

se

# 28 NOSFERATU

REVISTA DE CINE

Pilar  
Miró

EMBRE 1998 • 750 PTAS.

Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de “Programación Nosferatu”, sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: “Alfred Hitchcock en Inglaterra”. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

**Lectulandia**

AA. VV.

**Pilar Miró**

**Nosferatu - 28**

ePub r1.0

Titivillus 03.09.17

Título original: *Pilar Miró*

AA. VV., 1998

Traducción: Bitez

Fuentes iconográficas: Jesús Alcántara, Centro de Documentación Teatral, Donostia Kultura, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Filmoteca Española, Fototeca del I. C. A. A., Fototeca de Radio Televisión Española, Alfredo García Francés, *El País* y Juan Sánchez

Diseño de cubierta: Art&Maña

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

---

más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)

---



# Pilar Miró y San Sebastián

*Odón Elorza  
Alcalde de Donostia-San Sebastián*

*Pilar Miró Donostiarekin oso estu lotuta zegoen eta Donostiak hiriko saririk garrantzitsuenetako bat, Urrezko Daborra, eman zion, hain zuzen ere Zinamaldia A maila berreskuratzeko borrokatu zuen eta sarritan egiten zituen bisitaldiak hirira. Azkenaldian, Zinemaldira batez ere; batzuetan bere filmeekin lehiatzeko eta bestetan ikusle soil gisa.*

**M**e cuesta creer que su frágil figura no se deslizará por los pasillos del Hotel María Cristina en este Festival de Cine, Que no la veremos caminando por la Parte Vieja y La Concha, saboreando los minutos robados a su siempre cargada

agenda de trabajo...

A pesar del año transcurrido, y probablemente porque estamos en fechas muy ligadas a su presencia aquí, Pilar Miró sigue viva en mi mente y en la de los donostiarros.

Quiero evocar sobre todo esa vinculación de Pilar con nuestra ciudad, además de sus cualidades humanas, porque especialistas existen que pueden valorar mejor su proyección artística e intelectual. Unos lazos cuya expresión concreta fue el Tambor de Oro que se le concedió en el año 1987, agradeciendo así su papel fundamental en la supervivencia de nuestro Festival Internacional de Cine, cuya continuidad peligraba por aquellas fechas.

Coincidían en su persona muchas de las virtudes que admiro: inteligencia, constancia en el trabajo, sentido de la responsabilidad, rigor y, sobre todo, honestidad. Honestidad injustamente puesta en cuestión por quienes nunca aceptaron que una mujer como ella, que a su capacidad profesional añadía su compromiso con la izquierda, ocupara un puesto de importancia fundamental, como lo fue el de Directora General de Radio Televisión Española, tras haber pasado por la Dirección de Cinematografía.

Lejos de quienes la calificaron de fría y dura, un vistazo a su propia trayectoria personal indica hasta qué punto esa apariencia desaparecía en la intimidad, en una vida privada que supo preservar, luchando calladamente contra su enfermedad y educando a Gonzalo, su hijo, en un ambiente alejado de las dificultades que entraña el ocupar un cargo público.

Aquella concesión del Tambor de Oro tuvo, sin que ella se lo propusiera, la virtud de poner en evidencia algunas estructuras obsoletas en la actividad municipal, afortunadamente hoy superadas. Su condición femenina le privó, paradójicamente, de estar presente en la Cena Oficial de la víspera de San Sebastián que se celebraba entonces en una Sociedad Gastronómica cuyas rígidas normas no se rompieron aun a costa de marginar a la galardonada.

Pilar, lógicamente, se tomó las cosas con una gran dosis de filosofía; a la vez que insistía en lo feliz que le hacía recibir el Tambor de Oro, elogiaba sin reservas la Tamborrada de los niños y niñas y su ilusión, y expresaba su cariño a nuestra ciudad.

Pocas veces falló a la cita anual del mes de septiembre, a ese Festival al que defendió para que mantuviera su categoría A. Como aficionada primero, como cineasta después, pasando por el período de Directora General para volver como competidora, presentando películas que fueron algunas polémicas, otras aplaudidas unánimemente, pero que siempre dejaban constancia de esa personalidad especial que la caracterizaba.

Fue también invitada del Patronato Municipal de Cultura, y estuvo presente en las aulas de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación y en el Teatro Principal, con ocasión de uno de esos ciclos que tanta acogida tienen entre los jóvenes y cinéfilos donostiarros.

Y cada visita era un reencuentro con San Sebastián, con sus amigos, con compañeros de profesión y gentes que la queríamos y que admirábamos su trayectoria personal y profesional. Nunca nos decepcionaba, siempre afloraba en ella ese espíritu crítico, esa exigencia profesional y ese destello de fragilidad apenas velado por la firmeza de sus expresiones.

Yo me he quedado con las ganas, después de tantas conversaciones como cariñosos requerimientos, de disfrutar de una película suya con una historia de la vida cotidiana ambientada aquí, en “nuestro ya larguísimo y dramático conflicto”.

Seguimos queriendo a Pilar. Por eso, este cariñoso recuerdo, este agradecimiento póstumo a quien tanto colaboró con el esfuerzo de San Sebastián por ser polo de referencia internacional por sus aspectos positivos, frente a quienes se empeñan en difuminar nuestro carácter de ciudad abierta a todas las expresiones culturales, tolerante y cautivadora.



# Entrevista

**Diego Galán  
(Junio, 1993)**

## **La vecina que hacía dulces y el gato perseguido**

*Pilar Miró emakunme zintzoa eta auata izan zen; ezagutzeko zortea izan genuen ezin genion bera miresteari utzi. Pilar ez zen erronka ggorrak eta espero ez zirenak (Goardia Zibilaren torurak kontatzea Cuencako krimen ospetsuaren kasuan edo guztien iritziaren aurka filme bat neurtitzetan egiteko setali aritzea, esate baterako) planteatzen zituen profesional zuzena soilik, askatasunerakio borroka-araietakio*

*erreferentzian era bazen, eta edozeiu eragozpen aurrean izanda ere inoiz amore eman ez zuela ikusi izan gemenok ezin dugu bera alde batera utzi, ez eta oinarritutako omenaldia dugu.*

La productora Com 4 tuvo la idea de realizar en Alta Definición europea una serie de entrevistas con directores de cine en las que éstos dieran un repaso a su vida y a su obra. Pilar Miró fue una de las personalidades invitadas.

La antigua y muy querida amiga se defendía ocultando su gran capacidad de humor y de ternura y tenía, a veces merecidamente, fama de huraña, de hosca, incluso de desagradable, capaz de violentos desplantes cuando se sentía acosada.

Pero aquella tarde, y a pesar del inmenso y desapacible lugar donde grabábamos, y de las frecuentes interrupciones por razones técnicas, se sintió especialmente arropada y tranquila, y tuvo una conversación tan relajada que habló por primera vez de algunos detalles de su vida, a veces con desgarro.

Se acostumbraba en aquella serie, “Otras miradas”, a que los entrevistados grabaran al final de la entrevista una presentación que la resumiera. Pilar dijo: *“Ésta es una conversación con un amigo. Seguramente en muchas ocasiones hemos hablado de los temas que se tocan en esta entrevista, pero siento que he sido particularmente sincera y que he contado algunos de ellos de forma absolutamente personal e íntima. Y es algo que para mí suele ser bastante difícil. Tengo una gran reserva para dar a conocer las cosas que pienso íntimamente. En esta entrevista, esto se ha producido: es una conversación serena, coherente, en la que hablo de mí quizás más de lo que normalmente me gusta”.*

La transcripción es literal, como cuanto sigue más abajo. Se han respetado muchas de las incorrecciones propias de un lenguaje coloquial. Pero, claro, es imposible repetir aquí los gestos, las miradas de sorpresa o de ironía, los silencios, la búsqueda de las palabras. Pilar Miró elegía cada palabra, que acentuaba con el gesto. Algo muy importante se pierde, por tanto, en esta publicación. Que, por otra parte, no es íntegra. Se suprimieron fragmentos para que la entrevista no superara los sesenta minutos de emisión.

Un detalle de la escena: los asientos estaban separados, sin posibilidad de contacto, pero enfrentados. Nos rodeaban unos paneles en los que se proyectaban fotogramas de las películas de las que íbamos hablando. La luz cambiaba de color pero conservando un ambiente íntimo.

## Los inicios

**Diego Galán:** Da la impresión de que la carrera, la vida de Pilar Miró, está llena de obstáculos, a veces exteriores y otros autoimpuestos, de retos, de ganas de demostrar cosas. Por ejemplo: se negó Pilar Miró a estudiar Filosofía y Letras porque decía que

era una carrera de señoritas y prefirió la de Derecho porque era, según ella, una carrera de hombre.

**Pilar Miró:** Creo que lo hice por no acatar lo que me imponían. Es cierto que en aquella época las chicas solían estudiar sobre todo Filosofía y Letras o Farmacia, y sólo algunas pocas Medicina o Derecho. Yo sabía que en mi casa querían que estudiara Filosofía y Letras. Pero yo no quería estudiar Filosofía y Letras. No sé si también era porque había un chico en Derecho que me gustaba...

**Diego Galán:** Y hasta el hecho de estudiar en la Escuela de Cine fue algo raro, porque entonces no había alumnas...

**Pilar Miró:** Pero ésa ya fue una decisión consciente, arriesgada. No por mantener una postura, no como un reto. Creo que lo hice porque era realmente lo que quería hacer. En cuanto lo tuve claro y supe la manera de hacerlo, mis pasos estaban encaminados a ingresar en la Escuela de Cine.

**Diego Galán:** Trabajaba en Televisión Española, ya, Pilar Miró, y fue la primera mujer que hizo un control de edición. Las mujeres no podían entrar en ellos.

**Pilar Miró:** Empecé a trabajar en Televisión cuando aún estaba en la Escuela.

**Diego Galán:** Fuiste de las primeras mujeres, si no la primera, que dirigió programas de televisión.

**Pilar Miró:** Creo que fui la primera. En programas dramáticos, la primera, desde luego.

## **El mal carácter**

**Diego Galán:** Y desde entonces se oyó hablar de la fama de huraña, de arisca, de Pilar Miró. Sé que hay actores y sobre todo actrices, que aún comentan lo durísima que era Pilar Miró y las cosas que les pedía que hicieran, cosas a veces crueles, decían ellos.

**Pilar Miró:** Yo ya era huraña desde pequeña. Ya lo era en el colegio. Pero he tenido siempre muy buena relación con los actores, y cuando trabajo me lo paso muy bien con ellos. Claro que, ahora que lo pienso, puede ser que ellos se lo pasen mal. En cualquier caso, no soy muy consciente de ello, aunque algunas veces he oído contar anécdotas divertidas. Claro, cuando se cuenta algo como una anécdota siempre es gracioso...

**El que más recuerdo de la infancia**

**es el miedo y el silencio. No el miedo físico, sino el miedo a hacer cosas que estuvieran mal o que no eran las que había que hacer.**

Yo era muy seria y muy dura en el trabajo porque sabía que era la manera de hacerme notar, de hacerme respetar y de poder defenderme en un lugar donde todos los días me estaban poniendo a prueba. Era algo evidente. A ningún realizador le ponían tan a prueba como a mí. Todos estaban absolutamente convencidos de que aunque hicieran un programa bien o mal, siempre iban a hacer el siguiente. En mi caso, en cambio, no. A mí siempre se me estaba esperando para ver si lo que había hecho estaba bien y podía continuar. Al principio no me daba cuenta de que era así, pero luego tomé conciencia y me dije: “Pues si es así, lo haré así”, como si dijera: “¡Se van a enterar!”.

Por una parte era muy incómoda esa impresión de examen constante, de extraña competitividad que ni siquiera era con mis compañeros, sino de los jefes. Pero por otra parte creo que fue bueno que ocurriera así porque me hizo plantearme las cosas como si fueran un hándicap. Quizás ese examen permanente me hacía tomar las cosas muy en serio. Naturalmente no era la única que se lo tomaba en serio: todo el mundo se lo tomaba en serio.

**Diego Galán:** Has dicho que eras huraña desde niña. Hay dos frases de un libro publicado sobre ti que me han llamado la atención<sup>[1]</sup>: ‘*Yo nací muy mal, quiera decir de forma completamente inoportuna. No debía haber nacido*’. Y la otra frase: ‘*No puedo perdonar, me queda mucho rencor de mi infancia*’.

**Pilar Miró:** Dichas así suenan un poco raras. La primera se refiere a lo que yo desde muy pequeña oía en mi casa. Hablaban de cómo habían sido las cosas antes de la guerra y de cómo eran después de la guerra. Yo nunca supe cómo eran antes porque nací en la posguerra. Pero ese cambio debió ser muy radical porque a mi padre, militar que estuvo en Madrid del 36 al 39, le depuraron cuando ganaron los nacionales, le hicieron un Consejo de Guerra y le expulsaron del servicio activo, y en mi familia todo cambió. Siempre oía hablar a mi madre, a mis tías, incluso a mi hermano de cómo era la vida “antes”: cómo se iba de veraneo, cómo se vivía muy bien, cómo mi padre era una persona que tenía una carrera maravillosa y cómo era todo lo horrible que pasaba después. Y claro, yo era de los tiempos del “después”. Eran ejemplos que oía con referencia a mí. Me decían: “*Es que tú viniste cuando no tenías que haber venido*”, o sea, cuando todo se había ido abajo, cuando todo iba mal y en el colmo de todas las desgracias había nacido un niño, había una persona nueva en la familia. Siempre tuve curiosidad por saber cómo hubiera sido todo si hubiera nacido en lugar de mi hermano y hubiera tenido esa otra vida que tuvo él.

Pero realmente yo he conocido la posguerra y las cosas que recuerdo son un poco siniestras. No sé si en todas las familias pasaba algo parecido, creo que sí, que era algo común sobre todo en las que después de la guerra habían cambiado. Se vivía una situación sobre todo de silencio. Lo que más recuerdo de la infancia es el miedo y el silencio. No el miedo físico, sino el miedo a hacer cosas que estuvieran mal o que no eran las que había que hacer.

El miedo que era un poco heredado de algo que había ocurrido “antes”, la inseguridad, pero sobre todo, insisto, el silencio respecto a no saber el porqué de todo aquello. El no tener ninguna explicación de en qué había consistido la vida “antes”, de qué es lo que había pasado, de qué había ocurrido con mi padre, de por qué mi padre era un señor que estaba amargado, que no tenía amigos, que no decía nada. Jamás hablé con mi padre. A mí, mi padre me regañaba pero no me hablaba. Ahora lo entiendo, lógicamente. Entiendo que mi hermano significaba una cosa dentro de la familia, que era esa época de esplendor, y que yo significaba la presencia constante de todo lo que había pasado después.



**La petición**

No puedo perdonar porque creo que pese a que haya cambiado la vida de las personas, a los niños no se les puede hacer partícipes de esa situación por mucho que

les haya afectado. En mi caso, quizás porque hay mucha diferencia de edad entre mi hermano y yo, lo noté mucho, lo noté siempre y eso es lo que digo que no perdono. Lo he llegado a entender y comprender, pero no lo puedo perdonar porque creo que me ha marcado mucho en mi carácter y en mi manera de pensar y de ser. A lo mejor para bien, pero tengo el recuerdo de una infancia muy sórdida.

**Diego Galán:** Y, ¿qué es no perdonar, Pilar?

**Pilar Miró:** Realmente es una bobada decirlo porque no puedes hacer nada. Quizás no perdonar es no querer. Yo no siento cariño por mis padres o por mis tías o por mis tíos. No tengo ninguna raíz que me lleve a tener algo entrañable con mi familia más cercana. Creo que eso es no perdonar: el no sentir amor por las personas que han estado contigo o que han vivido contigo. El haber querido no estar allí porque notabas que no tenías que estar. Eso es lo que digo que no perdono... Es una entelequia...

**Diego Galán:** Y sin embargo donde sí querías estar era en un plato, dirigiendo actores, contando historias...

**Quizás no perdonar es no querer.  
[...] el no sentir amor por las  
personas que han estado contigo o  
que han vivido contigo.**

**Pilar Miró:** Entonces, donde estaba siempre y quería estar era en el cine. Ir al cine con seis o siete años era vivir las historias de las películas y realmente yo no quería volver nunca a mi casa. Quería ver una película una vez y otra vez y no ir a mi casa.

**Diego Galán:** Entonces el primer recuerdo afectivo, el primero que rompa toda esa infancia de silencio, de prohibiciones, el primer recuerdo positivo de la vida debe ser muy fuerte. ¿Cuál es?

**Pilar Miró:** No tengo recuerdos buenos. Tengo como recuerdo bueno un gato que tenía y que en cuanto llegaba a mi casa lo cogía, me lo llevaba a mi cuarto y lo metía en la cama. Estaba todo el día pendiente de él y él estaba pendiente de mí. Pero a mi gato le perseguía toda la familia. Mi hermano le trasquilaba, mi padre no le podía ver, mi madre le consentía un poco... Ése es un recuerdo que para mí era bueno pero que por otra parte era un sufrimiento porque tenía que estar todo el día pendiente de dónde estaba el gato y de quién tenía que defenderlo. A ese gato lo tuve durante muchos años...

Recuerdo muchas veces estar en brazos de mi madre y llorar por cosas que no me daban, que por otra parte tenían razón al no dármelas. Las cosas más gratas que

puedo recordar están relacionadas con la casa que había enfrente de la mía. Era otro sitio de evasión, en el que había una mujer, que era más o menos como mi madre, pero que me lo parecía aún más. Iba mucho a esa casa. Siempre. En cuanto llegaba del colegio. Cuando era sábado o domingo. Me marchaba a la casa de enfrente y cuando tenía que ir a cenar me llamaban. Me iba a casa de doña Eva porque me contaba historias, me dejaba ver cómo hacía dulces en la cocina y sobre todo, me hablaba. Me contaba muchas cosas. Era como una persona mágica. Éstos son quizás los mejores recuerdos de la infancia: mi hada madrina, mi gato y el cine.

## La censura civil y el juicio militar

**Diego Galán:** Con **La petición** empezó a sombrear el escándalo en la obra de Pilar Miró porque aquella película creó una sorpresa enorme con la secuencia en la que muere el protagonista durante un orgasmo con Ana Belén que, a su vez, le aporrea la cabeza de forma violenta contra la cama. Antes, cuando se querían, ella le echaba un poco de cera ardiendo por la espalda desnuda. Un personaje, esta mujer, bastante duro y despiadado, ¿no?

**Pilar Miró:** Cuando hice **La petición**, aunque hay quien piense lo contrario, jamás pretendí llamar la atención. Ni he pretendido nunca, con nada de lo que he hecho. Cuando empecé a preparar **La petición** tenía claro que la historia no era posible para televisión que era lo que creía Juan Tébar, con quien trabajaba con cierta frecuencia en televisión, en los guiones. Juan Tébar encontró este cuento de Zola y me lo pasó. Lo leí y me pareció que estaba muy bien, pero que para televisión era imposible. De modo que empecé a trabajar en el guión pensando que nunca se haría porque en aquella época existía como un absoluto divorcio entre la gente que trabajaba en televisión y la gente que trabajaba en el cine. Si no tenías unas determinadas condiciones cinematográficas no podías hacer cine y, sin embargo, si hacías televisión, desde el punto de vista de los productores, eras sólo un realizador de televisión. Nunca he sabido por qué pensaban que era otra cosa.



Mientras tanto, se empezaba a conocer a los directores norteamericanos que habían estado toda la vida haciendo series de televisión y de ahí aparecían Lumet o Arthur Penn. Pero en España, haber hecho un trabajo largo en televisión y que te consideraran capacitada para hacer una película era muy difícil. Era difícil hacer siempre una primera película, pero mucho menos para la gente que había salido de la Escuela. Y sin embargo, en mi caso esa práctica era negativa. De hecho creo que **La petición** fue producto de la casualidad. No de la casualidad, sino de que

**El crimen de Cuenca** un productor tenía necesidad de hacer una película española y le interesó hacerla.

**Diego Galán:** Tuvo problemas de censura...

**Pilar Miró:** Tuvo problemas de censura. Existía una censura muy fuerte todavía aunque era ya la época del destape, del destape sólo para chicas. No pensé que la secuencia de Ana y Emilio fuera a ser un punto tan controvertido como lo fue. Hubo problemas. Los problemas fundamentales estuvieron en que en el Ministerio querían cortar la película, y yo no. Es decir, que si yo no hubiera dicho nada, se hubiera cortado y en paz. Cuando dije que no la cortaba, el productor me replicó que la cortaría el montador, pero como éste era Pablo del Amo le respondió rotundamente: *“Si el director no la corta, yo tampoco”*, A partir de que no la corté y de que se sabía que estaba prohibida y de que había habido conversaciones con el Ministerio y cosas de ese tipo, se estrenó con una cierta expectación.

**Diego Galán:** Y tuvo éxito, además.

**Pilar Miró:** Y tuvo éxito, sí. Yo creo que es una película que tiene la ventaja de ser de época. No notas esas diferencias con el cine de entonces en el que estaba tan acusado el aspecto físico, o sea, la moda. Yo creo que las películas de época se conservan mejor. Además, Ana Belén estaba bellísima y como actriz estaba muy bien, y la película era ella fundamentalmente.

**Diego Galán:** Pero a pesar del éxito que tuvo **La petición** en su estreno en los cines aún tuvieron que pasar tres años para que pudieras hacer tu segunda película, ¿no?



**Pilar Miró:** Sí, porque entre otras cosas, lo que las productoras querían que hiciera era otra “petición”. Pero otra “petición” también con Ana Belén, también con una historia de época y más o menos la misma película. Era algo que ocurría mucho en aquel momento. Si una película iba bien, inmediatamente querían hacer la segunda parte. No la segunda parte, sino otra película muy parecida. Yo les decía que La petición ya la había hecho y que no quería hacerla otra vez.

Luego intenté hacer dos o tres proyectos que no salieron y al mismo tiempo me ofrecieron otros dos o tres que no quise hacer. Supongo que también influía el que como seguía trabajando en televisión, podía vivir. No hice otra película hasta el año 79. Pero antes había intentado hacer Gary Cooper, que se rodó años después. Había intentado hacer “Los pazos de Ulloa”, había intentado hacer una película que se llamaba “El líder de la oposición”... Tenía media docena de proyectos con guiones trabajados que se quedaron en el camino.

El crimen de Cuenca fue una propuesta de Alfredo Matas. Le había gustado La petición en su día. Me entregó un guión y me dijo: *“To voy a hacer esta película. Léelo, y si le gusta me gustaría que la dirigieras. Aunque no quieras Ilacería, de todas maneras la voy a hacer”*. Yo conocía el tema porque ya hacía tiempo que Juan Antonio Porto había estado trabajando sobre él y, claro, me interesó hacerla.

**Diego Galán:** ¿Por qué?

**Pilar Miró:** Primero porque era la reconstrucción de un hecho real apasionante. Creo

que cuando se hablaba de El crimen de Cuenca nadie sabía exactamente lo que eia. Tienes una referencia más o menos vaga y equivocada. Pero el estudiar toda aquella documentación después de leer el guión y ver las posibilidades que tenía la historia me gustó mucho porque era un tipo de trabajo que no había hecho nunca. En todas las cosas que había hecho en televisión jamás había podido tocar un tema así. El hecho de tratar un tema de las características del crimen de Cuenca me parecía apasionante.

**Diego Galán:** Se trataba de un error judicial, del que tu hacías una amplia exposición de las torturas, de torturas terribles...

**Pilar Miró:** No tan terribles como fueron realmente. Había, sí, muchas torturas, pero curiosamente es una película donde no hay sangre y donde yo diría que no hay tanta violencia como en muchas otras películas que se estrenaban al mismo tiempo. Había películas del oeste, el *spaguetti western* de aquella época, donde la sangre salpicaba.

Empezaba a aparecer una cierta violencia en el cine pero a todo el mundo le resultaba indiferente. En El crimen de Cuenca, yo supongo que lo que más influía era el pensar que eso había ocurrido realmente y que lo habían hecho personas con uniforme. Creo quezas eso era un poco fuerte en aquel momento.

**Diego Galán:** Y no sólo personas de uniforme, sino de uniformes españoles: de la Guardia Civil.

**Pilar Miró:** Sí, de la Guardia Civil, claro. No eran policías o personas no identificadas sino que eran guardias civiles, Y por eso fue el problema, efectivamente, porque eran guardias civiles. Aunque hubieran sido realmente números de la Guardia Civil los que practicaron las torturas en su día.

**Diego Galán:** Pero la cosa no acabó ahí. No simplemente la película fue secuestrada. Tú tuviste, además, problemas legales.

**Tuve un gran apoyo en Alfredo [Matas] y él no dejaba de declarar que era el productor de la película (El crimen de Cuenca). Pero era todo igual. Para todos los efectos, para todos, la responsable, la autora, era yo.**

**Pilar Miró:** Yo estuve en libertad condicional, pendiente de un juicio en donde se me pedían seis años de prisión militar. Fue una época bastante mala porque yo estaba en

el centro de muchas cosas que estaban ocurriendo en este país. Era la época de la transición y en aquella época se luchaba por conseguir libertad, se luchaba por hacer las cosas de otra manera y el hecho de que hubiera un incidente como éste era motivo para que todos los grupos de presión, que yo creo que entonces eran más fuertes, que eran los de opinión, los intelectuales, el mundo de la cultura, se movilizara. Creo que, por un lado, eso hizo que todo se arreglara: lógicamente tenía que arreglarse. Pero por otro lado a mí me situaba en un estado de esquizofrenia porque de repente era como... bueno, mi vida consistía en estar en mesas por la libertad de expresión, en coloquios explicando siempre lo mismo, denunciando y luchando porque aquello cambiara. Pero este proceso por dentro se lleva un poco mal. Es muy difícil mantener la serenidad.

Por otra parte, fue una época —porque duró más de un año— en la que no era fácil trabajar, porque la película no se estrenaba y su inversión estaba bloqueada y no se sabía si iba a salir adelante o no. Para los productores existía un cierto miedo a que cualquier cosa que yo hiciera no estuviera bien vista. Nos movíamos en un terreno en el que todavía no se sabía muy bien cuáles eran las reglas del juego. Parecía que se sabían, pero en definitiva, dos o tres problemas que ocurrieron en prensa y esto de **El crimen de Cuenca** cuestionaban un poco en aquellos años el que las libertades que proclamaba la Constitución hubieran llegado a practicarse. Afortunadamente fue una época que pasó y que ahora veo con bastante objetividad.

**Diego Galán:** Hay una cosa que nunca entenderé y en aquel momento tampoco, y era que por qué habiendo un productor, habiendo unos guionistas, sólo la directora de la película, que era contratada, además, fuera requerida judicialmente.

**Pilar Miró:** Sí. Yo tampoco lo sé. Y también lo pensaba. Y no es que Alfredo Matas no quisiera asumir responsabilidades, sino todo lo contrario. Tuve un gran apoyo en Alfredo y él no dejaba de declarar que era el productor de la película. Pero era todo igual. Para todos los efectos, para todos, la responsable, la autora, era yo. El productor no existía, los guionistas no existían, y ni siquiera la verdad existía. Yo era la única culpable.

**Diego Galán:** La autora del crimen.

**Pilar Miró:** Sí. La autora, en definitiva, de una película.

**Diego Galán:** **Gary Cooper que estás en los cielos** es la siguiente. ¿La rodaste cuando ya estaba resuelto el tema de **El crimen de Cuenca**? ¿O todavía no?

**Pilar Miró:** No, no, no. Cuando rodé **Gary Cooper que estás en los cielos** yo estaba procesada y embarazada. Fue un año *terrible* —como diría la reina de Inglaterra— en todos los sentidos. Lo que pasa es que creo que si yo no hubiera rodado, me hubiera vuelto absolutamente esquizofrénica. El rodaje de **Gary Cooper** era el único sitio donde me encontraba libre de todo. No tenía que dar explicaciones, no tenía que

contestar a preguntas, no tenía que defender nada. Fue un rodaje realmente delicioso pese a que era en verano, no teníamos dinero, rodábamos en mi casa, en las casas de los amigos, con coches prestados..., o sea, todo era paupérrimo menos el entusiasmo. Recuerdo ese rodaje con un gran cariño porque a mí me dio la vida. Me sacó de esa situación que parecía que no tenía salida y que era como una pescadilla que se muerde la cola. El rodaje era como un bálsamo.

## La noche más larga

**Diego Galán:** ¿Cómo fue el 23-F para Pilar Miró, que venía de **El Crimen de Cuenca**, del juicio militar, madre soltera, mujer polémica? De pronto, una noche, pasa esto...



**Pilar Miró:** Una tarde, fue una tarde, un trago bastante duro porque yo estaba procesada y en libertad condicional nada menos que por injurias a la Guardia Civil, Estaba en mi casa. Mi hijo tenía diez días, lo cual hacía que de alguna forma yo estuviera casi imposibilitada de moverme libremente. Tuve la misma impresión que muchos amigos: “Dentro de un rato van a buscarte. Márchate de casa”. Porque era

muy obvio. Mi nombre era muy obvio en ese momento. Mi situación era muy obvia, sobre todo para la Guardia Civil. Fue la noche más larga. Hasta que decidí que no me iba a mover de mi casa porque no tenía ningún sentido tratar de pasar una frontera en esas condiciones. Esto parece hoy que es muy lejano. Muy lejano y casi de otro mundo, pero, realmente, cuando lo recuerdo, es bastante espeluznante.

**Diego Galán:** Y por fin, ¿cómo se resolvió todo el tema del proceso militar?

**Pilar Miró:** De la única manera posible. En el Congreso de los Diputados se planteó la reforma del Código Militar. Porque hasta entonces los presuntos delitos cometidos por civiles contra los militares se juzgaban en la jurisdicción militar. El cambio del Código fue muy simple. Es decir, que los presuntos delitos cometidos por civiles contra los militares pasaban a la jurisdicción civil. Inmediatamente se sobreseyó la causa.

**Diego Galán:** Un final feliz

**Pilar Miró:** Hombre, sí. Desde luego más feliz que si hubiera estado seis años en una prisión militar. Pero un proceso innecesario, una etapa innecesaria para la vida de una persona. Yo trato de darle siempre la vuelta a las cosas y sacar algo positivo. Creo que todas las experiencias por malas que sean tienen algo positivo. Conocerlas, comprobar el grado de resistencia que pueda tener uno frente a la adversidad, y conocer a las personas que tienes cerca o que piensas que tienes cerca, aunque luego no sea siempre así.

Pero hay pruebas que son demasiado duras. Sobre todo porque son muy largas y tienes que... ¡juzgas tanto! Mientras te juzgan a ti juzgas tanto a los demás que te conviertes, también, en un poquito monstruo. Afecta. Afortunadamente se supera. Se supera en la medida en que forma parte de tu experiencia. Pero no se lo deseo a nadie. O por lo menos a ningún amigo.

## La lapidación

**Diego Galán:** ¿Cómo fue exactamente la historia con Televisión Española cuando eras la Directora General del ente Radio Televisión Española? Aparecías constantemente en los periódicos, te insultaban por la calle...

**Pilar Miró:** Surgió por una cosa bastante estúpida. O no tan estúpida. En principio, por un desacuerdo con la auditora de TVE. Al hacer una auditoría de un año de los gastos del Ente, había determinados gastos que yo había justificado con facturas que a mi entender (y luego afortunadamente al de los demás), eran gastos no personales. La auditora me dijo: *“Quita las facturas y haz certificados”*. *“No, yo no hago certificados cuando el gasto debe estar justificado y cuando se pueden aportar*

*facturas*”. Empezó así y mantuve esa postura porque me parecía que era la que tenía que mantener, porque se estaba haciendo así no sólo en el Ente sino en todas las relaciones económicas de Televisión. Es decir, en todos los gastos, de producción a personal. Pero en un momento determinado, cuando esto era un problema casi personal entre la auditora y yo, esas facturas aparecieron en un periódico. Cuando llegó una comparecencia mía en el Congreso de los Diputados un diputado me preguntó si esas facturas eran ciertas y yo dije que sí, que si había hecho esos gastos, y yo le dije que sí. A raíz de eso se montó un..., no se cómo llamarlo, lo que acabó en un procesamiento.



**El pájaro de la felicidad**

Lo que había debajo no eran las facturas ni un desacuerdo con una auditoría, sino lo que años después se ha visto con más claridad. El Partido Socialista tenía dos facciones ya entonces, la televisión había pertenecido a una facción y yo era de la otra. Yo era consciente de cuál era mi situación, pero en el año 89 o 90 no podía defenderme, Ni debía, ni quería. Por lealtad, por coherencia, quizás también por cierta ingenuidad, porque nunca pensé que las cosas llegarían hasta donde llegaron. Nadie me defendió o puso las cosas en su sitio. Aquello tuvo unos caracteres absolutamente abrumadores. Fue muy largo, fue una situación que duró tres años y que llegó hasta el proceso, o sea, hasta sentarte en un banquillo durante diez días. Es más duro porque es más hipócrita.

**Me di de baja en el partido [PSOE], sí. Con gran dolor por mi parte, porque creo que sigo siendo la misma persona, sigo siendo de izquierdas, sigo teniendo una ideología socialdemócrata.**

Todo el mundo sabía lo que pasaba. No digo la opinión pública, que lógicamente estaba informada por los medios de comunicación, que a su vez no informaban debidamente, o no todos. Hubo mucho tiempo como para desarrollar el tema en muchos sentidos.

**Diego Galán:** Pero hubo una sentencia.

**Pilar Miró:** Hubo una sentencia lógicamente favorable. Y no sólo una sentencia favorable sino el reconocimiento de que todo lo que hice estaba bien hecho, era correcto. Pero eso no tuvo la misma difusión porque a nadie le interesaba que eso la tuviera. Era un tema sobre el que se habían dicho demasiadas barbaridades durante tres años. Y desde luego, es bastante menor noticia el dar una sentencia favorable, y decir “nos hemos equivocado”, que ir contando una historia cada día más encarnizada. Aquí no se la envaina nadie.

**Diego Galán:** ¿En qué momento rompes con el Partido Socialista? ¿Cuándo rompiste el carnet?

**Pilar Miró:** Me di de baja en el partido, sí. Con gran dolor por mi parte, porque creo que sigo siendo la misma persona, sigo siendo de izquierdas, sigo teniendo una ideología socialdemócrata. Pero no puedo estar con aquellas personas que me han hecho tanto daño.

## **Morir de amor**

**Diego Galán:** Volvamos al cine. **El pájaro de la felicidad**, una película realizada después de este proceso y que de alguna manera se ha comparado o se ha relacionado con **Gary Cooper, que estás en los cielos**, quizás porque vuelve a ser la historia de una mujer, porque vuelve a encontrarse con el egoísmo de los demás y con la soledad, porque vuelve a estar interpretada por la misma actriz...

**Pilar Miró:** Hay cosas que están relacionadas con mi manera de pensar, con mi manera de ser, pero vuelvo a decir lo de siempre: yo no tengo padre, no he estado

casada, no tengo una nuera. Es decir: ¿en qué se parece?



Werther

**Diego Galán:** En que es una mujer que busca afecto y sólo encuentra soledad.

**Pilar Miró:** Sí. Pero creo que ésa es quizás no sólo una constante en el cine que yo pueda hacer, sino en muchas personas que intentan comunicarse con los demás a través de la literatura, del cine, de un modo de expresión. Seguramente porque se expresan mal de tú a tú.

**Diego Galán:** ¿Por qué será?

**Pilar Miró:** Porque de tú a tú se expresan mal o no saben expresarse. Yo creo que me expreso mejor con una cámara que hablando.

**Diego Galán:** Por ejemplo, la posibilidad de morir por amor. Tener una pasión amorosa tan fuerte que lleve a la muerte como en **Werther**. Que por lo que sé es una historia que te perseguía desde hacía años. O sea, que hacía bastante tiempo que estabas convencida de que se puede morir por amor.

**Pilar Miró:** Sigo convencida.

**Sigo pensando que es posible pegarse un tiro por amor, o por desamor.**

**Diego Galán:** ¿En nuestra época también?

**Pilar Miró:** El día que deje de creer en eso, pues no sé si volveré a ir a misa o algo así. Para compensar. *Werther* ha sido una historia que a mí me ha fascinado a través de la ópera, curiosamente, y que he intentado hacer en más de una ocasión y con distintas fórmulas. Desde hacer la adaptación de la novela de Goethe tal cual, trasladarla a nuestra época, como es la película que hice, o hacer una película como **La mujer del teniente francés**<sup>[2]</sup>, que era una posibilidad que me parecía muy atractiva. Creo que la película que hice estaba equivocada. Pienso que la mayoría de mis películas están equivocadas como todo lo que hago...

Me refiero a que tuve miedo. Hice una película contemporánea porque sigo pensando que es posible pegarse un tiro por amor, o por desamor, mejor dicho, pero hubiera sido mejor ambientarla en su época. De vez en cuando surgen películas sobre *Werther* y todavía no he visto ninguna que cuente el original. Con lo cual pienso que los directores cuando se la plantean tienen tantas dudas como podía tener yo en el momento de hacerla. Cosa que me parece curiosa. Y, a veces, me digo: “Si tuviera la posibilidad, rodaría **Werther** otra vez”.

**Diego Galán:** El regreso profesional al cine de Pilar Miró después de su etapa como Directora General de Radio Televisión Española fue **Beltenebros**, una película extraordinariamente bien realizada, brillantísima de puesta en escena, que sorprendió a todo el mundo y sorprendió bien. Tuvo un gran éxito de crítica e hizo que el nombre de Pilar Miró, cineasta, volviera a ser considerado de una forma importante.

**Pilar Miró:** Es una película reivindicativa. Quizás tampoco era consciente en el momento en que la estaba preparando y en que la estaba rodando de que tenía más que ver conmigo de lo que pensaba en un principio, porque la novela de Antonio Muñoz Molina es muy vaga, muy poco concreta. Pero sí, es una película hecha con mucho coraje. Con mucho coraje y con una auténtica necesidad de demostrar que aquí estoy yo. Intentaba ser la misma persona y, sobre todo, en el trabajo, no podía dejar el menor resquicio a la duda de si era o no capaz de hacer una película de esas características.

## **Los malos instintos**

**Diego Galán:** ¿De dónde se sacan fuerzas cuando la situación, sin duda, te tenía que

haber debilitado?

**Pilar Miró:** Soy una persona que tiende con bastante frecuencia al desánimo y a la desolación. A mí me salvan, yo creo, los impulsos de rabia, la necesidad de defenderme. No tolero la injusticia o las cosas que creo que no deban tolerarse y eso me da un impulso fortísimo. Nadie puede con mi fuerza en favor de algo. Parece una chulería decirlo así, ¿no?, pero creo que es verdad.



**El perro del hortelano**

Me puedo hundir hasta unos extremos difíciles de superar pero cuando toco fondo hay una especie de rabia o de malos instintos, porque no son buenos... Yo sobrevivo gracias a mis malos instintos, a mi necesidad de reivindicar las cosas como creo que tienen que ser. En el momento de decir: “Aquí estoy yo”, no hay quien me pare. Y eso sólo puedo hacerlo con una cámara, sólo lo puedo hacer rodando. Allí no tengo ningún miedo. No tengo inseguridad. Tengo exceso de valor y, sobre todo, cuando atravieso una situación que casi parece agónica, quiero decir algo así como: “O salgo o más vale que acabe con todo”.

El impulso es muy fuerte. No es que necesite, por vanidad, quedar por encima de nadie. Es una cuestión personal. Creo que las cosas tienen que ser así. Tendrían que ser producto de la sinceridad, de la honestidad, de la justicia, de la utopía. Y yo me empeño en seguir creyendo en la utopía. No creo que vaya a cambiar, porque oportunidades ya he tenido.

No he cambiado de manera de comportarme. Puedo haber variado o modificado

mi concepto de otras cosas, aunque no de muchas. Eso no sé si es bueno o es malo, pero lo tengo que asumir porque como soy así... Reconozco que a veces no me gusta nada, pero en otras ocasiones, hay cosas mías que reconozco que no están mal. Si tuviera más (*sonríe*) creo que a lo mejor las cosas hubieran sido o serían de otra manera...

**Soy una persona que tiende con bastante frecuencia al desánimo y a la desolación. A mí me salvan, yo creo, los impulsos de rabia, la necesidad de defenderme. No tolero la injusticia o las cosas que creo que no deban tolerarse y eso me da un impulsa fortísimo.**

Después de grabar esta entrevista, aún se empeñó Pilar Miró, entre otros, en un proyecto que todos le desaconsejábamos: el de filmar **El perro del hortelano**, una película en verso. Fue, como de costumbre, un trabajo complicado, incluida la interrupción del rodaje. Ante el asombro de todos, la película, ya terminada, no sólo fue excelente, sino que obtuvo un gran éxito de público. Recuerdo su expresión de felicidad cuando regresó del Velódromo de Anoeta de San Sebastián, donde había sido aclamada por tres mil personas. Me parece que fue aquella la mayor satisfacción que le conocí. Jamás le había visto una expresión de tanto gozo.

No hablamos en esta entrevista de sus dos operaciones a corazón abierto, la primera coincidiendo en el tiempo con la muerte de su madre, ni del acoso de la prensa cuando se descubrió su maternidad de mujer cuarentona y soltera, ni de su ambicioso proyecto de reformar la legislación del cine español... Cada rincón de la vida de Pilar Miró fue un reto que no le importó abordar. Y del que siempre, a pesar del alto costo personal, salió airosa. Un admirable carácter, una persona entrañable cuyo recuerdo no se disipa...



El perro del hortelano

## El cine de Pilar Miró

*Jesús Angulo*

*Pilar Miró k bederatzi filme uze filmatu zituen. Horetariko lehena filmatu zuenean, 1976an. Zinemako Eskola Ofizealean (Escuela Oficial de Cine) liezentziatua zen eta esperientzia handia zuen telebistako erralizadore gisa. Azken filme luzearekin, **El perro del hortelano** (1996). Akademiaren zazpi Goya sari lortu zituen.*

**N**o son los treinta y seis años una edad precisamente temprana para debutar en la realización cinematográfica. Sin embargo, cuando Pilar Miró lo hizo en 1976 —muy poco después de que aquel general nos dejara dichosamente huérfanos— el trabajo detrás de las cámaras no era para ella ninguna novedad. Sus innumerables realizaciones en TVE la habían convertido en uno de los realizadores más asiduos de la Casa y, sin duda, su realizadora más importante. Sus adaptaciones de Oscar Wilde, Irving, O’Neill, Dickens, Thackeray, Balzac, Zorrilla, Bécquer, Mihura, Tirso de Molina y tantos otros, eran sobradamente conocidas. Era un personaje popular y hasta se había licenciado en la Escuela Oficial de Cine, eso sí, en la rama de guión. Pero, como ella misma lamentó en numerosas ocasiones, los trabajos de televisión eran vistos por los productores cinematográficos como una línea paralela a la de la pantalla grande.

Como tantas veces, la casualidad jugó un papel importante en su debut

cinematográfico. En este caso vino de la mano del actor, guionista y escenógrafo Leo Anchóriz. Éste trabajaba en una de las habituales coproducciones, más o menos ficticias, de Miguel Echarri, cuando el productor le comentó que necesitaba urgentemente realizar una película española para conseguir el correspondiente permiso de exhibición de alguna de estas coproducciones. El actor habló con Pilar Miró y juntos decidieron escribir un guión basado en el breve relato de Zola *Por una noche de amor*. Había conocido el relato por medio de Juan Tébar, habitual colaborador suyo en TVE, e incluso ambos pensaron adaptarlo para el medio, aunque pronto se dieron cuenta de que la férrea censura de la Casa haría inviable tal empeño. Echarri aceptó el proyecto, con la imposición como protagonista de una Ana Belén en pleno apogeo, una buena dosis de erotismo, que el original ya contenía por sí mismo, y una producción nada sobrada de medios.

El principal reto para los guionistas era alargar la breve peripecia argumental del original de Zola hasta cubrir los reglamentarios noventa minutos, que en esta ocasión quedaron reducidos a ochenta y seis. Para ello cargaron las tintas en el personaje de Teresa (la protagonista interpretada por Ana Belén) en detrimento del mudo, que en la novela no lo es y que en el film pierde su carácter referencial. Nace así en **La petición** (1976) el primer personaje femenino, tan habitual luego en toda la filmografía de Miró: independiente, fuerte, incapaz de establecer una relación amorosa de igual a igual, extremadamente celosa de su universo personal, que reencontraremos con especial contundencia en títulos como **Gary Cooper, que estás en los cielos** (1980), **El pájaro de la felicidad** (1992), **El perro del hortelano** (1996) o **Tu nombre envenena mis sueños** (1996).

Teresa es egoísta, caprichosa, cruel hasta el sadismo. El límite a sus deseos de libertad es, sin embargo, el de las convenciones sociales que incluso la empujarán a un crimen capaz de recomponer el orden roto por un fatal arrebató de pasión. Sin embargo, si esa pasión se explicita con claridad, no podemos intuir las nervaduras de donde procede su fluido vital. El sadismo de Teresa es, del mismo modo, inalámbrico, parece colgar de la nada. Más que desarrollar el personaje, Miró y Anchóriz le dieron más minutos de tablas, pero ningún espesor. Sus coqueteos con Miguel y el mudo quedan, como consecuencia, reducidos a una suerte de siniestros caprichos de niña mimada. La secuencia en la que, desde la barca, Teresa y el mudo se deshacen del cadáver de Miguel muestra a las claras esas carencias: remando de pie en la barca, en la penumbra y apoyado hacia adelante, el involuntario cómplice parece un lisiado, un personaje deforme frente a la “bella” Teresa. Cumplida su labor, aquél no osará siquiera defenderse de los golpes, recibidos en “silencio” como un justo castigo a la osadía de haberse atrevido a mirar tan alto. Son, en suma, certeros golpes que restituyen el orden social refrendado en la secuencia final del vals. Un punto débil que no impidió que, tras vencer las previsibles reticencias de la censura ante la explicitud de las escenas eróticas, **La petición** se estrenase con un notable éxito comercial.

Un éxito no sólo basado en la morbosa historia de una jovencita de alta cuna que desnuda a su amante —el hijo de su ama de llaves— durante un acalorado polvo y mata luego a golpe de remo al pobre auxiliar de estafeta que, hechizado por su belleza, la ayuda a ocultar el cadáver. Porque donde Pilar Miró muestra todo su oficio, aprendido año tras año en su callada labor televisiva, es en una puesta en escena efectiva. Sin ninguna pretensión innovadora, se diría que rehuyéndola, la realizadora opta por una dirección sobria, clásica, apoyada en una buena reconstrucción de época y una hábil dirección de actores. Los medios de producción eran escasos, pero Miró sabe bandearse perfectamente en ese terreno. Como en sus espacios dramáticos para TV, hilvana con fluidez una serie de secuencias interiores que consiguen minimizar las evidentes carencias de sus escasos exteriores. Aún hoy, **La petición** es una película en absoluto desdeñable.



**La petición**

Su siguiente proyecto era ya **Gary Cooper, que estás en los cielos**, pero Miró no encontró productor que se interesase en él. Se embarcó, sin embargo, en otra vieja idea, una versión de *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán. El mismo Echarri adquirió los derechos y Miró comenzó a trabajar en el guión con Juan Antonio Porto. El proyecto naufragó, al igual que poco después ocurriría con la adaptación de *Fragmentos de interior*, de Carmen Martín Gaité. Si a esto añadimos las varias ofertas rechazadas, la espera para la realización de su segundo largometraje se convirtió en tres años, durante los cuales continuó con sus trabajos televisivos.

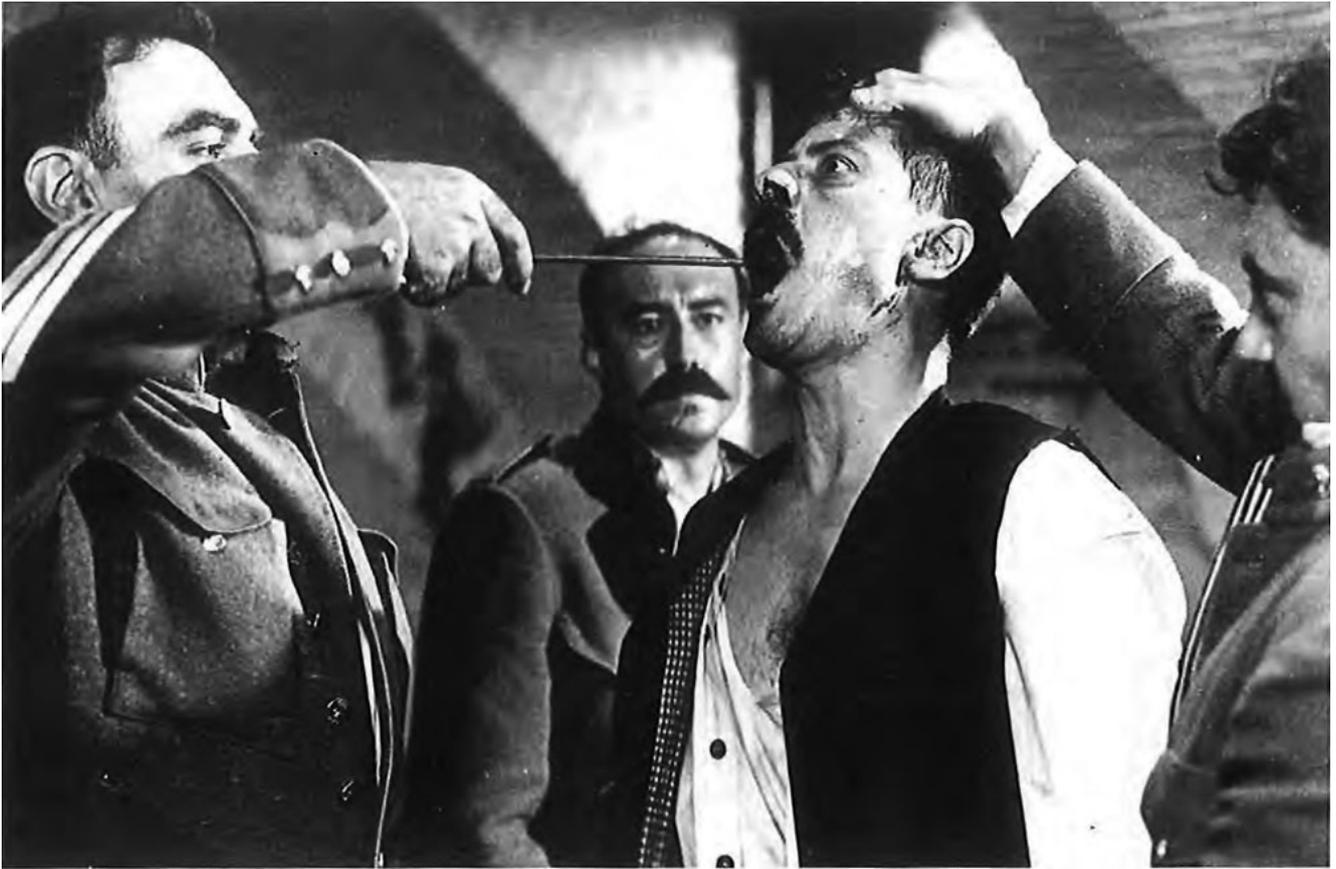
Su vuelta fue sonada. **El crimen de Cuenca** (1979) fue un encargo del productor Alfredo Matas, a partir de un guión escrito por Porto, que finalmente quedó en el argumento en el que se basó el guión definitivo de Lola Salvador (a propuesta del productor) y la propia Miró. El argumento se basaba en un hecho real: la desaparición en septiembre de 1910, en el pequeño pueblo de Osa de la Vega, de un pastor retrasado (“El Cepa”), en la que su madre no ve otra cosa que su asesinato a manos de los también pastores Gregorio Valero y León Sánchez. Detenidos casi tres años después, Gregorio y León fueron obligados bajo tortura a autoinculparse, lo que les libró del garrote, pero no de una larga condena en prisión. Ya en libertad, la supuesta víctima apareció tan viva como siempre.

Tras un rodaje de seis semanas a temperaturas que en ocasiones superaron los cuarenta grados y un menguado presupuesto de treinta millones de pesetas, la película comenzó a recorrer su particular calvario cuando el Subdirector General de Política Interior del Ministerio del Interior, declaró en un informe, con fecha 7 de diciembre, que “*las escenas de violencia protagonizadas por miembros de la Guardia Civil que aparecen en esta película son absolutamente intolerables*”. El día 10 de ese mismo mes otro informe de la Dirección General de la Guardia Civil concluye que “*su*

proyección debía ser prohibida totalmente ya que tanto por el planteamiento, duración de las escenas de tortura núcleo central de la película, así como la crudeza de las mismas unido a la campaña actual que sobre las torturas<sup>[1]</sup> se está llevando a cabo, constituye una vejación al Cuerpo, de todo punto intolerable”. Después de su exhibición en el Festival de Berlín, Pilar Miró era procesada por el Juzgado Militar número 5. Sólo la aprobación en el Congreso de la reforma del Código de Justicia Militar, según la cual los posibles delitos cometidos por civiles contra las Fuerzas Armadas pasaban a la jurisdicción ordinaria, provocó que el “caso” pudiese ser sobreseído. **El crimen de Cuenca** pudo por fin ser estrenada en Madrid el 17 de agosto de 1981.



El largo proceso, que en ocasiones produjo en Pilar Miró una cierta sensación de abandono —fue la única procesada, cuando en realidad se trataba de un trabajo “de encargo”—, llevó consigo un vivo debate social, cuya descripción excedería los límites de estas páginas, pero además acarreó dos consecuencias muy dignas de tener en cuenta. Por un lado, tras su estreno, **El crimen de Cuenca** se convirtió en la película más taquillera del cine español. Por otro, y este mismo breve comentario lo demuestra, el debate político que provocó dejó en un segundo plano su análisis cinematográfico por una buena parte de la crítica.



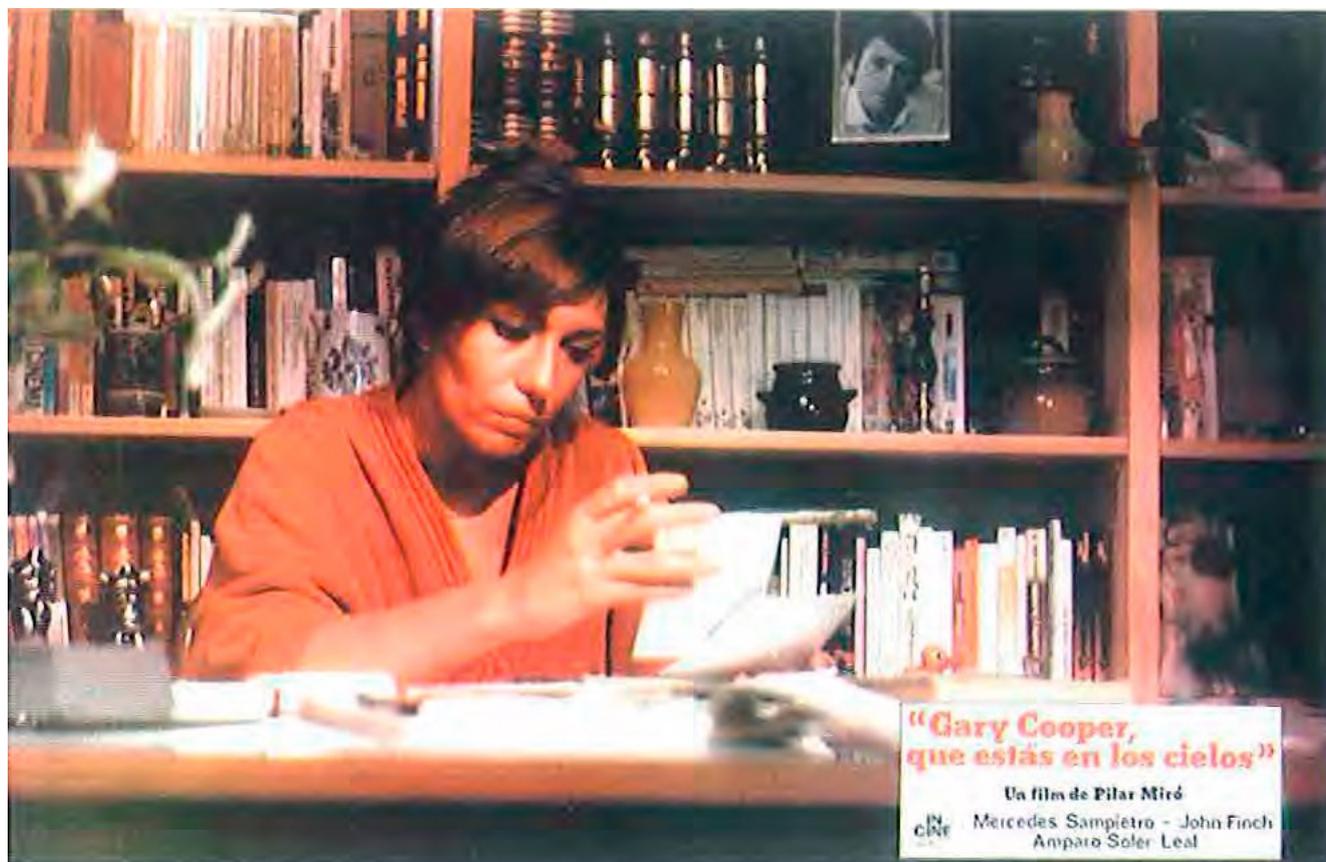
El crimen de Cuenca

**El crimen de Cuenca** es una película valiente, vigorosa, apasionada, pero irregular. Rodada con su habitual academicismo, Pilar Miró consigue en ella que los saltos temporales de la historia (desaparición de “El Cepa” y primeras denuncias de la madre / detención de Gregorio y León, torturas, juicio / salida de ambos de la cárcel, con la consiguiente, penosa, reinserción) se produzcan de forma natural, en un bloque uniforme que es a su vez un gran *flash-back*, que se abre con el romance de ciego que sirve para presentarnos ya —aunque no lo sepamos— a la falsa víctima y se cierra con la vuelta al pueblo de “El Cepa”. La ambientación está cuidada hasta los últimos extremos, pese al bajo presupuesto, mientras la fotografía de Hans Burmann salta con solvencia de las tierras manchegas quemadas por el sol a los sórdidos interiores carcelarios de iluminación difusa.

Frente a la inobjetable factura técnica hay otros puntos menos incuestionables. La fuerza de las secuencias en las que se recrean las torturas de los guardias civiles a los inocentes pastores es innegable, pero a Miró se le va la mano a la hora de evidenciar en demasía los detalles, rondando en ocasiones el efectismo. No le hubiera venido nada mal, muy al contrario, el uso de la elipsis; la rotundidad, a la larga mayor, que concede en el cine el valor de lo sugerido frente a lo mostrado. Del mismo modo la cinta se ve impregnada de un cierto maniqueísmo al subrayar demasiado el complot urdido en torno al bloque recalcitrante que forman el diputado conservador Martínez de Contreras, el retrógrado juez Isasa, don Rufo, el cura, y el sargento de la Guardia Civil. Muestra de esto último es el *travelling* vertical que recorre la figura de

Contreras, mientras escucha la confesión del moribundo don Francisco a don Rufo, por medio de la cual el reticente terrateniente se une al coro que clama por el linchamiento. La cámara desciende desde el rostro atento del diputado, siguiendo la trayectoria de su fusta que acaba por golpear, nerviosa, sus lustradas botas de corte militar.

Frente a ello, lo más interesante de **El crimen de Cuenca**, a nivel argumental, es su reflexión acerca de la vulnerabilidad humana ante el sufrimiento. A lo largo del film asistimos a la degradación de las víctimas. Los dos amigos hasta entonces inseparables (Gregorio se solidariza al inicio de la película con León, cuando el terrateniente don Francisco le comunica que se ve obligado a despedir a su compañero) acaban cayendo en una red de traiciones, sospechas y acusaciones falsas. Lo mismo hará “La Varona”, que termina acusando a su propio marido para salvar a su hija de las amenazas del sargento de la Guardia Civil y será incapaz de ofrecerle su pecho solidario ante los delirios de la sed. Por eso, la vuelta a casa la hará Gregorio en silencio. No puede dejar de sentirse traicionado y traidor. Ambas sensaciones desaparecen con la reaparición de “El Cepa”. Cuando conoce la noticia su primer pensamiento va hacia su compañero: *“Si ha aparecido ‘El Cepa’, que ‘pue’ ser, entonces León es inocente”*. De hecho, el film se cierra con el abrazo de los dos amigos, tras la emotiva, aunque forzada, secuencia del montaje de las tres comitivas (las de Gregorio, León y “El Cepa”) hacia un cruce de calles en el pueblo.



El éxito de **El crimen de Cuenca** hizo que Pilar Miró se creciese y se decidiese, contra viento y marea, a sacar adelante su proyecto más deseado: **Gary Cooper, que**

**estás en los cielos.** Consiguió que Alfredo Matas asumiese el cincuenta por ciento del coste de producción. Para el resto, tuvo que montar su propia productora, pidiendo a varios de sus colaboradores que se implicasen en la producción en lugar de recibir su salario. El carácter autobiográfico de la película es evidente y parte de la grave operación cardíaca a la que la realizadora fue sometida en 1975. Para que cupieran menos dudas al respecto, la protagonista es una realizadora de televisión. No iba a ser así en un principio. En el primer guión, Andrea Soriano era profesora de instituto, algo que no acababa de encajar bien con su carácter fuerte e independiente. Fue José Antonio Páramo quien le sugirió que traspasase al personaje su propia profesión.

Las secuencias de Andrea Soriano en los platós televisivos son un certero retrato de la propia Miró. Seca, autoritaria, exigente, en ocasiones excesivamente dura, su figura responde a la descripción que muchos de sus colaboradores han hecho de ella. Sus relaciones familiares no son menos calcadas de la realidad: del padre, desaparecido, sólo podemos ver una foto con uniforme militar; la madre es incapaz de escuchar otra cosa que no sean sus propios monólogos hipocondríacos; su hermano es una figura ausente por la que Andrea no demuestra la mínima cercanía, sino, al contrario, una cierta hostilidad. Otro tanto ocurre con sus relaciones amorosas, centradas en Diego, su actual compañero, y Bernardo, su primer y quizás gran amor. Las quejas de ambos son en gran parte parecidas. Los dos se sienten utilizados y le reprochan su incapacidad para rebasar la barrera que ella misma levanta *a priori*: una tenaz y casi absoluta independencia.

En las horas que anteceden a su entrada al quirófano, Andrea buscará que sus seres más cercanos comprendan su desesperación, pero a la vez es incapaz de explicar lo que le sucede. Espera que la adivinen, pero tiene en su contra todo un pasado lleno de corazas. Sólo se sincerará con uno de los actores a los que dirige en la grabación para televisión de *Huis Clos*, de Sartre, que a su vez le devolverá una “interpretación” cargada de ironía, aunque no exenta de un toque final de ternura, y con un vecino que circunstancialmente se cruza en su camino por una simple cuestión doméstica. Cuando constata sus viejas sospechas acerca de la infidelidad de Diego, su reacción va a ser una relación de urgencia con Julio, que a su vez ha roto con su compañera. El único refugio lo encontrará en el pasado: unas viejas fotos de Gary Cooper —la sublimación de su cinefilia— y las cartas, guardadas durante años, de Bernardo. Éste la acompañará en los instantes anteriores a su entrada en el quirófano. Ya en la mesa de operaciones, sólo podrá aferrarse a la mano del cirujano.



**"Gary Cooper,  
que estás en los cielos"**  
Un film de Pilar Miró  
Mercedes Sampietro - John Finch  
Amparo Soler Leal

En suma, la protagonista entona una serie de estériles SOS, que no son más que una excusa para establecer la que se convierte en su auténtica complicidad: la que consigue con el espectador. Es únicamente éste el que asiste a un sobrio y doloroso *striptease* moral, que es el que confiere a **Gary Cooper, que estás en los cielos** toda su credibilidad. Es al espectador al único que se le ofrecen las claves, el único que no deberá adivinar tras los férreos visillos de una imagen autofalsificada. En la autenticidad de este despojamiento de capas protectoras es donde radica toda la fuerza de la película, servida con una convicción inusual por Mercedes Sampietro, sencillamente soberbia, que se convierte en *alter ego* de la realizadora, papel que, con igual convicción, volverá a interpretar más de una vez.

La puesta en escena vuelve a pecar de académica, cuando no rutinaria. En ocasiones, incluso se resiente en su afán meramente ilustrativo de unos diálogos que en más de una secuencia resultan discursivos. Véase como ejemplo la conversación excesivamente técnica y extensa con el médico, cuando éste expone a Andrea su diagnóstico; los reproches de Mario en el automóvil acerca de su inaccesibilidad; la perorata sobre la progresía, los restos burgueses que se van arrastrando con los años, los celos y demás "miserias", que antecede al polvo entre Julio y Andrea; el mismo casete que envía a Bernardo: "*Quiero no necesitar a nadie, para que nadie me decepcione. (...) No quiero que nadie me vea débil y pequeña cuando realmente creo que soy más débil y más pequeña...*". Todo ello es intentar explicar con palabras lo que debería —y en gran parte ya lo está— describirse con imágenes. Miró remacha un clavo que el deambular y las miradas de Mercedes Sampietro habían ya clavado con justeza.



Hablamos esta noche

Mientras la fotografía de Carlos Suárez se amolda con eficiencia a esa puesta en escena utilitarista, la música de Antón García Abril tiende a subrayar en exceso, haciéndose más evidente de lo necesario, algo que ya ocurría con la de Román Alís en **La petición**. Pese a todo, la veracidad que se desprende de esa complicidad protagonista/espectador hizo que **Gary Cooper, que estás en los cielos** se convirtiese en un éxito, al tiempo que en la más personal de sus tres realizaciones hasta ese momento, aunque, de hecho, cuando se produjo su estreno comercial, **El crimen de Cuenca** continuaba bloqueada por los juzgados militares.

Como en el caso de **Gary Cooper, que estás en los cielos** el guión de **Hablamos esta noche** (1982) lo firman Antonio Larreta y la propia Pilar Miró. Y es precisamente la debilidad del guión la principal causa de que, en este caso, tengamos que hablar de una película claramente fallida. En él se nos invita a asistir a unas cuantas jornadas de la vida de un ejecutivo en pleno ascenso. Daniel es director de la central nuclear de Almonacid, que se encuentra en la fase previa a su puesta en funcionamiento. Daniel tiene como horizonte casi exclusivo un ascenso que se refrendará a lo largo del film. Mientras, se verá enfrentado a una serie de problemas éticos y personales que irá orillando sin el menor escrúpulo: el abandono de Julia, su compañera, harta de jugar un papel secundario en su vida; el mal asumido descubrimiento de la homosexualidad de su hijo; la denuncia, por parte de su amigo y colaborador Luis María, de graves deficiencias en el sistema de seguridad de la

central; las protestas por parte de los ecologistas ante la construcción de la planta nuclear; las presiones político-económicas para acelerar su puesta en marcha; los desencuentros con su padre y el recuerdo del suicidio de su hermana; las, un tanto cogidas por los pelos, críticas de Clara, su nueva amante; el suicidio final de Luis María.

De nuevo producida por Alfredo Matas, la película pretende ser un retrato crítico de los valores dominantes en una sociedad que estaba a punto de decidir con sus votos la llegada al poder de un gobierno de izquierdas después de más de cuarenta años. El divorcio, cuya ley acababa de ser promulgada por el Parlamento, la homosexualidad, la cuestión nuclear, los valores economicistas como motor (casi) único de la práctica política... son debates entre los que se escabulle Daniel, paradigma del *yuppy* de los primeros ochenta y, por lo demás, una caricatura del machismo que hará las delicias de las feministas más esquemáticas. Sobre el papel se trataba de una idea de lo más sugestiva y, de hecho, en ese honesto intento de reflejar la sociedad de los últimos tiempos del gobierno de UCD está la mayor virtud de la película. Sin embargo, el resultado dista mucho de los propósitos.

El guión avanza por senderos previsibles, sin ninguna progresión dramática que haga al espectador agarrarse a la historia. Al contrario que en el film anterior, el protagonista carece de entidad y densidad, algo a lo que no es ajena la interpretación de un actor tan plano como Víctor Valverde, alrededor del que gira toda la acción. Los diálogos acentúan con su rigidez el carácter ya de por sí excesivamente discursivo. Temas colaterales como el descubrimiento de la homosexualidad del hijo o el recuerdo del suicidio de la hermana (que parece no tener otro objeto que adelantarnos el suicidio de Luis María) están tratados de una forma plana y parecen, a la postre, metidos en la historia con calzador. Ni siquiera los escauceos eróticos entre Daniel y Clara resultan convincentes. Así las cosas, tanto la realización de Miró como la fotografía de Juan Amorós parecen contagiarse con su ritmo indolente de las carencias del guión. La crítica, sin embargo, no siempre fue adversa y **Hablamos esta noche** cerró una etapa en la filmografía de su directora.

Tras intervenir en la campaña que daría al PSOE la primera de sus sucesivas victorias electorales (participó en la configuración de la imagen de su líder, Felipe González), a finales de 1982 fue nombrada Directora General de Cinematografía del Ministerio de Cultura. En ese puesto, desde el que fue autora del Decreto 3304, permaneció hasta el 30 de diciembre de 1985. Tres años de gestión pública que en absoluto minaron sus deseos de ser lo que más deseaba: directora de cine. No esperó mucho tiempo para volver a ponerse detrás de la cámara. En 1986 rodaba **Werther**, su quinto largometraje.



Hablamos esta noche

Tanto la novela de Goethe, como la ópera de Massenet, siempre habían fascinado a Pilar Miró. Ella misma situaba en 1970 la fecha en que pensó por primera vez adaptar la novela del gran romántico alemán. Estuvo en varias ocasiones a punto de hacerlo, siempre respetando la época original en la que transcurre la novela. Pero en 1986 ardía en deseos de volver a dirigir y, por razones de presupuesto (aunque se llevó a cabo con producción propia), decidió trasladar a la época actual a los personajes de Goethe. Ella misma se lamentará más tarde de esa decisión: *“Sigo pensando que esta película fue un error. Nunca debí renunciar a ambientar **Werther** en su época”*.

Sea como fuere, el guión fue una libre adaptación firmada por Miró y Mario Camus, en la que los bosques alemanes de finales del siglo XVIII se convierten en los grises y verdes de una Cantabria de dos siglos después. La universalidad de la obra de Goethe no impide que el desdichado amor del joven Werther fuese el paradigma del concepto del amor romántico, exaltado y radical, incapaz de componendas, opuesto a cualquier tipo de alineamiento con un, por mínimo que fuese, análisis racional. Recrear este ideal doscientos años más tarde no podía ser tarea fácil.

Miró se escinde entre el mantenimiento de ese anhelo en estado puro y su aterrizaje en una realidad ostensiblemente más prosaica. Ese ensamblaje es el que no acaba de funcionar. La realizadora intenta contextualizar a su personaje, un profesor

de griego del que nunca sabremos su nombre. No podría llamarse Werther, pero ningún otro nombre podría sustituir al original, paradoja nominal que no es sino la de la propia película. La contextualización, por otro lado, y en un sentido más profundo que el que puedan suponer una serie de cambios cronológico-geográficos, se limita, por ejemplo, a poco más que un intento de insertar al profesor dentro del debate pedagógico que protagoniza su compañera Beatriz y que acaba resultando un tanto forzado. Como el original, este nuevo Werther desdeña una visión racionalista de la vida, que al igual que en la obra de Goethe representa el marido de su amada, y se entrega a una pasión que se retroalimenta de sí misma tanto como de su relación con Carlota. Como él, vive obsesionado por el suicidio, único acto de rebelión frente a un horizonte de deseos insatisfechos. De hecho está presente a lo largo de toda la película: en el trauma que al hijo de Carlota, su alumno, causó el suicidio de un compañero; en el más que previsible de Jerusalem, detenido tras dar muerte al hermano de su patrona, que se interponía al amor entre ambos; en la defensa, en su última clase en el colegio, de la dignidad de Sócrates al elegir el camino de la muerte.



Werther

Carlota, por su parte, adquiere una lógica mayor entidad que en el original, lo que no le libra de ser víctima de sus indecisiones. Cuando tome la decisión de reunirse con el profesor, su automóvil —tantas veces lugar de encuentro entre ambos— no llegará a tiempo de torcer el destino. Pese a los desajustes del guión, **Werther**

permanece como un audaz intento de contar una historia a contracorriente y hacerlo sin traicionar su espíritu. Hay en la película diálogos forzados, excesivamente literarios, pero muchos otros de una contundente credibilidad. No es ajena a esto último la música de Massenet utilizada de manera cronológica, siempre presente aunque sin irrumpir con protagonismos fuera de tono. Como tampoco lo es la delicada fotografía de Burmann, recreando un mundo gris y brumoso, en perfecta sintonía con el del romántico alemán, que, sin embargo, provocó —según confesiones del propio director de fotografía— “*varias discusiones*” con la realizadora. La puesta en escena es, en la misma línea, uno de los más logrados ejercicios estéticos de la realizadora hasta aquel momento. Esto último fue lo que la crítica destacó en su día, por encima de la mayor o menor fortuna concedida a una adaptación que la propia directora asumió con recelo, hasta el punto de que la versión definitiva recortó en veinticinco minutos el primer montaje del film.

**Werther** es, por otro lado, una película-paréntesis. Realizada nada más dejar el cargo de Directora General de Cinematografía, en noviembre de 1986 Pilar Miró es nombrada Directora General de RTVE, cargo para el que estaba especialmente capacitada y del que tuvo que dimitir, tras una larga, ruin y dolorosa polémica, en enero de 1989. Nunca se sintió más frágil, nunca tan acosada. Y, seguramente, nunca tuvo tan claro que su única salida volvía a estar detrás de las cámaras.

Entre otros proyectos, intentó realizar una versión de *El temblor de la falsificación*, la espléndida novela de Patricia Highsmith, pero no pudo conseguir sus derechos. En 1990 dirigió el largometraje documental **Velázquez**, producido por EFE-TV y el Museo del Prado como ilustración de la exposición que ese año dedicó el museo madrileño al pintor. Realizado en vídeo de alta definición, lejos de estériles pretenciosismos, Miró se “limita” a filmar setenta y nueve de sus cuadros (desde “Vieja friendo huevos” a “Las Meninas”), consiguiendo capturar la profundidad de la pintura del artista sevillano, el “aire” de sus cuadros. El color y la luz de Velázquez son atrapados por la cámara de Javier Aguirresarobe, que apenas se concede el coqueteo de media docena de *travellings* recorriendo las salas de la exposición. Es la primera colaboración del director de fotografía con la realizadora, en un documental que pretende abrir los ojos al espectador, apoyado apenas en breves fragmentos de la obra de Ortega y Gasset.

En 1991 Andrés Vicente Gómez le propone llevar a la pantalla *Beltenebros*, la novela de Antonio Muñoz Molina, que bendijo con rotundidad el guión escrito por Miró, Mario Camus y Juan Antonio Porto, como más tarde haría con el resultado final de la película. Trabajo de encargo, guión basado en un argumento ajeno y escrito —como siempre, por otro lado, en el caso de la realizadora— en colaboración, la menos autobiográfica de sus obras, la más cercana a lo que se podría denominar cine de género —en este caso, el *thriller*—, **Beltenebros** es la mejor película de Pilar Miró.

La puesta en escena de **Beltenebros** es la más elaborada y sofisticada de toda su



filmografía. Concebida como un gran *flashback* a partir de la secuencia en la que Darman y Rebeca huyen de Madrid, en aquél se contienen un prólogo en el que Darman recibe el encargo de acabar con un camarada del partido que con su traición ha provocado la caída de una buena parte de la organización, el desarrollo de esta misión en el Madrid de 1962 y los recuerdos de una acción similar, también en Madrid, pero en 1946. Miró salta con agilidad entre estos dos últimos períodos, descartando desde el primer momento el componente de intriga de la novela respecto a la identidad del comisario Ugarte, el auténtico traidor.

La primera secuencia de la película es el ejemplo perfecto de esa elaboración de la puesta en escena. El director de fotografía Javier Aguirresarobe se quedó perplejo cuando Pilar Miró le dijo que quería la secuencia en un solo plano. Con cámara en mano había que acompañar a los protagonistas mientras descendían por las escaleras de la estación, seguirles sobre una pequeña plataforma a lo largo del andén, subir tras ellos en el tren y recorrer su estrecho pasillo. Además había que montar un complicado y disperso sistema de iluminación, en el que la guinda fue la necesidad de aplicar un quitabrillos a los vagones del tren para evitar que la cámara se reflejase en ellos. Por si esto fuera poco había que buscar un color especial, capaz de reflejar un Madrid gris, cercano al blanco y negro, al mundo de sombras y luces tenues en el que se mueven sus personajes. La iluminación fue durante el rodaje todo un trabajo en encaje, cuidando cada brillo, iluminando especialmente los rostros para que no se empastaran. Pero, además, Aguirresarobe trabajó con una emulsión especial que se reveló sin el habitual baño de blanqueo, con lo que se consiguió permanecer en los límites del blanco y el negro. Otra secuencia en la que la opción visual de la película logra efectos admirables es la del enfrentamiento final entre Darman y Ugarte, desarrollada durante la proyección en un enorme cine vacío de **Murieron con las botas puestas** (*They Died With Their Boots On*; R. Walsh, 1942)<sup>[2]</sup>. En **Beltenebros**, la puesta en escena y el trabajo visual se funden con una fortuna poco habitual en el cine español.

En este punto viene a cuento reproducir algunas declaraciones de Aguirresarobe acerca de su trabajo con la realizadora: *“Pilar Miró es una directora bastante singular. Con ella se prepara la película a fondo, hablando mucho sobre la*

concepción de la historia y sobre la forma de visualizarla. Luego ya, durante el rodaje, no se le puede preguntar cómo debe ser un plano determinado. Uno ya sabe qué tipo de película quiere, notas que confía en ti y eres tú quien debe proceder según los criterios acordados. Trabaja siguiendo su propio orden, va construyendo su mundo en los espacios y éstos la mandan. (...) Hasta que no llega al set y empieza a construir, no hay una planificación definitiva, pero es tremendamente respetuosa con la imagen y en el terreno estético es muy puntillista. (...) A Pilar no le gusta seguir el plano a través del video, y se queda junto a la cámara mirando la escena por fuera, pero el encuadre le parece esencial y en esto se muestra exquisita”<sup>[3]</sup>.



Nunca como en **Beltenebros** ha quedado de manifiesto esa preocupación formal de Pilar Miró. La fuerte apuesta que el film supone en este terreno le lleva a forzar continuamente los límites expresivos de la historia. En la ya citada secuencia del enfrentamiento entre Darman y Ugarte, a los problemas técnicos ya apuntados se añaden los que lleva consigo la propia configuración del personaje del comisario. La interpretación de José Luis Gómez es forzada hasta tales límites que, sin un cuidado extremo en las medidas, podía haber resultado un fracaso. Personaje construido desde la penumbra, avaricioso de un mundo de sombras en el que intenta ocultar su traición, su histrionismo se desata en la citada secuencia. En el vacío escenario del viejo cine su sobreactuación, con las imágenes de Walsh como insólito decorado, le transforma en el actor de teatro que siempre ha sido por encima de todo. Vomita hasta la exageración su rencor, justifica con exabruptos su cansancio y su traición, se retuerce,

grita. Una sobreactuación que, a la postre, dota a la escena de una densidad dramática memorable.

En el catálogo de riesgos que Miró asume en la película, no lo es menos la actuación de Patsy Kensit, en el papel de la nueva Rebeca, recreando el particular *striptease* de Rita Hayworth en **Gilda** (*Gilda*; Charles Vidor, 1946), Mientras susurra “Put the Blame On Mame”, la actriz consigue realmente evocar todo el torrente erótico de la Gilda original. **Gilda** y **Murieron con las botas puestas** no son las únicas referencias cinéfilas explícitas en la película. En el mismo cine Universal se proyecta **Rebelión a bordo** (*Mutiny On the Bounty*; Frank Lloyd, 1935), por cortesía hacia Muñoz Molina. Por otro lado, es evidente el paralelismo entre el complicado *travelling* de la secuencia inicial con el genial con el que Welles abre su **Sed de mal** (*Touch Of Evil*, 1958). Del mismo modo el sombrío personaje de Ugarte recuerda con sus dosificadas apariciones al que interpreta el propio Welles en **El tercer hombre** (*The Third Man*; Carol Reed, 1949).

Hay tan sólo dos momentos en los que la fina seda con la que Miró teje su puesta en escena, se torna esparto. El primero corresponde al ya citado prólogo en Varsovia, cuando Bernal explica a Darman que de nuevo debe acabar con un camarada que está diezmando el partido con sus delaciones. En el salón contiguo al despacho donde hablan los dos hombres, se celebra la boda de la hija de aquél. El color y la luz se disparan a través de la puerta entreabierta. La secuencia resulta gratuita y fuera de lugar, coronada por una inexplicable toma cenital de difícil explicación. La segunda es un subrayado a todas luces innecesario, cuando Darman se desploma víctima de los narcóticos que Rebeca ha echado en su bebida. Un gran angular deforma el rostro de la mujer para certificar la evidente pérdida de consciencia de Darman. Pequeñas asperezas dentro de una puesta en escena trabajada hasta sus últimos detalles.



**El pájaro de la felicidad**

Los diálogos, una de las asignaturas pendientes del cine de Pilar Miró, son en **Beltenebros** concisos y efectivos. Las reminiscencias del cine negro americano — que se infiltran suavemente por todos los poros de la cinta— y el excelente texto de Muñoz Molina, le ayudan a desterrar la tendencia discursiva patente en varios de sus filmes. La utilización de la voz en *off* camina en esa misma dirección, dando una mayor densidad no sólo al protagonista sino también a aquéllos con los que se cruza en las dos historias paralelas madrileñas. Su hábil combinación refuerza la desolación, el desencanto, el cansancio de Darman, condenado a volver a equivocarse pero que, al mismo tiempo, dispara a su fantasma en los mismísimos huevos. Ya en el tren:

- Rebeca: “¿Qué te pasa?”.
- Darman: “Estoy cansado”.
- Rebeca: “¿Qué vamos a hacer?”.
- Darman: “Seguir viviendo”.

Darman ha comprendido que la frontera entre el héroe y el traidor no es tan diáfana. En cierto modo vuelve de una derrota que ya intuía en su retiro de Scarborough cuando, al principio de la película, pretende zafarse del nuevo encargo que reedita viejas dudas. Las pocas certidumbres de Darman quedan abandonadas en Madrid, como las propias de Miró habían quedado no mucho antes colgadas en un

armario mal cerrado.

Junto al trabajo de Aguirresarobe, que obtuvo el Goya a la mejor fotografía (al que se unieron el del mejor montaje, para su habitual José Luis Matesanz, y los mejores efectos especiales, a Reyes Abades) se hace necesario destacar la notable recreación de un Madrid sórdido, poblado de miedos y silencios, y una música, de José Nieto, puesta absolutamente al servicio de la atmósfera del film, así como la sobria interpretación de Terence Stamp, que, desde que leyó el guión, se vio metido de lleno en su personaje. **Beltenebros** obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín.

Concluida la película, Pilar Miró montó para la Compañía Nacional de Teatro Clásico *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, de nuevo con Aguirresarobe como responsable de la iluminación. La obra tuvo un gran éxito y fue seguramente entonces cuando empezó a madurar en ella la idea de recrear algún día en cine a los grandes clásicos del teatro español.

**El pájaro de la felicidad**, su siguiente película, es la única de toda su filmografía en la que Pilar Miró no interviene, al menos sobre el papel, en el guión, en este caso escrito en solitario por Mario Camus. De hecho el propio Camus escribió el argumento con la idea de llevarlo personalmente a la pantalla. Sobre el papel, porque cuesta trabajo pensar que Miró no interviniese de alguna manera en una historia que parece salida de la misma mano que, especialmente, **Gary Cooper, que estás en los cielos**. Los paralelismos son evidentes. Como la Andrea Soriano de su tercer largometraje, Carmen se ve golpeada brusca y cruelmente, lo que le lleva a plantearse toda su existencia. Lo que allí era el anuncio de una inminente y grave intervención quirúrgica, son aquí el asalto y violación sufridos a la salida de una cena en casa de su hijo. En ambos casos un personaje aparentemente fuerte y seguro de sí mismo descubre toda su vulnerabilidad. En ambos, la protagonista inicia un doloroso recorrido interior, mediante el que se cuestiona lo que han sido y son sus relaciones con los que le rodean.

Los paralelismos entre el deambular de Andrea y Carmen resultan incluso excesivos. También Carmen tiene un compañero incapaz de “adivinar” su angustia. También reencuentra a un antiguo amante (en este caso su exmarido) que, como Bernardo a Andrea, le devuelve retazos de una ternura perdida para siempre. De la misma manera, el intento de aproximación hacia la madre resulta infructuoso. Como Andrea, Carmen es una profesional culta e independiente, en este caso restauradora de arte<sup>[4]</sup>. No mejor que con su amante o su madre, es la relación con su hijo, llena de viejos silencios y reproches.

Carmen huye al sur en busca de la luz. Allí quiere encontrar la soledad necesaria para trabajar y replantearse una nueva vida. Conoce a Elorza, un ser solitario como ella, con el que vive una breve relación amorosa, que no está dispuesta a dejar crecer. Recibe la visita de Nani, la mujer de su hijo, a la que éste ha abandonado con su bebé. Con ella comienza, a regañadientes en un principio, a jugar el papel de madre adoptiva, más tarde de amante. La relación entre ambas es imposible. Nani es muy

joven; ella ya no. En una secuencia innecesaria subraya la distancia: Carmen trabaja en la restauración de un cuadro que representa a la Virgen y Santa Isabel; Nani la observa; ambas componen fuera del lienzo una pareja parecida; el rostro de Carmen surcado por las primeras arrugas y cargado de experiencia, frente al casi virginal e inocente de Nani. Finalmente, también ésta la abandona, dejando en sus brazos al bebé, metáfora de una nueva vida, de una mirada hacia adelante.

La recapitulación vital de **Gary Cooper, que estás en los cielos** reaparece, pero lo que en aquélla era un final lleno de interrogantes, en **El pájaro de la felicidad** se cierra, tras una serie de intentos infructuosos, con un cierto final esperanzado. Como en el primer caso, en su nueva película la protagonista se ve rodeada de una serie de personajes sin ninguna entidad propia. Absolutamente todos ellos no existen más que en función de Carmen, como desencadenantes de una serie de reacciones por su parte. No son más que circunstancias en su vida. Como mucho llegamos a adivinar algunos de sus rasgos, a intuir parte de lo que representan para Carmen. Es cierto que también en **Gary Cooper, que estás en los cielos** ocurría esto en cierta medida. El problema es que el drama de la protagonista del primero de los dos filmes tenía una fuerza notable por sí misma. En esta nueva película, el espectador no consigue implicarse en tal amontonamiento de clichés.

Tampoco en esta ocasión escasean los diálogos artificiosos, como la conversación entre madre e hija en torno a la añoranza del antiguo régimen por parte de la primera y del desengaño ante el fracaso de las utopías por parte de la segunda, e incluso pretenciosas, como la secuencia en la que Carmen y Elorza reflexionan acerca de la generación del 98. La música de Jordi Savall no sólo participa de esa pretenciosidad, sino que además se excede en sus subrayados. Por su parte, la preciosista fotografía de Alcaine atenúa los saturados colores mediterráneos, en busca de una mayor interiorización del paisaje, algo que le reclamó la propia realizadora y que se convierte en la mejor baza de la película. Los actores, carentes de auténticos personajes de carne y hueso a los que hincarles el diente, se muestran discretos en el mejor de los casos. Sólo, de nuevo, Mercedes Sampietro muestra su talento para sacar adelante un determinado tipo de personajes, en los que miradas y silencios se colocan en el mismo nivel expresivo que la palabra.

Tres años tardó en ponerse de nuevo detrás de la cámara. Fueron muchos los que intentaron quitarle la idea de la cabeza. “*Es una locura*”, fue una frase que escuchó una y otra vez cuando se decidió a adaptar *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Defendió su proyecto frente a todos los malos augurios. La obra le suponía arrancarse dos viejas espinas. Por un lado, el hecho de que por primera vez iba a dirigir una comedia. Era ya hora de dar un quiebro a una filmografía llena de dramas ásperos, en la que el humor había brillado clamorosamente por su ausencia. Por otro, se enfrentaba a un deseo largamente acariciado: trasladar a la pantalla grande el teatro del Siglo de Oro español. Lo excepcional del reto venía, no sólo de la propia adaptación en sí, sino del hecho de que Miró decidió hacer una traslación a la pantalla

de los versos originales, en versión cinematográfica de Rafael Pérez Sierra, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La realizadora defendió desde un principio la viabilidad comercial de tan ardua empresa, citando como ejemplos los respectivos éxitos de **Cyrano de Bergerac** (*Cyrano de Bergerac*; Jean-Paul Rappeneau, 1990) y **Mucho ruido y pocas nueces** (*Much Ado About Nothing*; Kenneth Branagh, 1993).



**El perro del hortelano**

**El perro del hortelano** se iba a rodar en Portugal, producida por Cayo Largo Films. Súbitamente, en pleno rodaje, pareció que esos negros augurios podían verse cumplidos. Las desastrosas previsiones del productor provocaron la repentina interrupción del rodaje por falta de fondos. Tras tres días parado, el equipo tuvo que regresar de Lisboa. Miró siguió peleando hasta que tres productoras (Enrique Cerezo P. C., Lola Films, S. A., de Andrés Vicente Gómez, y Cartel, S. A., de Pedro Pérez) adquirieron los derechos de Cayo Largo Films. Fueron tres semanas de incertidumbre que no parecían presagiar nada bueno para un film marcado por la desconfianza general. Pero el rodaje continuó.

La escasez de medios quedó, sin embargo, al descubierto con la reducción al mínimo de los exteriores y una clara escasez de figuración. Miró suplió estas carencias a base de oficio, recuperando la habilidad atesorada durante tantos años de rodajes televisivos. Lo que para algunos críticos resultó una simple recuperación de la estética caduca de los viejos “Estudio 1”, fue para muchos un ejercicio lleno de

coraje. Lo cierto es que Miró reduce la puesta en escena al esqueleto. La sobria realización se pone al servicio de un texto cuya musicalidad acaba marcando el ritmo de la película. Se le había advertido de que en España no existe nada parecido a la tradición inglesa de los grandes actores shakespearianos y una interpretación poco creíble podía dar al traste con todo el proyecto. Confió en sus actores y también aquí tuvo razón. Pese a pequeños altibajos Emma Suárez, Carmelo Gómez, Ana Duato, Fernando Conde, Miguel Rellán, Maite Blasco... arrastran al espectador con su capacidad de convicción a la hora de trasladar los octosílabos de Lope con notable naturalidad.

La elección del texto no pudo ser, por otro lado, más afortunada. Pieza teóricamente menor en la obra de Lope de Vega —y seguramente lo es desde un punto de vista estrictamente literario—, Miró supo extraer de ella todo lo que podía tener de cinematográfico. Esta comedia galante está hecha a base de versos directos, ingeniosos, más aparentemente sencillos de lo que en realidad son, que derrochan humor y modernidad. Nada más lejos de la típica cortesana de nuestro siglo XVII que esta Diana dispuesta a atrapar su presa por encima de los convencionalismos de la época y dejarse caer en la burla final a las normas encorsetadas con las que no está dispuesta a transigir. Diana es una mujer insólitamente libre para su época. Sin embargo, su condición de condesa de Belflor la hace incapaz de arrojarse a los brazos de Teodoro, su secretario. “Ni contigo, ni sin ti”, Diana tensa y afloja a su capricho la cuerda con la que tiene amarrado a Teodoro, que se queja desorientado; “*Pues no entiendo tus palabras / y tus bofetones siento. / Si no te quiero, te enfadas / y enojaste si te quiero. / Escríbesme si me olvido / y si me acuerdo te ofendo. / Pretendes que yo te entienda / y si te entiendo soy necio. / Mátame o dame la vida. / Da un medio a tantos extremos*”. El ingenio de Tristán, uno de esos impagables criados que pueblan las comedias de Lope, urdirá la trama final y Diana se dejará atrapar gozosa en ella.



**El perro del hortelano**

La cuidada ambientación de Félix Murcia, en la que no poco tienen que ver los bellos decorados del palacio de Sintra, y la refinada fotografía de Aguirresarobe dieron a **El perro del hortelano** dos de los siete Goyas con los que la Academia de Cine rubricó el “inesperado” éxito comercial y de crítica.

Años antes Pilar Miró había pedido a Joaquín Leguina que escribiese una novela basada en la venganza de una mujer: “*En las películas siempre se vengan los hombres*”, diría. Con el tiempo Leguina le envió el resultado del encargo: *Tu nombre envenena mis sueños*. La historia de la venganza de Julia Buendía parecía escrita para ella. Comienza a preparar el que será su último largometraje, cuando aún subsisten problemas de postproducción con **El perro del hortelano**. De hecho, ambas películas se presentarán en la misma edición del Festival de San Sebastián.

En Julia Buendía, Miró se encuentra con un personaje femenino que se inscribe a la perfección en esa galería de mujeres fuertes, capaces de combinar frialdad y ternura, marcadas por desencuentros amorosos, fieramente independientes. En los primeros años de la posguerra, el comisario Barciela investiga la muerte de tres falangistas que han medrado con el estraperlo y que durante el asedio de Madrid habían ejercido de matones, ocultos —a su pesar— en la casa familiar de Julia. El inspector tardará en descubrir que la autora ha sido precisamente Julia, tras darse cuenta de que entre las víctimas de los falangistas estuvo su propio compañero. Sólo la pasión que el inspector siente por la joven explica la torpeza del policía para intuir algo que el espectador sabe hace tiempo.



El perro del hortelano

Son los ojos de Barciela en los que Miró coloca el punto de vista de su historia y ahí se contiene uno de los errores de la película. Error porque la posible tensión dramática queda desvelada pronto y de forma poco convincente. Pero error, sobre todo, porque la visión indirecta de la protagonista hace perder a ésta buena parte de sus matices.

Una coincidencia un tanto macabra hace que para coescribir el guión, elija en este caso al cineasta Ricardo Franco. Ambos desaparecerían con unos pocos meses de diferencia, víctimas de una salud en cierto modo eternamente frágil. Hay un cierto paralelismo entre los dos directores que, aun conscientes de esa fragilidad, no quisieron dejar de estar detrás de la cámara hasta el último momento. Pilar Miró escribía tras el éxito de **La buena estrella** (1997), la última película dirigida por Ricardo Franco: *“Me atrevería a pensar que fueron los meses más difíciles, tristes e incomprensidos de una persona que iba perdiendo la vista día a día sin rendirse, sin quejarse, sin dejar de trabajar uno sólo y casi en contra de muchas de sus propuestas. Ricardo leía con una lupa pegado al cristal de cualquier ventana, caminaba por intuición, y se consumía entre operación y operación.*

*No sé si me convertí en su verdugo o en una milagrosa disculpa que le obligaba a mantener la disciplina del trabajo porque quizás después podía no tener otro. Cuando me iba a visitar al rodaje le sentía dormido en un rincón del decorado a fuerza de no querer perturbar a nadie. Le sentía lleno de miedos íntimos y tenía razón”*<sup>[5]</sup>.

Aparte de la cuestión del punto de vista, **Tu nombre envenena mis sueños** acaba siendo demasiado deudora del original literario. Ya hemos citado a propósito de algunos de sus filmes una cierta tendencia a la construcción de diálogos excesivamente discursivos, en ocasiones artificiosos, otras forzados. Esta película no es, desgraciadamente, una excepción. Las reflexiones que de forma más o menos pertinente abundan en la novela, no respiran de igual forma en su traslación cinematográfica.

Para la puesta en escena, Miró vuelve a emplear una fórmula que ya le había dado buenos resultados en ocasiones anteriores (**La petición**, **El crimen de Cuenca** y **Beltenebros**), convirtiendo prácticamente la totalidad del metraje en un gran *flashback*. Dentro de él, como en **Beltenebros**, la historia salta continuamente de 1942 a los últimos meses de la Guerra Civil, con una precisión sin duda deudora en parte del efectivo trabajo de Gil Parrondo como responsable de la escenografía, siguiendo su propia máxima de que *“lo más importante es que la dirección artística no se note, que sea un fondo para los personajes”*<sup>[6]</sup>. Mención especial merece la, como siempre brillante, fotografía de su ya inseparable Aguirresarobe, capaz con su manejo de la luz de trasladar por sí solo al espectador de la vitalidad del Madrid de 1939 a la desesperanzada atmósfera de 1942.

De nuevo, Miró recurre a los protagonistas de su película anterior. Si Carmelo Gómez cumple su papel más que con solvencia, Emma Suárez borda el suyo en una interpretación llena de matices. Actriz dotada de una enorme variedad de registros (capaz de saltar con la misma efectividad de la comedia —**El perro del hortelano**— al drama —**Tu nombre envenena mis sueños**—), su progresión hace pensar en ella como en la gran actriz española de los próximos años. Ejemplo de esa versatilidad, es la credibilidad que es capaz de conferir a las secuencias eróticas, terreno con el que no pocos actores y actrices del cine español tienen una asignatura pendiente. En **Tu nombre envenena mis sueños** Emma Suárez pasa con la mayor naturalidad de sus apasionados encuentros con Jaime, poblados de ternura y esperanza, hasta la pasión en estado puro, cargada de escepticismo y avariciosa del momento que le une a Barciela, sin olvidar la desesperanzada secuencia del baile en el club privado para milicianos, en el que Julia Buendía utiliza el sexo para tapiar el dolor por la pérdida de Jaime. Si a esto añadimos el talento de la actriz —por ceñirnos, evidentemente, a sus trabajos con Miró— para interpretar el devaneo vodevilesco de la condesa de Belflor con su secretario Teodoro, esta versatilidad queda patente.



Tu nombre envenena mis sueños

Versatilidad que podría extenderse a la propia Miró a la hora de abordar el sexo en su cine. El tratamiento conciso que en este terreno, como en tantos otros, mantuvo la realizadora a lo largo de su filmografía, se ha descrito en alguna ocasión como casi timorato. Sin embargo, Miró pensaba que *“el sexo en el cine tiene que ser explícita y natural, tanto para la mujer como para el hombre”*, para añadir que en su última película indicó a Carmelo Gómez y Emma Suárez: *“Quiero amor y ternura, no jadeos y gritos”*<sup>[7]</sup>. A las citadas secuencias de sus dos últimos filmes, habría que añadir los violentos encuentros entre Teresa y Miguel en **La petición**; los casi higiénicos que protagoniza Mercedes Sampietro con Julio en **Gary Cooper, que estás en los cielos** y con Elorza en **El pájaro de la felicidad**; las tiernas secuencias en esta última película con Aitana Sánchez-Gijón o con Eusebio Poncela en **Werther**, protagonizadas por la misma actriz; la casi repulsiva secuencia entre José Luis Gómez y Patsy Kensit en **Beltenebros...**

En mayo de 1997 estrenó con notable éxito *El anzueto de Fenisa*, otra de las comedias de Lope de Vega, en el madrileño teatro de la Comedia. Para entonces ya anunció que su próxima película podría ser una versión de *El castigo sin venganza*, del propio Lope. La positiva acogida de **El perro del hortelano** le había puesto en el disparadero de entregarse a la misión de recuperar nuestro teatro clásico para la pantalla grande.

Sin embargo, su último trabajo cinematográfico fue uno de los siete medimetrajes que formaron el proyecto **Autor por autor** (1997), producido por la Sociedad General de Autores de España. En él siete realizadores debían dar, a lo largo de un metraje común para cada uno de ellos de treinta minutos, su visión de otros tantos músicos. Miró eligió al cantante y compositor Víctor Manuel. Al retratarle, la realizadora hace una especie de retrato generacional: el de toda una

generación de artistas que pusieron, de una forma u otra, su trabajo al servicio de la recuperación de la democracia. Las palabras de Víctor Manuel se unen a las imágenes de sus conciertos, desde los ya lejanos conciertos-mitin durante el franquismo hasta sus últimas actuaciones, a menudo acompañado por otros músicos y siempre con la presencia de la actriz y cantante Ana Belén. A través de las declaraciones del cantante se hace evidente el paralelismo entre ambos, claramente explícito en el camino que los dos recorrieron desde su militancia de izquierdas, hasta un compromiso no por independiente menos claro. En el *press-book* editado a propósito de su presentación Pilar Miró concluía su comentario: “*Vitorin: te espero dentro de veinte años*”.



## A la luz de Pilar Miró

**Javier Aguirresarobe**

*Pilar Miró k Javier Aguirresaroberkia lau egu zuen antzzerkian eta operan, baina batez ere luru filme garrantzitsuetan: Beltenebros, El perro del hortelano eta Tu nombre envenena mis sueños. Hauetako lehena abentura lituragarria izan zen, argiaren ikuspuntutik. Helburua zuri-beltzekoa ziruden kolorezko filmea egitea zen.*

**E**n estos momentos, delante de la máquina de escribir, al tratar de dar una imagen literaria a mis trabajos profesionales junto a Pilar Miró, me doy cuenta de lo complicado que resulta examinarlos, incluso comentar algo sobre ellos, Pilar y yo casi nunca hablábamos de técnica. Ella era intuitiva por naturaleza, y nuestra comunicación era un mutuo asentimiento que se basaba en una confianza definida por los años de trabajo y por la amistad. De todas formas, lo voy a intentar. A la luz de sus últimos trabajos, procuraré aportar algún destello más sobre la personalidad de esta mujer que incluso hoy sigue llamando a mi corazón para recordarme lo maravilloso de este trabajo nuestro y el amor que hay que poner en él.

Mi primera colaboración con Pilar Miró, la primera vez que trabajé con ella, fue en el Museo del Prado. A Pilar le encargaron hacer un vídeo sobre la obra de Velázquez, aprovechando aquella exposición antológica que todos recordamos. Para entonces, ella ya me había hablado de hacer **Beltenebros** (1991), por lo que imaginé

que la realización de aquel vídeo iba a ser un pretexto para conocerme. Y algo de eso fue. En la aparente rutina de aquellas reproducciones analógicas, hablamos de cine, de las noticias que circulaban por los periódicos, de todo... Y aquel trabajo se convirtió en un ameno paseo por las salas del Museo donde cada cuadro era un pequeño universo que diseccionábamos con nuestra luz y nuestros comentarios. En la tarea de la grabación, sin embargo, no todo fue un camino de rosas. Teníamos que pelearnos con algunos brillos imposibles y con las sombras de los aparatosos marcos. Recuerdo que a Pilar le encantaban las dificultades y asumía todos estos problemas técnicos con una paciencia infinita. Resultaba ser especialmente meticulosa en el cuidado del detalle, cuestión que yo también compartía. La crisis surgió cuando tuvo que prolongarse la grabación, por razones ajenas a mi trabajo, en días que yo ya tenía comprometidos. No entendió que las fechas en cine son sagradas, pensando a su vez que era también sagrado que yo terminara el trabajo. Total que me fui, cuando dije que tenía que irme, con la sospecha de que ya nunca más me iba a encontrar con ella...

Pero, a pesar de aquel aparatoso desaire, Pilar me llamó para hacer la imagen de **Beltenebros**, película que me apetecía como ninguna. Ya cuando leí la novela de Antonio Muñoz Molina me apasionaron los ambientes visuales que nacían de un texto para mí totalmente cinematográfico; sin embargo, tengo entendido que el guión de Mario Camus y la propia Miró fue un parto difícil, así como la composición o *casting* del elenco de actores. Anthony Hopkins, sí, el mismísimo Hopkins, aceptó ser protagonista. Incluso colaboró con Pilar Miró y con Andrés Vicente Gómez en las localizaciones inglesas (Scarborough). Pero, sin que se supiera el porqué, el actor galés desapareció del proyecto. Al final, fueron Terence Stamp y Patsy Kensit los principales actores de un reparto mayoritariamente inglés, que obligaba a un rodaje en inglés y a intérpretes de inglés las veinticuatro horas del día.

Tengo que reconocer que los directores de fotografía, cuando hablamos técnicamente de la luz de las películas, de los contrastes, de las texturas, nos ponemos un tanto pesaditos. Normalmente el realizador, en esos temas, no quiere otra información que la de los resultados. Y Pilar Miró no era una excepción. Pero en esta película tuvo que poner oídos a todo un discurso teórico que, en realidad, proponía una aventura visual original y compleja: la de hacer una fotografía casi en blanco y negro, prácticamente sin color. Esto suponía un proceso químico diferente en el laboratorio y otros detalles técnicos poco habituales. En resumen, suponía asumir un riesgo, un gran riesgo. Y lo hizo, de verdad y sin vacilaciones, Creo que le convenció mi insistencia y tenacidad, el hecho de que tuviera las ideas claras, ya que la única prueba fotográfica que pudo hacerse, para conocer el efecto, consistió en un primer plano rodado a Terence Stamp, a toda prisa. Sin más.

Las primeras semanas de **Beltenebros** fueron intensas e inolvidables. El rodaje en Scarborough, en Varsovia, en Cracovia... Recuerdo que el material impresionado iba para Madrid como si fuera al fin del mundo, puesto que no recibíamos noticia alguna

sobre sus resultados. De todas formas, nuestro ánimo era fantástico. La suerte estaba de nuestro lado en pequeños aunque significativos detalles, como el tiempo climatológico, el milagroso *raccord* de nieve natural en secuencias que se rodaron en ciudades distantes... Y, además, Pilar y yo nos entendíamos muy bien. Nuestra comunicación era fluida, aunque su estilo de trabajo fuera un tanto peculiar. Siempre planificaba sobre el terreno, desde el momento en que pisaba el escenario de rodaje. Desdeñaba los planteamientos premeditados. Construía su discurso cinematográfico sobre la marcha, intuitivamente, y, una vez situada la cámara, se dedicaba a sus actores, con el mayor de los cariños. Para ella, los actores eran los reyes de la película. Este sistema de trabajo me obligaba —nos obligaba— a ir también improvisando; pero, tengo que decir que, tras los primeros escarceos, me adapté sin problemas. Y esto por una razón fundamental; la coherencia de Pilar en su discurso narrativo. Coherencia dentro de una concepción cinematográfica clásica, que permitía conocer los pasos que iba a seguir o, dicho de otra manera, las reglas del juego que nunca iba a transgredir. Recuerdo, por ejemplo, las típicas discusiones de saltos de eje en campos, contracampos: ella nunca se metería en la aventura de “saltarse” el eje. O las entradas y salidas de campo de los personajes que prácticamente no existen en sus películas. O, finalmente, hablando de composiciones en los encuadres: sus películas son modelo de concepción clásica de composición en todos los tamaños. Esas reglas eran difíciles de romper, aunque la luz, los ambientes, el contraste, el color, sí podían tener un protagonismo... Al menos, eso pasó en **Beltenebros**, que además contó con secuencias un tanto peculiares. Me voy a referir a dos de ellas. Una, la escena del tango, y, la otra, la primera secuencia de la película, cuando los protagonistas huyen de Madrid en el expreso de Lisboa. Pilar quería para el tango un tratamiento narrativo especial, por el espacio en el que se desarrollaba, una sala circular, con el suelo que dibujaba y potenciaba esa geometría. Y, por ello, planteó una cámara cenital, absolutamente cenital, que, a su vez, giraba en torno a los bailarines creando una sensación de cierta inestabilidad: podría ser un mensaje premonitorio sobre las dificultades del protagonista en su viaje a Madrid. La secuencia de la tensa huida por la estación de tren hasta que los protagonistas llegan al vagón, que dura tres largos minutos, fue un alarde narrativo que se llevó a cabo gracias a la típica actitud tenaz de Pilar, que no quiso saber nada de nuestras limitaciones o problemas técnicos. Conociéndole, todos supimos que teníamos que intentarlo, mejor dicho, hacerlo. De ahí que dispusiéramos mecanismos, plataformas, etc., para que el *steadycam* discurriera por escaleras, andenes y pasillo de vagón hasta llegar, en un solo plano, al compartimento donde se acomodaban Terence y Patsy, instantes antes de que arrancara el tren. Mereció la pena hacerlo. No quiero olvidarme aquí tampoco de la secuencia del tiroteo en el espacio de columnas, en lo alto del hotel, en la que se utilizaron ópticas angulares, tipo 12 mm, elección insólita y excepcional.



**El perro del hortelano**

**Beltenebros** tuvo cierto éxito de crítica y se llevó el Oso de Plata del Festival de Berlín, y con el éxito se asomaron nuevos proyectos. Y, aunque mi comunicación con Pilar era muy buena, no pude colaborar en su siguiente película, **El pájaro de la felicidad** (1993). Aunque sí participé en dos obras de teatro, *La verdad sospechosa* (1991), de Ruiz de Alarcón, y *Les amistáis perillosos* (1993), de Choderlos de Laclos, y la ópera *Cazador furtivo* (1993), de Carl Maria von Weber.

Nunca había tenido la oportunidad de iluminar una obra de teatro hasta que Pilar me propuso hacerlo en *La verdad sospechosa*, que se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid. La experiencia fue buena, mejor dicho, muy buena, y por una circunstancia fundamental: Pilar me dio absoluta libertad para hacer lo que quisiera, a sabiendas de que el terreno que se pisa en los teatros normalmente es terreno minado, yo diría que viciado por unos sistemas bastante conservadores. La obra, por ello, respiró una luz novedosa, diferente, radiante en ocasiones, intensísima para lo acostumbrado. Recuperé la luz típica de candilejas, una cadencia de ambientes que seguía la pauta de los guiones cinematográficos: amanecer, luz de mediodía, anochecer, noche... Y todo ello por Pilar, que me alentó para salir de las normas, para romper con los sistemas de siempre...

Todos recordamos la pasión que sentía Pilar Miró por la ópera. El sueño de su vida era llevar a cabo la puesta de escena de un Verdi... En 1993 tuvo la oportunidad

de dirigir *Cazador furtivo*, de Weber, y me llamó para colaborar en la iluminación. La escenografía era de Eduardo Gruber, que ganó el concurso para esta ópera entre un centenar de propuestas, con el voto favorable de Pilar, que quiso arriesgarse con un planteamiento conceptual imaginativo y sorprendente. El trabajo de montaje y ensayos, en el Teatro Campoamor de Oviedo, durante las primeras semanas de septiembre, fue apasionante. Pocas veces había visto trabajar a Pilar con tanta ilusión. El tema era complicado, los mecanismos de la escenografía difíciles, la puesta en escena sutil y delicada. A mí el resultado me fascinó. La noche del estreno fue una gran noche, aunque el público no asumió del todo tanta innovación. Las críticas del día siguiente resultaron demoledoras. Creo recordar que a los críticos no les importaba la obra de Weber, ni su puesta en escena, ni nada de aquello que nos había quitado el sueño durante los últimos días. De lo único que hablaron fue de la crisis de Pilar en Televisión Española... ¡Qué injusticia! Con los periódicos en la mano, Pilar lloraba en silencio en la parte más sombría del solitario escenario.

Después de la experiencia teatral de *La verdad sospechosa*, a Pilar le rondaba la idea de trasladar al cine un clásico de nuestro Siglo de Oro. “*Si los ingleses lo hacen con Shakespeare, ¿por qué no hacerlo con Lope de Vega o Calderón?*”. Así nació la idea de **El perro del hortelano** (1995), una idea que no entusiasmaba a casi nadie. Pero Pilar no se amedrentó ante esa incompreensión general y luchó hasta conseguir los recursos necesarios para rodar esta película en escenarios portugueses. Yo llegué a este proyecto un poco tarde. Fue ella quien en el último instante decidió mi participación (llevábamos un año sin dirigirnos la palabra). Recuerdo aquel encuentro, que para mí era como el regreso del hijo pródigo: ella se limitó a entregarme un papel que consistía en un grabado que representaba una escena árabe costumbrista de hace tiempo (era una imagen diáfana en tonos claros), al tiempo que me decía: “*Así quiero que sea la película*”. Y sin mediar más palabra se volvió a hacer otra cosa, La película, como se sabe, fue una auténtica odisea. Se interrumpió su rodaje a las cinco semanas porque no había dinero ni para pagar las fianzas de los escenarios contratados... Volvimos abatidos a Madrid. Y fue, una vez más, la tenacidad y la energía de Pilar la que solventó el problema consiguiendo un compromiso de producción de un consorcio de productores españoles. Compromiso por el que, en principio, se pudo finalizar el rodaje, tras la filmación de los exteriores.

Sin embargo, **El perro del hortelano** quedará en mi recuerdo por temas ajenos a la crisis de su producción, ya que el rodaje fue maravilloso. Pilar estaba en estado de gracia, con una ilusión desbordante. Esa actitud impregnó a todo un equipo que se volcó en el proyecto con un entusiasmo sin precedentes. Los actores fueron también impulsores de este estado de ánimo, locos por su “papel”, por los versos de Lope, por el vestuario tan fantástico, por el escenario tan real... Cada seis o siete días veíamos proyección de algunas de las secuencias y, aunque esta proyección era muda e incompleta, salíamos a la calle felices por lo que estábamos haciendo, sabiéndonos protagonistas de una película insólita y excepcional. Aun así, **El perro del hortelano**

no gozó de la confianza de sus nuevos productores, que dilataron la post-producción, montaje, sonorización..., por causas incomprensibles. Por todo ello, cuando el público aplaudió con su masiva asistencia esta experiencia cinematográfica de Pilar Miró, más de un año después de su rodaje, recordé —como lo recuerdo ahora— la incomprensión de mucha gente, las dificultades y, al mismo tiempo, la ilusión y el especial sentimiento creativo que nos unió a todos los que participamos en este proyecto inolvidable.

**Tu nombre envenena mis sueños** (1996) fue la última película de Pilar Miró, y en la que también puso todo su empeño y corazón. A mí me pareció que el guión, que adaptaba la novela de Leguina, era algo confuso y muy literario, y así se lo hice saber a ella. La verdad es que Pilar no se incomodaba con mis críticas. Ella seguía los pasos de su fuerte intuición y se encerraba, para bien o para mal, en sus propias y particulares claves de interpretación cinematográfica. En esta película, quizá por este motivo, no existió la coordinación de los anteriores rodajes. **Tu nombre envenena mis sueños** es una película ambiciosa de imagen, una muy buena producción, que no llegó a interesar demasiado a los espectadores (los críticos fueron despiadados con ella tras su proyección en el Festival de San Sebastián). De todas formas, Pilar siempre tuvo una fe extraordinaria en esta película. La cuidó, mejor dicho, la mimó con un cariño especial que desplegó hacia sus dos protagonistas, Emma Suárez y Carmelo Gómez. Ella vivió sólo para ellos. Y consiguió momentos extraordinarios de interpretación de estos dos grandes actores. Emma me confesó que hasta **Tu nombre envenena mis sueños** nunca había creído tanto en sus posibilidades como actriz, y creo que para Carmelo fue una de sus películas más agradables e intensas. Pilar lo quiso así. Se encerró en ellos y no escuchó a nadie.



**Tu nombre envenena mis sueños**

En los últimos meses de su vida Pilar dirigió la puesta en escena de *El anzueto de Fenisa* (1997), de Lope de Vega, un vídeo sobre Víctor Manuel para la Sociedad General de Autores y, como todos recuerdan, realizó para TVE la ceremonia de la boda de la Infanta Cristina en Barcelona. Recuerdo que sus últimas vacaciones, junto a su hijo Gonzalo, fueron en el 96. Y fue excepcional que las tomara. Pilar se ganaba la vida duramente. La preocupación por sus trabajos o por los proyectos de futuro sorprendería a más de uno. A pesar de su trayectoria profesional nunca terminó por consolidarse en nuestra industria. Hay que entender esto en el contexto de que era ella normalmente la que impulsaba los proyectos. La que los ideaba, planteaba y a los que buscaba financiación. Pocos productores llamaban a su puerta. ¿Por qué? ¿Por su fuerte personalidad? ¿Porque siempre hablaba claro, sin doblez? Creo que no la conocían de verdad. Pilar era una mujer que disfrutaba haciendo películas. Y las quería hacer siempre muy bien. Amante de los pequeños detalles, exigente, perfeccionista si cabe, laboriosa y entregada hasta la extenuación. Al lado de la cámara me comentó alguna vez: *“No hay nada más hermoso que esto y además nos pagan por hacerlo. Tenemos que ser muy tontos para hacerlo mal”*. Era una mujer feliz tras la cámara...

La última vez que hablé con ella, que fue el mismo día de su muerte, me confesó que era su primer día de vacación. Pero no era del todo cierto. Ya rondaba en su cabeza su próximo proyecto y quizás, con justificada pereza, la idea de mover

montañas para ponerlo en pie. Pienso que murió con esa ilusión. La ilusión por hacer cine, que era su vida.



El perro del hortelano

## “Lleva quien deja y vive el que ha vivido”

**Miguel García-Posada**

*Pilar Miró k El perro del hortelano filmean egin zue Espainiako klasiko baten zinemarako egokitzapena eredutzat hartzen da. Lope de Veagaren obra nagusi bati ekiteko zuen asmoa ezin izan zen burutu.*

**E**l verso ejemplar de Antonio Machado puede servir de cifra de toda una manera de vivir, en este caso la manera de vivir de Pilar Miró.

Era ella una criatura físicamente frágil —y su temprana muerte así lo corrobora—, pero tenía el alma templada con el acero de los mejores, que es el acero de la coherencia, de la igualdad entre la vida y el pensamiento. Su energía la hizo plantarse en un universo masculino y derribar muchos muros, pero, sobre todo, derribó uno, y quizá el más peligroso de todos: el de la hipocresía. Dijo así, a propósito de una de sus películas, que había querido denunciar la conducta de quienes sienten de un modo, piensan de otro y hablan de distinta manera. Pilar Miró sintió, pensó y habló siempre en la misma frecuencia. Y lo hizo a sabiendas de que su vida no sería larga, y dulcemente acelerada, porque de sobra conocía su precariedad corporal.

Y, sin embargo, no tuvo inconveniente en aceptar la dirección de RTVE, de donde fue sacada a empellones, casi moralmente linchada, en una de las operaciones más indecentes que cabe recordar de la reciente política española, y eso que no han

escaseado. Pero era socialista —socialdemócrata— y era consecuente, y sabía la significación de la televisión pública en el proyecto político al que ella quería servir. No se lo perdonaron. Contar la verdad, dar por los telediarios las manifestaciones de aquellos estudiantes de la segunda mitad de los ochenta que subían de los barrios del “otro” Madrid, no poner fielmente RTVE a los pies de los oscuros caballos que galopaban regidos por intereses sectarios, eso era insoportable para ciertas mentes, que albergan —o albergaban— una idea leninista —o caciquil— de lo que es un partido político, y por eso la expelieron de la dirección de RTVE y la sentaron en el banquillo.

No se rindió; sufrió pero no se rindió y en esos últimos años de su vida ofreció, seguramente, lo mejor de si misma con montajes escénicos innovadores y películas de trazado limpio y clara belleza. Es inevitable referirse a **El perro del hortelano** (1996), que ha quedado como un modelo de adaptación de los clásicos españoles al cine. No, un modelo, no: el modelo. Con nuestros clásicos se han hecho durante muchos años multitud de tonterías de signo diverso, que desembocaron en la triste y fundada conclusión pública de que, en el cine, al menos eran una “paliza”, soportable sólo por razones políticas. Miró acabó con tan lamentable como verdadera impresión, y con un texto menor hizo un prodigio de espectáculo, alado, lleno de color, habitado por la gracia y sin tragarse una sola coma del texto. De pronto lo que parecía imposible fue cierto: resultaba que no era Shakespeare el único que funcionaba, resultaba —¡quién lo hubiera dicho después de tanto cartón piedra!— que las criaturas de Lope y sus octosílabos podían ir y venir por la pantalla en una especie de delicadísimo *ballet* de colores, músicas y palabras. Y para sorpresa de todos resultaba un éxito de público, y no únicamente de crítica.



Por eso albergaba Pilar Miró el propósito de abordar una obra mayor de Lope, *El castigo sin venganza*. Me lo decía en la única carta suya que recibí, a propósito de un comentario periodístico mío, donde se quejaba también de que todavía no tenía productor —¡ella, la persona que en un cargo político más había hecho por el cine español!—, pero confiaba en que ya aparecería. Su actitud la retrata de cuerpo entero. Tampoco aquí estaba dispuesta a rendirse. Por eso, cuando llegó el otoño oscuro de su muerte, fue mucho lo que se llevó, porque fue mucho lo que dejó: el legado de un cine dispuesto a afrontar las desvergüenzas de nuestra historia —**El crimen de Cuenca** (1979)—, pero también la gracia y la belleza de los clásicos de la lengua. Y todo ello con una energía indomeñable, alta la frente y limpia la mirada, siempre consecuente, siempre leal. Supo ser fiel a su destino, que es acaso la meta mayor a que podemos aspirar. Debemos alegrarnos de esta superior sabiduría. Sí; *“lleva quien deja y vive el que ha vivido”*.

## ¿Dónde acaba el teatro?

**Vicente Molina Foix**

*Pilar Miró ezagunagoa izan da zinematografia-errazladore gisa antzerkiaren eta operaren munduan egiten zituen lanegatik baina. Bere antzezte-amuntaietan zinegile-lanbidetik eratorritako erakinak nabarmentzen ziren, akotreak zuzentzeko zuen trebetasun ikaragarria edo espazioaren eta argiztapenaren erabilera, esate baterako.*



**P**ara entender mi título hace falta decir la primera parte de la pregunta, que Anna Magnani se hacía — más a sí misma que a sus pretendientes— en una escena de **La Carrosse d'or / La carrozza d'oro** (1952), de Jean Renoir. “¿Dónde empieza la vida, dónde acaba el teatro?”, Al escribir acerca del teatro de Pilar Miró yo no quiero ser tan metafísico como resultaba, a pesar del mohín casquivano de la actriz al hacerla, esa pregunta sobre los límites de la acción real y la representación, el artificio y la verdad. Para mí la vida de amigo de Pilar Miró empezó un verano en París, a las puertas de la leyenda, quiero decir, de la legendaria Cinémathèque de Henri Langlois, donde Augusto Martínez Torres y yo, que acabábamos de conocernos en ese mismo templo del cine, intercambiamos saludos con dos chicas de Madrid bastante desastradas (¿se habían despertado en sacos de dormir?), una de las cuales resultó ser Pilar. Entre las columnatas de un neoclasicismo purista del Palais Chaillot lo que más hicimos los cuatro fue discutir, porque yo era entonces ferviente seguidor de la religión “cahierista”, sobre todo en su apartado de americanismo a ultranza, y Augusto y las dos exploradoras españolas tiraban más hacia el cine italiano. La amistad propiamente dicha se inició por tanto dos o tres años después en Venecia, donde un grupo de cinéfilos españoles asistíamos (como críticos enviados modestamente por las revistas de la época, como aventureros pagados por sí mismos, como *groupies* de algún director amigo ya seleccionado para el concurso) al Festival de Cine. El *glamour* de estos lugares de reunión, París, Venecia, lo tengo que rebajar, para que mis lectores no piensen que estoy haciendo narrativa cosmopolita, aclarando que el encuentro veneciano no fue a bordo de ninguna góndola sino en una tiñosa pensión del Lido.

Yo tardé mucho en saber lo que le gustaba a Pilar el teatro y la ópera, que a mí entonces, a pesar de antecedentes familiares y lecturas juveniles, no me interesaban.

Y tardé por lo que tardó en despegar nuestra amistad nacida en las guaridas del raterío cinematográfico. Pilar, mayor que yo, era una establecida realizadora televisiva cuando en 1971 me fui a vivir a Inglaterra, poco después de publicar mi primera novela. En seis años no supe nada de ella, ni nos vimos, hasta que en 1976 me llegó la noticia de su debut como directora de cine, pudiendo yo ver su película, **La petición**, en un viaje a Madrid. El reencuentro se produjo en Londres un año después, cuando habiendo yo preparado y seleccionado una amplia muestra del nuevo cine español, la primera que como tal se hacía en el Reino Unido, Pilar viajó invitada por el National Film Theatre para presentar las proyecciones de **La petición**. El enrarecido pero inevitable ámbito de las filmotecas volvía a reunirnos, y en ese viaje, yo, que llevaba ya viviendo en Inglaterra seis años y había caído del caballo teatral (caí de otros varios, pero ésta es otra historia), compartiendo la afición cinematográfica con la del teatro, me atreví a sugerirle a Pilar que aprovechara su estancia en la capital para ver a John Gielgud interpretando una obra de Harold Pinter, La había visto el día antes, y desde aquel momento se inició mi fascinación por una persona que, con su ruda expresión sentimental y su ascetismo, jamás, hasta el día, tres semanas antes de su muerte, en que hablamos por teléfono (¡de una obra mía inédita de teatro que ella había leído!), dejó de sorprenderme con los recovecos de su curiosidad, sus gustos, sus filias y manías potentemente manifestadas.

Pilar siguió haciendo películas, pero a partir del que creo que fue su primer montaje teatral (antes había realizado, como es sabido, muchos “Estudios 1” para la televisión), *Hijos de un dios menor* (1981), no dejó de tener un ojo de su vivaz rostro puesto permanentemente en el teatro. A finales de los ochenta, en unas fechas que ahora no puedo precisar (y cierro con este viaje mi aparatosa lista de grandes capitales extranjeras), Pilar, su hijo Gonzalo y yo fuimos a Londres, invitados ahora los tres por el National Film Theatre, que hacía un ciclo de homenaje a la cineasta, para clausurarlo con un diálogo ante el público inglés entre ella y yo. Los recuerdos de esos días londinenses me acompañarán mientras viva, porque fue la ocasión en que más íntimamente traté a Pilar (estábamos en el mismo hotel del West End, y todas las noches hablábamos hasta las tantas, mientras el niño, renuente a irse a la cama, jugaba a las canicas en la moqueta del pasillo). Acababa de suceder la vergonzosa operación de acoso y derribo que contra ella había dirigido Alfonso Guerra (el famoso incidente de las facturas de vestuario), y muchas de las conversaciones trataron de su amargura con un partido, el PSOE, por el que se sentía vilmente traicionada (aunque mantenía respeto personal por Felipe González). Una tarde, mientras Gonzalo se quedaba en el hotel con una señorita de compañía, Pilar y yo fuimos al Coliseum a ver la ópera americana de Kurt Weill *Street Scene*, que nos decepcionó. A los dos nos gustaba mucho el Weill alemán, y a mí bastantes cosas del Weill de Broadway (especialmente su musical *Lady In the Dark*, que haría en cine brillantemente Mitchell Leisen), pero aquel montaje británico resultaba falso y algo paleta.

No sabría decir si hay una línea común en los montajes teatrales de Pilar, que creo haber visto en su totalidad. Innovó en la ópera *Carmen* (1982) que le encargó el Teatro de la Zarzuela, donde se produjo el comentado pateo del estreno, que iba más contra la valiente autora de **El crimen de Cuenca** (1979) que contra la puesta en escena, vigorosa, limpia de tópicos españoles y muy bien diseñada, en tonos negros y grises, por Gerardo Vera. Esa misma austeridad se advertía en *Les amistats perilloses* (1993), que sólo pudo montar en la versión catalana. Fue otro espectáculo con sus ribetes de escándalo, porque en su preestreno tuvo lugar la inusitada protesta del protagonista Juanjo Puigcorbé, quien se entendió mal con la directora y formó con Mercedes Sampietro y otros miembros del reparto un frente de rechazo a alguna de sus decisiones escénicas. Vi el espectáculo en Barcelona, y debo decir que nunca entendí mejor la obra de Hampton, que conocía por su escenificación inglesa y la película-adaptación de Frears. El montaje de la Miró era cristalino, elocuente, vivísimo de ritmo, y Puigcorbé estaba inmenso.

En producción de Justo Alonso, Pilar montó también *Cristales rotos* (1995), una de las piezas últimas de Arthur Miller, y el único caso, a mi juicio, en que aplicó a la escena —por medio de la iluminación principalmente— ciertas soluciones, muy eficaces por cierto, del lenguaje cinematográfico. Lo buena directora de actores que fue Pilar (y en esto quizá no se ha insistido lo suficiente) se veía en ese montaje, donde José Sacristán y Magüi Mira daban los mejores recitales de sus respectivas carreras. Pequeño capítulo aparte merecen sus incursiones en el teatro clásico, que se había convertido en una fijación de la Pilar de los últimos años. *La verdad sospechosa* (1991), encargada por la compañía del Teatro Clásico Nacional, constituyó para muchos, desde luego para mí, su obra maestra como directora teatral, contradiciendo de manera flagrante a aquellos que le negaban a Pilar el menor sentido del humor. Apoyada en un reparto inspiradísimo que encabezaba ese actor de genio que es Carlos Hipólito, Miró conseguía hacer de la comedia de Ruiz de Alarcón un delicioso artefacto de relojería cómica, donde la trepidación y la malicia del original llegaban irresistiblemente al público. No fue tan afortunado, por el contrario, su último trabajo teatral, también para el TCN: *El anzuelo de Fenisa* (1997), de Lope de Vega. Aunque el vestuario de Pedro Moreno era de una belleza inolvidable, Pilar no acertó creo a dar la atmósfera indolente, picara, lujuriosa, de este fenomenal enredo de sabor marino, que en su versión quedaba demasiado seco y cerebral. Por suerte, siempre tendremos la oportunidad de recordar el fulgurante entendimiento de Pilar del mundo de Lope gracias a su película **El perro del hortelano** (1995), que ocupa, y ustedes lo saben tan bien como yo, un lugar en la historia del cine español.



**La verdad sospechosa**

Acabo esta rememoración con una paradoja y un lamento personal. Mi lamentación, que traigo en primer lugar, es por los teatros que Pilar y yo ya “nunca” haremos juntos. Nunca, qué palabra más intransigente. Yo fui a Barcelona a ver *Les amistats perilloses*, invitado por la productora Focus, porque, en cuanto se solventaran unos problemas de derechos, se pensaba remontar la obra en castellano, y Pilar me había pedido que le tradujera el texto de Hampton. Por ella, y por las ganas de trabajar con ella, dije que sí, rompiendo con ello un pacto hecho conmigo mismo de no traducir a ningún autor contemporáneo vivo. El montaje nunca se materializó, pero yo rompí mi pacto al traducir *Tres mujeres altas*, de Albee, que dirigió Jaime Chávarri, y lo hice atendiendo una petición de Pilar: era una producción de Justo Alonso, con quien ella estaba en muy buenos términos, y esa colaboración mía con su empresa facilitaría un posterior proyecto a tres con él.

Pero el mayor sueño teatral de Pilar era el *Otelo*, que habría sido mi tercer Shakespeare traducido. Tenía el reparto hecho: de Desdémona, Aitana Sánchez-Gijón; de Yago, Emilio Gutiérrez Caba; y de Otelo, José María Pou, aunque supongo que este papel habría cambiado de actor en el reparto definitivo, pues Pilar y Pou, buenos amigos, se pelearon durante los ensayos preliminares de otro montaje que se desbarató: *La huella*, de Anthony Shaffer. Y tenía productor, Juanjo Seoane, que fue precisamente quien me comunicó su muerte. Habíamos coincidido en un tren de regreso de Valencia, y en el trayecto hablamos mucho Seoane y yo de Pilar y del *Otelo*, para el que había que encontrar el tiempo y las circunstancias adecuadas. Al llegar a casa desde Atocha, y antes de poder escuchar el mensaje grabado donde Gerardo Vera me daba la mala noticia, llamó Seoane consternado; yo le había dejado en taxi a la puerta de su casa, cercana a la mía, y él oyó antes los recados de su

contestador.

Tampoco hará Pilar su película sobre la vida del dramaturgo isabelino Christopher Marlowe. Un domingo, después de leer la doble página que yo escribí en *El País* recordando su centenario, Pilar, fascinada por un personaje que conocía mal, me telefoneó pidiéndome datos y bibliografía. Dos meses más tarde ya tenía en la cabeza una línea argumental, y la ilusión de conseguir coproducción británica.

¿Tiene sentido que la persona más falta de retórica que he conocido, la más franca, la menos presumida y artificial, estuviera toda su vida tan envuelta en los oropeles ficticios, ilusionistas, opulentos, del teatro y el drama musical? Pilar era seguramente paradójica, pero la respuesta a la pregunta es otra pregunta, ya conocida por mis lectores: “*¿Dónde empieza la vida, dónde acaba el teatro?*”.



## La “Ley Miró”

### *Luces y sombras de una política para el cine español*

*Pilar Miró k Zinematografiako Zuzendaritza Nagusia (Dirección General de Cinematografía) eman zuen denborarren ezaugarri nagusia 1983an urte bereko abenduako leg-dekretu baten bidez eta 1984ko otsaileko eta maiatzako bi ministerio-aginden bidez martxan jarri zuen Espaniako zinemaren politika protekzionista izan zen, eta hala gogoratuko da. Formula eta mekanismo berriak sortu ziren produkzioei diru publikoaren bidez laguntza eskaitzeko.*

**Carlos F. Heredero**

**T**ras la victoria electoral del PSOE en octubre de 1982, y una vez que se produce la toma de posesión del gobierno de Felipe González, el relevo político llega también a la Dirección General de Cinematografía a finales de diciembre. Lo hace de una manera tan llamativa para la ciudadanía, y quizás también para algunos sectores internos del partido que acaba de conquistar el poder, como celebrada y aplaudida mayoritariamente por los círculos profesionales de la industria cinematográfica.

La razón estriba en que se trata de Pilar Miró, mujer y directora de cine, la que accede al puesto de mando. Y la elección genera sorpresa por varios motivos. En

primer lugar, porque la condición femenina ofrece entonces una novedad radical frente a la vieja tradición que, hasta esa fecha, había instalado siempre a un hombre en dicho cargo. En segundo término, porque la elección de una creadora, de una profesional en ejercicio, rompe también de forma tajante con la larga retahíla de funcionarios más o menos ilustrados, o incluso de políticos serviles, que, a lo largo del período dictatorial, y también durante los años de la transición política, habían venido ocupando ese despacho.

De puertas hacia el interior del PSOE el nombramiento produce también algún que otro desconcierto. Las quinielas apuntaban hacia ciertos miembros del comité de cine del partido y, más concretamente, hacia “*alguien próximo a la línea guerrista*”, como por ejemplo Juan Miguel Lamet o Pedro Carvajal<sup>[1]</sup>, pero es al parecer una decisión estrictamente presidencialista la que acaba por imponer a la emblemática directora de **El crimen de Cuenca** (1979) al frente de los designios legisladores del cine español.

Hacía tan sólo dos años y medio que la jurisdicción militar, heredada del franquismo, se había visto obligada a desistir de su empeño en procesar a la realizadora por el supuesto delito de haber filmado aquella película. Se visualizaba así de manera contundente, al menos en este campo, la ruptura con el viejo régimen y se ofrecía así a la profesión una nítida señal política de cambio y de renovación.

El acceso de Pilar Miró a la Dirección General de Cinematografía abre, en consecuencia, una nueva y bien diferenciada etapa que, efectivamente, aparece marcada con nitidez por una política de protección, por una gestión y por un talante que acabarán ligando estrechamente todo el período al apellido de la directora. Período que, en realidad, abarca más allá de los tres años exactos durante los que ella se mantuvo en el cargo (dimitió en diciembre de 1985), puesto que la filosofía básica del sistema proteccionista creado a finales de 1983 se prolongará todavía, en esencia, hasta comienzos de 1990.

La fuerte carga diferenciadora de esa filosofía, al menos respecto a los mecanismos utilizados hasta entonces para instrumentar la protección, será además la responsable de que casi toda la labor política y gestora de la nueva directora general acabe siendo identificada, y equivocadamente reducida, a un eslogan de marca: la “Ley Miró”. De hecho, bajo esta etiqueta de escasa precisión han quedado sepultadas con frecuencia, en el uso periodístico y en el habla común de los profesionales del sector, muchas otras de las iniciativas que conforman la globalidad de la gestión desarrollada por la realizadora.

Nada tenían que ver con aquella ley, por ejemplo, iniciativas de tanta relevancia —y de tan decisiva repercusión posterior— como el decreto regulador de las películas “X” y de su exhibición en salas comerciales (promulgado en abril de 1983), o los acuerdos firmados en el mes de septiembre entre Televisión Española (única televisión del Estado por aquel entonces) y las asociaciones de productores cinematográficos, donde se pactaba la compra de derechos de antena, la emisión de

cine español en la pequeña pantalla y la producción delegada de películas o de series televisivas.

La primera de estas iniciativas implicaba la apertura de cauces legales para la exhibición del cine pornográfico, si bien bajo duras condiciones que penalizaban su explotación: la distribución de películas “X” españolas no daba derecho a licencias de doblaje, su exhibición no servía para cubrir la cuota de pantalla, las salas que optaran por esta modalidad no podían ofrecer películas de ningún otro tipo, su aforo estaba limitado a un máximo de 200 butacas, su apertura quedaba restringida en la práctica a las grandes ciudades y la publicidad de los títulos tenía vetada la utilización de imágenes.

Con todo, no era precisamente la legalización condicional del cine pornográfico lo más relevante de aquel decreto, sino la consecuencia inmediata que se derivaba de su entrada en vigor: la progresiva y rápida desaparición del llamado cine “S” (*soft core* o porno blando), cuya presencia cuantitativa ocupaba hasta entonces un porcentaje importante de la producción anual. Basta recordar que, en 1982, casi el 40% de las películas producidas en España fueron clasificadas “S”, lo que suponía un total de 44 títulos (cuyo coste se estimaba inferior en más de un 40% a los presupuestos medios habituales de las producciones estándar) sobre el total de 146 registrados.

Una primera y nítida constatación se hace visible al considerar estas cifras. En 1982 (que puede ser considerado como el último ejercicio industrial situado íntegramente bajo la tutela de los gobiernos de la extinta UCD), el cine español había alcanzado esa casi insólita cota de 146 películas<sup>[2]</sup>, de las cuales 118 eran producciones íntegramente nacionales (la cifra más alta de toda la historia), pero lo hacía en realidad a costa de una ingente cantidad de subproductos, entre los que pueden citarse **Bacanales romanas, Bragas calientes, Colegialas lesbianas y el placer de pervertir, Confesiones íntimas de una exhibicionista, Gemidos de placer, Las calientes orgías de una virgen...** y otras joyas similares hasta llegar a cuarenta y cuatro.

La engañosa punta de producción que se alcanzaba por estos caminos encubría pues una subindustria perfectamente legítima, pero que trabajaba, en realidad, con presupuestos ínfimos, guiones de aluvión, decorados grimosos, fotografía chapucera, actores improbables, una nómina profesional sobreexplotada y nulas ambiciones creativas. Ni en términos industriales o competitivos, ni en coordenadas estéticas o culturales resultaba rentable para el país el mantenimiento artificial de tan abultada pseudoproducción, por lo que ese primer decreto de la etapa Miró no suponía realmente aquella agresión a la industria que los intereses implicados denunciaron en su momento, sino un primer peldaño para el saneamiento incipiente de aquélla.

La mediación de la nueva directora general hizo posible, pocos meses después, los acuerdos que RTVE firmaba con seis asociaciones nacionales de productores cinematográficos. Acuerdos que suponen, además, la primera regulación contractual

que aparece en España entre la industria catódica y la industria del cine, de tal manera que esta última conseguía establecer, por primera vez, un marco comercial y de colaboración industrial con su poderosa competidora.

El convenio fijaba una “cuota de pantalla televisiva” del 4×1 (emisión de una película española por cada cuatro extranjeras), lo que suponía un avance notable toda vez que la proporción vigente hasta entonces, o al menos la de 1982, era del 10×1. Y todavía se aumentó más la cuota, hasta el 3×1, cuando en 1987 Pilar Miró accedió a la Dirección General de TVE, si bien este sistema proteccionista nunca llegó a funcionar del todo conforme a dichos porcentajes.

Se regularon entonces también los “derechos de antena”, sistema por el que TVE adquiría los derechos de emisión de una película, antes de que ésta empezara a rodarse o durante su proceso de producción, a cambio de una cantidad de dinero que servía, de hecho, para ayudar a poner en marcha los proyectos. Los derechos se cifraban en un mínimo de 18 millones de pesetas (se aumentó a 25 millones en 1987) y el plazo de espera para la emisión del film se estipulaba en dos años a partir de la fecha de su estreno en salas comerciales.

Finalmente, el acuerdo creaba la figura de las “producciones asociadas”, una fórmula mediante la que TVE arrendaba los servicios de las productoras cinematográficas para la realización de películas o de series televisivas, asumiendo por su parte el coste del producto, o bien su financiación, más un 15% del presupuesto total, cantidad que se ofrecía a las empresas productoras en concepto de beneficio industrial.

La actividad gestora de Pilar Miró entró, a su vez, en el ámbito de reorganización administrativa cuando, en abril de 1985, acabó por reconvertir a la vieja Dirección General en el nuevo I. C. A. A. (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales): un organismo autónomo que, integrado en la estructura del Ministerio de Cultura, asumía todas las competencias en materia de legislación y protección cinematográfica. La Filmoteca Española, por su parte, perdía su propia autonomía y quedaba subsumida en el organigrama del I. C. A. A.

Con todo, la pieza más llamativa de la gestión desarrollada por Pilar Miró fue, ciertamente, la nueva política de protección, pero ésta no se hallaba contenida en esa “ley de cinematografía” que reclamaba el 1 Congreso Democrático del Cine Español (diciembre de 1978), ni tampoco en esa “Ley General de la Imagen” que prometía el programa electoral del PSOE. Se trataba, tan sólo, de un decreto-ley (diciembre de 1983) y de dos órdenes ministeriales (febrero y mayo de 1984), que creaban nuevas fórmulas y mecanismos para la administración de las subvenciones públicas en apoyo de la producción.

El nuevo sistema creaba, a la manera del *avance sur recettes* vigente en la legislación francesa, la figura de la “subvención anticipada” sobre proyecto (guión, propuesta de equipo, presupuesto, plan financiero y memoria explicativa), en función del cual se podía conceder a cada película hasta un máximo del 50% de su

presupuesto. El propio concepto de la subvención explicaba su naturaleza: era una cantidad que se entregaba como “anticipo” adelantado sobre las tres ayudas fijas previstas por el decreto: la subvención automática y general, la de “especial calidad” y la destinada a películas de “alto presupuesto”.

El mecanismo funcionaba de la siguiente manera: la productora del film recibía “x” dinero como “subvención anticipada” antes de rodarlo. Dinero que debía reintegrar tras el estreno de la película, para lo cual la cantidad “x” se descontaba de los importes que correspondían a la película en función de las restantes subvenciones. Estas últimas debían dedicarse previamente, por lo tanto, a amortizar la primera. Ahora bien, si la cantidad recibida por anticipado era menor que la generada por el resto de las ayudas, la productora tenía derecho a percibir, adicionalmente, el monto restante hasta completar el total de las subvenciones devengadas. Sin embargo, en el caso de que la subvención anticipada fuera mayor que esta última suma, la diferencia entre ambas se consideraba entregada a fondo perdido.

Cabe adelantar aquí ya que tan sólo siete de las 26 películas que recibieron subvenciones anticipadas en 1984, doce entre las 38 de 1985 y nueve de las 37 en 1986<sup>[3]</sup> obtuvieron un saldo positivo en esa liquidación y pudieron así devolver íntegramente, en consecuencia, el adelanto que habían recibido. O lo que es igual: un 72,3% de las películas subvencionadas durante aquellos años no consiguieron atraer suficiente público a las salas como para poder reintegrar en su totalidad, y a veces ni siquiera una parte, los anticipos percibidos a cuenta del resto de las subvenciones a las que tenían derecho.

Entre los criterios que debían tenerse en cuenta para la concesión de estas subvenciones anticipadas el decreto colocaba, en primer lugar, la calidad del proyecto y, en segundo término, las películas dirigidas por los nuevos realizadores. De hecho, entre 1984 y 1989 se registra la aparición de 62 directores noveles, lo que suponía un 15,8% de *operas primas* sobre el total de la producción. Debe apuntarse, sin embargo, que, con algunas salvedades (el hallazgo de Montxo Armendáriz y, en otros niveles, los nombres de Gerardo Herrero, Carlos Balagué o Ana Díez, más los inquietos y siempre interesantes Felipe Vega, Agustín Villaronga o José Luis Guerín), la mayoría de ellos y de sus trabajos han tenido escasa significación para la trayectoria del cine español.

La primera de las ayudas fijas, ya vigente con anterioridad, consistía en el 15% de subvención “automática” y “general” que toda película española tenía derecho a recibir sobre los ingresos brutos obtenidos por ella en taquilla durante los cuatro primeros años de su explotación comercial, uno menos de los estipulados en la legislación precedente derogada por el decreto de diciembre.

A su vez, el sistema protector de la producción se completaba, básicamente, con otros dos mecanismos. Por una parte, una subvención adicional para las películas de coste superior a los 55 millones de pesetas, destinado teóricamente a incentivar la inversión y, en realidad, a premiar las películas de “alto presupuesto” con el objetivo

de elevar el estándar de producción medio: calidades técnicas, semanas de rodaje, acabado formal, etc. Para esto se establecía una fórmula matemática fija que, en función del coste de la película, podía generar una prima adicional de hasta el 25% sobre los ingresos obtenidos en la taquilla.

Aquí se hace necesario precisar que, mientras el coste medio de una producción española en el año 1980 era de 32 millones de pesetas, los costes de las películas “subvencionadas” durante los años 1984, 1985 y 1986 ascienden, respectivamente, a 69,4, 82,3 y 96 millones<sup>[4]</sup> de media. No por casualidad, el 80% de las películas subvencionadas durante estos mismos años tuvieron un coste declarado superior a los 55 millones, lo que permite deducir, a su vez, que casi todas ellas acumularon a la subvención anticipada general esta otra derivada de lo que se consideraba “alto presupuesto”.

Finalmente, el tercer mecanismo asignaba un 25% fijo (sobre los ingresos en taquilla) para las productoras de todas aquellas películas declaradas de “especial calidad”. Esta subvención se entregaba tras el examen de la película, una vez realizada, por parte de la Subcomisión de Valoración Técnica de la Comisión de Calificación del I. C. A. A., siendo esta misma subcomisión la que se encargaba de conceder, antes del rodaje, las subvenciones anticipadas, por lo que no resulta extraño —aunque sí ciertamente llamativo y, desde luego, poco presentable— el hecho de que, en 1984 (y en los años posteriores, el resultado no fue muy distinto) todas las películas que habían recibido subvenciones anticipadas —con la excepción de **Sahara**, de Antonio Cabal— fueran declaradas, también, de “especial calidad”.

A los efectos de la contabilidad real, este sistema de protección ofrecía, pues, tres fuentes acumulables de subvención: la automática y general para todos los filmes (15%), la de “especial calidad” (25%) y la que apoyaba a las películas de “alto presupuesto” (hasta un 25%), en porcentajes calculados siempre sobre los ingresos en taquilla. El mecanismo hacía posible, y de hecho así sucedió con muchos de los títulos que habían recibido ayudas anticipadas, la suma de las tres subvenciones, si bien con el límite de que la cifra total a recibir por la productora no podía rebasar, en ningún caso, el coste reconocido de la película beneficiaria.

Y es que existía la posibilidad, realmente, de que una película capaz de acumular el 40% de subvención sobre la taquilla (algo casi generalizado para los títulos que habían obtenido ayudas anticipadas, según se explicó ya antes), consiguiera también un notable éxito comercial, lo que permitía recibir a su productor una alta cantidad de dinero. Cantidad que, sumada a la más que probable subvención por “alto presupuesto”, podía dar como resultado un montante de ayudas públicas superior al presupuesto real del film.

Para estos casos particulares estaba previsto que dicho exceso (total de subvenciones menos coste de la película) pudiera aplicarse como subvención —en concepto de derecho adquirido y, por lo tanto, sin discrecionalidad por parte de la administración— a los siguientes proyectos impulsados por el productor de aquélla,

con el límite de adjudicar a cada uno de éstos un máximo del 50% de su coste. Ciertamente abundaron mucho más, y llegaron a generar incluso una sonora polémica pública, los casos exactamente contrarios; es decir, los de aquellas películas que, al fracasar en taquilla, no podían devolver las subvenciones anticipadas, pero lo cierto es que tampoco faltaron los primeros, aunque éstos, en cambio, fueron siempre significativamente silenciados por la industria beneficiaria de la ley.

Así, por ejemplo, **Sé infiel y no mires con quién** (producción de Iberoamericana / Andrés Vicente Gómez) había ingresado ya en taquilla, a finales de 1986 —cuando sólo habían transcurrido aún menos de dos años entre los cuatro previstos para el cómputo de su recaudación— un total de 308 millones de pesetas. Esta cantidad le daba derecho a percibir (al sumar la subvención automática y la de “especial calidad”) 123 millones, cifra a la que es necesario añadir otros 54 que surgen de la fórmula matemática establecida para incentivar a las películas de “mayor presupuesto”, con lo que se alcanza, provisionalmente, la cifra de 177 millones de subvención directa para una producción que confesaba un presupuesto global de 70 millones.

Las ayudas públicas sufragaban así en este caso (que dista mucho de haber sido el único, y ni siquiera el más llamativo), la totalidad del coste, mientras que la productora tenía derecho, además, a recibir los 107 millones restantes para sus siguientes proyectos. Debe tenerse en cuenta, por otra parte, que la producción de películas podía contar adicionalmente, y de hecho contó en bastantes casos, con los derechos de antena comprados por TVE y con las subvenciones que durante algunos años otorgaron (generalmente a fondo perdido) algunas comunidades autónomas a determinados proyectos que tenían, bien por su argumento, bien por las localizaciones del rodaje o incluso por la “tierra chica” de sus autores, ciertas raíces locales consideradas afines.

Ahora bien, como ya se apuntaba anteriormente resultó mucho más frecuente (y probablemente más oneroso para las arcas públicas; léase: “fondo de protección”) el caso de las películas que ni siquiera podían devolver las ayudas anticipadas. Ése ya citado 72,3% de las producciones que habían recibido adelantos, y que por lo general fracasaron en taquilla, incluía títulos tan significativos como **Luces de bohemia** (Miguel Ángel Díez), **Extramuros** (Miguel Picazo) o **La hora bruja** (Jaime de Armiñán) y también casos tan estridentes como el que afectaba a **El caballero del dragón** (Fernando Colomo).

Esta ambiciosa producción de La Salamandra P. C., dirigida por Fernando Colomo, declaraba un presupuesto de 264 millones de pesetas (el más alto disfrutado jamás por una película española hasta aquella fecha) y fue realizada gracias a un anticipo de 132 millones de pesetas, es decir, el máximo permitido. Tan sólo pudo devolver, sin embargo, unos insuficientes 46 millones, producto de sumar el 15% de la subvención automática, el 25% de la “especial calidad” y el 25% por “alto presupuesto”, calculados todos ellos sobre los exiguos 71 millones de ingresos que

obtuvo en su explotación comercial.

La filosofía de fondo que inspiraba este sistema de protección perseguía elevar la solvencia de la producción, dignificar la entidad estética de las películas, incrementar la solidez profesional de los productos y mejorar su acabado formal en busca de una cierta homologación con el estándar internacional de calidad y de una difícil competitividad exterior. Valorar los resultados obtenidos por esta política en el campo creativo haría necesario un análisis estético de las películas surgidas durante el período 1984-1990<sup>[5]</sup> que no puede ser objeto de estas páginas, pero sí se hace necesario indagar aquí, sin embargo, en las razones que motivaron aquella orientación y en las consecuencias industriales que se derivaron de ella.

Cuando el decreto aparece está ya en el horizonte, de hecho, la futura incorporación de España a la Comunidad Económica Europea (CEE), pero la verdad es que esta circunstancia se silenció oportunamente en aquellos momentos: *“el acuerdo del cine con la CEE se firmó en marzo de 1982. Si se tiene en cuenta esta fecha, se entenderá mejor por qué el decreto del 83 buscaba la revitalización urgente de la industria, cosa de la que no podíamos hablar entonces de manera explícita”*, confesaba Pilar Miró en agosto de 1985<sup>[6]</sup>.

Lo cierto es que aquel acuerdo primero, establecido por los negociadores del gobierno de la UCD, no había previsto ningún período transitorio para la adaptación de la legislación española a las normas comunitarias, lo que equivalía a haberlo firmado *“en lamentables condiciones de entreguismo”*<sup>[7]</sup>.

Y de aquí se derivaba, en primera instancia, una política que buscaba “lavar la cara” a la producción estándar, limpiar el paisaje de subproductos, apostar por el talento individual de los directores consolidados y reajustar las cifras de producción, en definitiva, para realizar menos películas, pero con más dinero cada una de ellas y con mayor calidad.

El resultado inmediato fue el descenso de la producción: de los 146 títulos de 1982, se pasó a los 99 de 1983 (cuando el decreto “Miró” ni siquiera había nacido aún) y así sucesivamente, con la salvedad de un pequeño repunte en 1987, hasta descender a las 47 películas de 1990. La incidencia legislativa sobre la actividad de pequeñas productoras (cuyas películas de ínfimo presupuesto comenzaron a retroceder en favor de proyectos más ambiciosos), la desaparición progresiva y casi total de los subproductos “S” y el ajuste inevitable de la producción al descenso paralelo de los espectadores y al cierre continuado de las salas explican, en parte, esa evolución decreciente.

Y es que la aplicación del decreto tenía lugar en medio de un proceso mucho más amplio, en el que estaban insertos también la mayoría de los países europeos y por el cual se vivía un cierre acelerado de las tradicionales salas de proyección. Un proceso que venía ya de lejos y que, de hecho, había reducido los 7234 cines operativos en España allá por el año 1969 a casi la mitad (3939) en 1982, dentro de una tendencia que no hizo sino profundizarse, y a mayor velocidad todavía, a lo largo de toda la

década de los años ochenta, llegando a tocar suelo en 1990 con la cifra de 1773 salas en funcionamiento<sup>[8]</sup>.

En paralelo, la asistencia media al cine por habitante y año había descendido también desde las 7,2 veces que se registraban todavía en 1975 hasta las 4,3 de las que se partía en 1982 e, incluso, a la 1,9 a la que se bajaba en 1987. Se cerraban las salas para todos y se acudía en general mucho menos al cine (el análisis de las razones económicas y sociológicas que explican estos fenómenos no cabe aquí), pero lo cierto también es que la asistencia a las películas españolas descendía más que la visita al cine de otros países y, además, con mayor intensidad de lo que crecía, inversamente, el cierre de las salas.

En el año 1982 se conservaba todavía, de hecho, un porcentaje del 30,2% de espectadores para el cine español, pero esa cifra irá bajando hasta el 17,6% de 1985 e, incluso, hasta el 7,7% de 1989. O dicho de otra manera: la asistencia de público al cine nacional era de 36 millones de espectadores en 1982, pero había descendido a 6 millones en 1989. Nuestras películas habían perdido, en consecuencia, un 83% del público que tenían al comienzo del período, cuando en realidad tan sólo se habían cerrado —en la misma etapa— el 54,2% de las salas<sup>[9]</sup>.

Estas cifras plantean agudos interrogantes cuando se ponen en relación con la consolidación progresiva del sistema de las subvenciones anticipadas, dado que el porcentaje de películas beneficiarias de esta fórmula, en relación con el número total de títulos producidos, asciende de manera continuada desde el 34,6% en 1984 hasta el 73,9% de 1987 para estabilizarse luego, entre 1988 y 1990, en torno a un 60%.

Al mismo tiempo, y siguiendo un proceso estrictamente paralelo, las preferencias de los espectadores dentro del cine español cambian de manera harto significativa. Así, mientras en el período 1980-1983 todavía aparecen de forma destacadísima entre las películas más taquilleras títulos como **Cristóbal Colón, de oficio descubridor** (Ozores), **Y al tercer año resucitó** (Gil) o **Agítese antes de usarla** (Ozores), el panorama cambia luego tanto como para que, entre 1984 y 1989, sean ya **Los santos inocentes** (Camus), **La vaquilla** (Berlanga), **Sé infiel y no mires con quién** (Trueba), **El Lute, camina o revienta** (Aranda) y **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Almodóvar) —trionfadora en 1988 y 1989— las que ocupen los primeros lugares entre las producciones de mayor recaudación.

De un cine populachero y cutre, de los modelos más degradados y reaccionarios del cine de consumo y del perfil de los subgéneros se pasa, con cierta rapidez y brusquedad, a un cine de *qualité* formal, de consumo cultural y de avales más o menos prestigiosos en el terreno artístico, con independencia de la mayor o menor operatividad creativa de esta última opción. Es una mutación que obliga entonces a reflexionar sobre si acaso existe alguna relación, como se pregunta Santos Zunzunegui<sup>[10]</sup>, entre la dirección que señala este cambio de paisaje estético y la deserción del público respecto al cine español.

Una posible explicación de orden estructural puede hallarse en el hecho, apuntado

por Zunzunegui, de que el cierre masivo de las salas afectaba, mayoritariamente, a los cines de los pueblos y de las provincias pequeñas, así como a los locales de barriada en las grandes ciudades. El resultado de este selectivo despoblamiento de cines concentraba en los centros urbanos de las mayores urbes los locales de estreno y eliminaba, definitivamente, las salas de reestreno que formaban hasta entonces la extensa y capilar red de explotación por la que circulaban, en mayor medida, aquellas películas que, hasta 1982, integraban el grueso de la producción nacional.

El nuevo mapa de salas favorecía la frecuentación de los cines por un público más culto, con mayor poder adquisitivo y más dispuesto a dejarse cautivar por coartadas artísticas o avales de raíces literarias (es decir, el público del cine español que emerge con el decreto “Miró”) en detrimento de otros espectadores, sin duda más numerosos, que se veían *“expulsados de sus lugares tradicionales de consumo y reducidos a una creciente marginalidad, a lo que contribuye no poco la instauración en los hogares del vídeo doméstico”*<sup>[11]</sup>.

Por otra parte, el agotamiento del impulso combativo que exhibía una cierta parcela del cine español de la transición política y el final de las expectativas generadas por la desaparición de la censura acababan de configurar unas coordenadas sociológicas sobre las que, indiscutiblemente, incidían también los claros fracasos comunicativos de algunas de las películas realizadas durante este período.

Por mucho que éstas se revistieran, en ciertos casos, con los más distinguidos oropeles culturales, ni siquiera una obra dramática de prestigio (**Luces de bohemia**, **La casa de Bernarda Alba**), un *casting* de primeras figuras (**Extramuros**, **Fuego eterno**), un sonado éxito precedente del mismo director (**La vieja música**, de Mario Camus) o un despliegue de producción ambicioso dentro de un género inédito y con rostros internacionales (**El caballero del dragón**) fueron suficientes como para atraer al público hacia sus imágenes.

La uniformidad y la estandarización de los modelos (narrativos, estéticos y de producción) eran la otra cara de la moneda en una política de saneamiento y de renovación industrial. El caligrafismo académico y la *qualité* formalista acechaban tras el desarrollo técnico y la mejora de las calidades profesionales. Aquélla era, como decía Basilio Martín Patino, *“la mejor de las leyes posibles, dentro de una situación anómala como la de nuestra cinematografía”*, puesto que, *“en España, para que el cine funcione hay que ponerle muletas”*<sup>[12]</sup>, y, ciertamente, nunca hasta entonces se le habían puesto tantas muletas a la industria cinematográfica nacional. Nunca había disfrutado ésta de un paquete tan generoso de ayudas públicas (I. C. A. A., TVE, comunidades autónomas), pero nada de todo ello consiguió impedir, sin embargo, el alejamiento de su público natural.

El desarrollo de este esquema de protección encontró además, en el sistema de asignación y reparto de las subvenciones anticipadas, un escollo de gran repercusión pública que llegó a cuestionar en buena medida la propia naturaleza del decreto. Todo comenzó a la hora de formar la Subcomisión de Valoración Técnica, que era la

encargada de decidir las subvenciones y que debía estar compuesta, según la orden ministerial de mayo de 1984, por doce vocales: cuatro personas “*de reconocido prestigio en el campo de la creación, de la comunicación social y de la cinematografía*” y ocho pertenecientes a los sectores de dirección y producción cinematográfica, cinco de las cuales debían ser propuestas, de común acuerdo, por las distintas asociaciones profesionales existentes en el sector.

El problema apareció, casi como un anticipo de lo que vendría después, cuando la citada orden estableció el escaso plazo de un mes para que dichas asociaciones — muy heterogéneas entre sí— se pusieran de acuerdo y designaran a sus cinco representantes. Ya entonces ADIRCE (la asociación de los directores) denunciaba en una carta dirigida a Pilar Miró —4/06/1984— la “*injusta desproporción entre el número de vocales nombrados por esta administración (siete) y el de vocales elegidos por las agrupaciones profesionales (cinco)*”, al mismo tiempo que señalaba, en otra misiva posterior, lo improcedente que les parecía el sistema de selección, ya que éste obligaba a hacer una propuesta conjunta y única que resultaba difícil de alcanzar dentro de un plazo tan breve<sup>[13]</sup>.

Y efectivamente: como dos miembros de las asociaciones convocadas se negaron a hacer cualquier tipo de propuesta, resultó imposible elevar al ministerio una lista consensuada. Pese a todo, Pilar Miró decidió entonces seguir adelante con sus planes y no dudó en nombrar personalmente, con fecha 10 de julio, a la totalidad de los doce componentes de la comprometida subcomisión. A saber: los críticos Luciano González Egido y José Luis Pérez de Arteaga, los directores Roberto Bodegas, José Luis Borau y Antonio Giménez-Rico, el dramaturgo y guionista Fermín Cabal y los productores Carlos Orengo, Félix Tusell, Josep María Cuixart, José Díaz Espada, Josep María Benet y Manuel Pérez García.

La polémica pública estalló, sin embargo, cuando algunos de estos vocales aparecieron involucrados en películas que habían recibido las subvenciones anticipadas decididas por la propia subcomisión a la que pertenecían. Así, Fermín Cabal se convertía en director de cine para realizar **La reina del mate**, película que había recibido 22 millones de subvención (el 40% de su presupuesto) y que contaba, entre sus productores, con Carlos Orengo, integrante también de la subcomisión. Este último, a su vez, era jefe de producción en **El caballero del dragón**, el proyecto de Fernando Colomo que había recibido 132 millones de pesetas, equivalente al 50% de su coste.

Roberto Bodegas, por su parte, figuraba como director de otro proyecto que había solicitado subvención anticipada (“La Gaznápira”, producido por José Esteban Alenda y José Luis Garci), aunque en este caso el adelanto se denegó. Poco después, Bodegas dimitió de la subcomisión “*por razones éticas*”<sup>[14]</sup> y Garci decidió retirar el proyecto mediante un fax en el que aseguraba que no quería favoritismos. Miguel Ángel Díez, por su parte, era el director de **Luces de bohemia**, película que había recibido 56 millones como anticipo (50% del presupuesto) y, al mismo tiempo, vocal

de la Subcomisión de Calificación, organismo que no estudiaba las subvenciones, pero que formaba parte de la misma Comisión en la que se integraba la Subcomisión de Valoración encargada de aquéllas.

Tanto Pilar Miró como los defensores del sistema establecido por el ministerio alegaron, entonces, que los vocales afectados habían abandonado las reuniones de la Subcomisión cuando se debatieron los proyectos en los que estaban implicados, de tal manera que, según este razonamiento, la acusación de autosubvención no tenía fundamento. Se consideraba además, desde esta perspectiva, que los encargados de valorar los proyectos debían ser profesionales experimentados y que no se podía pedir a éstos. *“Únicos capaces de saber si un presupuesto se ajusta o no a lo solicitado (...) que renuncien a su trabajo durante dos años... tiempo máximo que un miembro puede permanecer en la comisión”*<sup>[15]</sup>, como argumentaba en su día la directora general.

Ella mismo hizo saber, en esos momentos, que cuando les propuso a los componentes de la subcomisión entrar a formar parte de ella para repartir las subvenciones *“todos (...) me pusieron como condición poder seguir con sus proyectos —y presentarlos a subvención— si quería que colaborasen. No hay un solo profesional que acepte estar aquí en otras condiciones”*<sup>[16]</sup>, Lo cierto era, sin embargo, que un sistema donde se podía ser juez y parte a la vez, o donde era posible, al menos, un sospechoso juego de influencias, dejaba inquietantes grietas abiertas para la práctica clientelar del amiguismo, de forma que el desarrollo de la ley acababa favoreciendo una gestión que ponía en entredicho las bondades del texto objeto de aplicación.

Un decreto que venía a sanear y racionalizar la industria del cine español quedaba, así, viciado de irracionalidad, como bien explicaba en su día Ángel Fernández-Santos: *“La ley pone en la cuneta a los enemigos declarados de su filosofía —que son principalmente las distribuidoras multinacionales norteamericanas y los adversarios políticos del actual equipo de la Dirección General de Cinematografía— mientras que su aplicación permite que tales enemigos se carguen de razones para intentar acabar con ella”*<sup>[17]</sup>.

Y efectivamente así era; desde los sectores profesionales del cine español que se habían visto relegados por la política que orientaba las subvenciones (ya se explicó antes qué tipo de cine era el más perjudicado), desde medios de comunicación usualmente militantes de la derecha más reaccionaria y desde influyentes núcleos de intereses comerciales ligados al cine americano, la polémica fue utilizada como una oportunidad para cuestionar los fundamentos de un decreto que los primeros consideraban “dirigista” y los últimos “proteccionista”.

Conviene recordar que el sistema de subvenciones no era el único instrumento protector de la industria nacional fijado por el decreto de diciembre de 1983. Éste venía también a reafirmar, de hecho, la “cuota de pantalla” (por la que se obligaba a las salas a proyectar un día de película española por cada tres de película extranjera

doblada) y, sobre todo, la “cuota de distribución”, instrumento regulador de la importación del cine extranjero (léase: mayoritariamente americano) por el que se ponía en relación la distribución del cine español con las licencias de doblaje para las producciones de otros países.

El mecanismo establecido otorgaba la primera de estas licencias con la notificación del comienzo de rodaje de la película española comprada para su distribución. Las licencias segunda, tercera y cuarta se concedían, posteriormente, cuando la película en cuestión recaudara en taquilla treinta, sesenta y cien millones respectivamente, de tal forma que la empresa distribuidora se viera obligada, para obtener más licencias, a estrenar, promocionar y comercializar en condiciones competitivas los títulos españoles comprados por ella.

Se cerraba así, con estos dos filtros que, por otra parte, tampoco había inventado el “decreto Miró”, el sistema protector instaurado por la legislación aprobada a finales de 1983. Un sistema que tenía su piedra angular, ciertamente, en los mecanismos para proteger y racionalizar la producción y que, apoyándose sobre éstos, reforzó y favoreció también, en cierta medida, la revalorización de la iniciativa de los directores a la hora de poner en marcha los diferentes proyectos.

No por casualidad, en 1985 regresan a la dirección —y lo hacen además con otros tantos proyectos arriesgados y personales— tres realizadores emblemáticos del ya entonces casi olvidado “Nuevo Cine Español”: Basilio Martín Patino (**Los paraísos perdidos**), Miguel Picazo (**Extramuros**) y Francisco Regueiro (**Padre nuestro**). Tres autores que llevaban ocho, nueve y diez años, respectivamente, alejados de la gran pantalla tras haber sido expulsados de ella por esa vieja industria que empezaba a desaparecer con la nueva política.

Otros dos cineastas ya consagrados (Luis G. Berlanga y José Luis Borau) también pudieron poner en marcha y acabar, respectivamente, **La vaquilla** y **Río abajo**: dos obras muy personales que obedecían a sendos proyectos particularmente queridos por sus autores, sólo que bastante ambiciosos y caros en términos de producción. Y lo mismo sucedió con muchos otros proyectos personales que no siempre ofrecían inicialmente muchas garantías comerciales, pero que lograron por fin hacerse realidad con independencia de los distintos resultados artísticos y taquilleros a los que dieron lugar: **La vieja música** (Camus), **Tasio** (Armendáriz), **Mambrú se fue a la guerra** y **El viaje a ninguna parte** (Fernán-Gómez), **Matador** (Almodóvar), **La mitad del cielo** (Gutiérrez Aragón), **El bosque animado** (Cuerda), **El túnel** (Drove) o el propio **Werther**, dirigido por Pilar Miró después de abandonar su despacho en el ministerio, entre una larga lista.

Es verdad también que el sistema de las subvenciones anticipadas permitió a varios directores convertirse en productores de sí mismos y sacar a flote, de esta manera, historias y proyectos que quizás ningún otro productor se hubiera arriesgado a poner en marcha. Con todo, este fenómeno tan criticado por los partidarios de que la iniciativa productora permaneciera en manos de los productores (según un criterio

que hace descansar especialmente sobre éstos la racionalidad del esquema industrial) distaba bastante de ser novedoso y mucho más todavía de haber sido inventado por el “decreto Miró”.

Durante los años cuarenta y cincuenta se había producido ya, de hecho, un fenómeno semejante, puesto que directores como Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, José María Elorrieta, Ana Mariscal, Manuel Mur Oti, Rafael Gil, Antonio Isasi o Ladislao Vajda no dudaron en crear sus propias empresas de producción. Y lo hicieron, precisamente, al amparo de un sistema de protección muy diferente, pero que proporcionaba también una fuerte cobertura de ayudas públicas frente a los riesgos —pocas veces afrontados— de una explotación comercial abierta.

En cualquier caso, es cierto que las garantías de financiación ofrecidas por el “decreto Miró” para las películas agraciadas con subvenciones anticipadas (unidas a los derechos de antena de TVE y, en algunos casos, también a las ayudas de las comunidades autónomas) creaban un apreciable y bastante mullido colchón de seguridad económica para la puesta en marcha de todos aquellos títulos, tanto da que fueran obras inquietas y personales o trabajos estandarizados y oportunistas, que de todo hubo en la viña de la producción.

Y esa misma garantía no tardó en generar, a su vez, dos perversiones paralelas: la práctica de hinchar interesadamente los presupuestos para obtener así con la subvención anticipada un mayor porcentaje sobre el coste real de los filmes y la acomodación no menos interesada, en la práctica, a los supuestos gustos imperantes en la comisión ministerial de cada momento. La primera contribuyó más aún, junto a la permanencia del fraude en el control de taquilla (contra el que no se tomaron apenas medidas eficaces), a la oscuridad y la ambigüedad en las que se movían entonces, y sin duda todavía se mueven, los números reales del cine español, que no siempre han sido coincidentes con los que se ofrecen al ministerio.

La segunda dio lugar a la frecuente aparición de proyectos que iban buscando, prioritariamente y sin mayores inquietudes, la repetición de un rentable éxito precedente o, incluso, la forma de asegurar una subvención que se reclamaba, con mayor o menor descaro, en función del apoyo recibido anteriormente por otras películas con un diseño de producción semejante. La picaresca contable y el halago a los gustos institucionales volvieron a instalarse, de esta forma, allí de donde realmente nunca habían terminado de erradicarse: en las relaciones de dependencia que la industria cinematográfica española ha mantenido siempre respecto a la administración del Estado.

Todo ello no quita para que esas relaciones fueran capaces de generar esta vez, en alianza con la política que proponía Pilar Miró desde la Dirección General, unos modelos de producción, estéticos y narrativos que cambiaron la faz del cine español. Con sus conquistas industriales y con sus servidumbres administrativas, con sus luces y con sus sombras en el terreno creativo, la producción mayoritaria de los años ochenta, y no sólo la correspondiente a los tres años de gestión que la realizadora de

**El crimen de Cuenca** estuvo en el despacho, encontró en aquella legislación un impulso decisivo para salir del subdesarrollo intelectual y estético en el que se encontraba la producción comercial más estandarizada del período anterior.

Es posible que desde la perspectiva de 1998 la verdadera naturaleza del cambio operado entonces aparezca ahora un tanto diluida o resulte difícil calibrar con exactitud en qué consistió. De manera que, para ayudar a comprender el carácter de esa mutación, quizás resulte más ilustrativo un somero recuento de los títulos que, todavía en 1983, componían la inmensa mayoría de la producción de consumo y que, además, definían su personalidad colectiva: **Don Cipote de la manga, Las autonomías, El Cid cabreador, Españolito que vienes al mundo, El E. T. E, y el Oto, Al oeste de Rio Grande, Delirium, El currante, El tesoro de la diosa blanca, El violador violado, Hombres que rugen. Inseminación artificial, Juana la loca de vez en cuando, La avispa Ruinasa, La gran aventura de los Parchís, La Lola nos lleva al huerto, La selva está loca, loca, loca..., Las alegres chicas de Colsada, Los caraduros, Los nuevos curanderos, Los nuevos extraterrestres, Piernas cruzadas, To er mundo e mejor, Un rolls para Hipólito, Y del seguro ¡líbranos, señor!, La zorra y el escorpión, Parchís entra en acción...**



Werther

# Pilar Miró. Directora General de Cine

*Carmelo Romero*

## 1. El trienio 1982-85

**E**l período comprendido entre el 15 de diciembre de 1982 y el 27 de diciembre de 1985, en el que Pilar Miró detentó la Dirección General de Cine — desde 1984 I. C. A. A.—, es, hasta la fecha, el más controvertido de la cinematografía española en democracia.

En la historia del cine español reciente hay un antes y un después de Pilar Miró. Pilar fue la primera mujer — hasta ahora la única— Directora General de Cine. Además, cuando llegó al cargo, era ya una realizadora prestigiosa y hasta renombrada —**El crimen de Cuenca** (1979)—.

Un puesto que habitualmente es desempeñado por funcionarios o políticos, era confiado en el nuevo Gobierno socialista a una carismática profesional. Era, tal vez, el buque insignia de la nueva política cultural que, si al principio se planteó como una nueva “imagen”, no cabe duda que alcanzó un mayor calado.

Y es que Pilar dio un giro copernicano a la hasta entonces dubitativa política cinematográfica de la U. C. D. Pilar hizo tabla rasa de todo lo anterior y dotó a su actuación de una singularidad y hasta, yo diría, radicalidad, que han conferido una impronta especial a su “reinado”. Algunos ejecutivos de la M. P. A. norteamericana la comparaban con “Isabel la Católica”.

## 2. Experiencia anterior

Pilar llega a la Dirección General de Cine con la lección aprendida. Su experiencia como directora, realizadora de televisión, participante o simple asistente a los festivales internacionales; sus relaciones con productores, distribuidores y exhibidores; los problemas, carencias y dificultades que había experimentado a lo largo de sus años como profesional, hacen que su acceso a este puesto sea la ocasión para reivindicar su personal concepción del hecho cinematográfico.



Pilar lo tiene claro. Sabe desde el principio lo que quiere hacer. Tiene un programa netamente definido, hecho que no es muy habitual. Otra cosa es que pueda llevarlo a la práctica al cien por cien, desde la pesada maquinaria de la Administración y con la servidumbre del “compromiso”, que toda acción política implica. Pero lo intentará con todas sus fuerzas, pese a tirios y troyanos.

### **3. Su personalidad**

Pilar era una mujer frágil, que compensaba su fragilidad con una dureza, que, en ocasiones, podía ser extrema. Creo que lo hacía porque no podía soportar que se compadecieran de ella. Prefería el odio a cualquier atisbo de conmiseración, de condolencia. Esta dureza le confería una gran energía.

Pilar era valiente, obstinada, autoritaria, exigente en sumo grado, caprichosa, osada y nada diplomática, aunque tenía cierta capacidad de seducción, que utilizaba en situaciones delicadas. Intransigente, a veces basta lo irracional, le costaba entender otras razones que no fueran las suyas. Difícilmente se ponía en el lugar del otro. De ahí, en gran parte, su soledad, no sólo profesional, sino también afectiva, y su desencanto final.

Su personalidad le hizo solitaria. A sus amigos les era difícil muchas veces quererla más. Pero, convencida de que sus propuestas eran las justas y que su concepción era la más válida, era generosa en su entrega. Pilar daba la cara por lo que creía y por aquéllos en los que creía. Aunque no era fácil merecer mucho tiempo su confianza, que, por su exigencia, retiraba a la menor quiebra. Todos estos rasgos personales marcaron, en mi opinión, su actuación al frente de la Dirección General de Cine.

Desde el principio, adoptó una actitud beligerante. Si la neutralidad de la Administración, tan defendida por los liberales, es siempre una utopía, en el caso de Pilar las cosas estaban claras y no había por qué ocultarlas. El intervencionismo era su máxima. Pilar decía abiertamente lo que le gustaba y lo que no le gustaba del cine español. Ello, unido a su decisión de ir directa al grano, sin rodeos, sin componendas, le granjeó, inmediatamente, la enemistad de amplios sectores de la industria. Pero a Pilar eso no le preocupaba demasiado. A lo largo de su vida siempre estuvo rodeada de amigos y enemigos, de filias y fobias.

Pilar fue “terriblemente” coherente consigo misma, con su línea de actuación, con su ejecutoria, con la política cinematográfica que diseñó. Coherente hasta sus últimas consecuencias. En Pilar apenas había dudas y nunca contradicciones. Su radicalidad le llevaba a odiar las componendas, los parches, las medias tintas.

Su discrecionalidad, unida a su fe absoluta en lo que hacía, le llevaba, en ocasiones, a practicar cierto despotismo ilustrado y a no atender las voces discordantes. Causa de ello sería, por ejemplo, que, tres años después de su entrada en vigor, el Tribunal Supremo anulara la Orden de 14/5/84, que desarrollaba su

famoso Decreto de 1983, por *“falta del trámite de audiencia a las asociaciones representativas de interés afectadas por ella”*. Pero para entonces, las cosas ya estaban hechas y Pilar había aplicado su política.

#### **4. Enemistades**

Sus enemigos en la Dirección General fueron, prácticamente, los mismos que había padecido en su actividad profesional. Los productores que cicateaban los medios necesarios a los directores, que les obligaban a rodar en menos semanas de las precisas y que discutían la autoría de las películas, en cuanto “propietarios” de ellas. Los que hacían falsas coproducciones que pasaban como españolas. Los que, al amparo de la vergonzante “S”, hacían subproductos eróticos. Los distribuidores y los exhibidores, que no defendían suficientemente el cine español. Las multinacionales que cubrían el expediente de las licencias de doblaje con películas baratas, que descuidaban abiertamente. Los profesionales rutinarios y los funcionarios burocráticos. En suma, todos los que, según ella, no amaban suficientemente el cine español y que, simplemente, lo utilizaban para sus negocios. Sus enemigos eran los enemigos de “su” cine español. Contra todos ellos va a emprender Pilar su “cruzada”.

#### **5. Las cosas claras**

Para empezar había que llamar a las cosas por su nombre. Las pseudoporno “S” desaparecerían por el Real Decreto 24/4/83, que ponía en marcha las Salas Especiales. El porno era ahora auténtico, películas X en salas X. Al suprimir la ambigüedad y la hipocresía de las “S” el número de películas españolas disminuyó casi en un 30%.

Para evitar cualquier resquicio de censura, la nueva clasificación de películas, según la Orden de 30/6/83 “recomendaba”, no prohibía, la asistencia por la edad de los espectadores, salvo a las X. España fue el primer país que dio este paso, tan arriesgado entonces.

Las coproducciones tenían que ser auténticas. Por una Orden y una Resolución de 1984, la aportación mínima se fija en el 30% y se controlan celosamente las contribuciones técnicas y artísticas. Su persecución a las coproducciones minoritarias le llevaría a no concederles subvenciones anticipadas. De ahí su disminución en aquellos años.

El hecho de que, al suprimirse las “S” y al dificultar las coproducciones minoritarias, se redujera considerablemente la producción y, consiguientemente, el volumen del negocio y el mercado de trabajo, no preocupaba a Pilar, que prefería menos y mejores películas.

## 6. Su “Ley”

Pero el aspecto más controvertido de su “revolución” fue la famosa “Ley Miró”. En realidad el Decreto del 28 de diciembre de 1983, día de los Santos Inocentes. Algunos han dicho que era la rebelión de los directores contra los productores. En efecto, uno de sus aspectos más importantes, las subvenciones a proyecto, potenciaba la figura del director-productor, ya que el elemento decisivo para la concesión de las ayudas era la personalidad del director.

Estas ayudas, que podían llegar hasta el 50% de la financiación de la película, fueron la novedad legislativa más importante en la protección del cine español, ya que relegaban la ayuda automática —industrial— y revalorizaban la creación artística, imponiendo la discrecionalidad, frente al automatismo basado en la taquilla.

El objetivo de Pilar era posibilitar mejores películas, con mayores presupuestos, en las que los creadores pudieran expresarse más libremente. Facilitarles el acceso a la creación en las mejores condiciones posibles. Como consecuencia de esta política, se incorporan nuevos realizadores, se recuperan otros —como Picazo, Regueiro, Borau y Patino, callados hacía bastantes años— y los consagrados pueden afrontar obras más ambiciosas o más creativas.

## 7. Logros

Pilar Miró inaugura su andadura como directora general con buen pie. 1983 es, tal vez, un año glorioso. **La colmena** gana el Oso de Oro de Berlín, **Volver a empezar** es el primer Oscar en español, **Demonios en el jardín** obtiene el Premio “David de Donatello” y **Carmen** y **El sur** suponen una extraordinaria participación en Cannes. Aunque todas estas películas eran anteriores a la “Ley Miró”, Pilar tuvo la habilidad de apoyarlas, promocionarlas y presentarlas como ejemplo del “nuevo” —otra vez— cine español.

1984 y 85 no fueron tan espectaculares, aunque en ellos se produjeran obras tan interesantes como **Los santos inocentes**, premio en Cannes, **Stico**, premio en Berlín, **Padre nuestro**, primer premio de Montreal, **Tasio**, **Qué he hecho yo para merecer esto**, **La vaquilla**, etc.

## 8. Críticas

Junto a esto ha de señalarse que, en estos años, como consecuencia de muchos factores, no sólo por la política de Pilar, los espectadores del cine español descendieron de 157 millones a 103 y la producción de 146 a 77 largometrajes.

Las críticas a las subvenciones anticipadas y a los criterios de concesión — muchas de ellas manejadas por sectores interesados—, el pensar que ya había puesto en pie un nuevo sistema de protección y un cierto desencanto por lo que ella

consideraba insuficiente apoyo político, llevan a que Pilar, que sufrió una nueva intervención quirúrgica, abandone la Dirección General en diciembre del 85, tres años justos desde su nombramiento.

En 1989, otro Real Decreto —que podría considerarse como el antidecreto Miró del 83— hablaba en su exposición de motivos de *“desarrollar la producción y la distribución, favorecer la exhibición y el desarrollo de ‘empresarios’ independientes, fomentar la inversión privada con la finalidad de reducir el ‘intervencionismo’ estatal. Asumir los principios de igualdad y objetividad como elementos de referencia, básicos para la determinación de las películas susceptibles de resultar beneficiarias de las ayudas...”*.

La rebelión de los directores, encabezada por Pilar, había terminado. A Pilar le faltó, tal vez, una concepción más total de la industria cinematográfica. Lo veía todo a través de sus ojos de directora-ralizadora. No supo, o no quiso, integrar en su proyecto a distribuidores y exhibidores, ni siquiera a los productores más estables.

Muchos de estos sectores serán sus enemigos irreconciliables. Hizo una política sectorial. Algunos la denominarían sectaria. Al final, como tantas veces, Pilar se quedó un tanto aislada, sola.



Cartel de “Cine español para el mundo” frente al Zoo Palast, en el Festival de Berlín

## 9. Promoción

Pero si algo de su gestión ha sido valorado siempre positivamente, fue la promoción internacional, en la que todo estaba por hacer.

Pilar había participado con sus películas en Berlín, Moscú y otros festivales internacionales, pero desde muchos años antes, asistía como espectadora a Cannes, San Sebastián, etc, Pilar iba a los festivales a “ver” cine, prácticamente no hacía otra cosa. Lo siguió haciendo cuando dejó de ser directora general. Gilles Jacob le proporcionaba todos los años en Cannes un carnet de prensa especial para que tuviera las mayores facilidades.

La experiencia acumulada durante tanto tiempo y la comparación entre cómo se promocionaban en los festivales las películas españolas, frente a las americanas, francesas, etc., le fueron de gran utilidad cuando diseñó su campaña de promoción. Lo primero que hizo fue conseguir un presupuesto decoroso. En la Administración los presupuestos son las llaves de las políticas. No basta tener buenos programas. Pilar logró multiplicar por más de 10 veces la irrisoria cantidad que los distintos gobiernos de U. C. D. dedicaron a la promoción y que demuestra la falta de un planteamiento serio y el desinterés que sentían por nuestra cinematografía.

## 10. Nueva imagen

En promoción, Pilar tenía que partir de cero. Pero aquí, también, tenía las ideas claras. Después de 40 años de aislamiento y de una Administración muchas veces enfrentada con las películas españolas participantes en los grandes festivales, puede decirse que, salvo excepciones —Buñuel, Bardem, Berlanga, Saura y pocos más— el cine español era, prácticamente, desconocido a nivel mundial. Había, pues, que, con arreglo a las más elementales leyes del *marketings* crearle una imagen.

José Ramón Sánchez diseñó un cartel en el que se representaba un esquemático mapa de España del que, por el espacio abierto en el que deberían estar los Pirineos, se escapaba un pájaro a una zona superior, en la que figuraba la leyenda “Cine español para el mundo”, y su traducción al francés e inglés. Este cartel se convirtió en la imagen internacional del cine español en democracia, y durante muchos años nos ha servido de tarjeta de presentación.

Pero nuestro cine tenía detrás una historia. Si queríamos insistir en su existencia, teníamos que publicitarla. Ante la falta de una publicación rigurosa, puesta al día, Pilar encomendó su redacción a un grupo de historiadores, que se encargaron de las distintas épocas según su especialización. Así surgió *Cine español 1896-1983*, que, en una cuidada edición, se difundió generosamente en español e inglés por todo el mundo, principalmente entre críticos y profesionales, aprovechando los festivales y mercados de cine, las semanas y cualquier ocasión propicia.

Pilar recuperó, asimismo, la edición de los *Catálogos de cine español*, que se dejaron de publicar en 1978 con la desaparición de la “Uniespaña” franquista, y de cuya continuidad nadie se había preocupado, pese a que es lo mínimo que se debe

hacer, si se quiere constatar que una cinematografía existe.

Pero para Pilar, todas las películas no eran iguales. Y, si quería presentar en el extranjero un cine español de calidad, le sobraban bastantes, que, sin embargo, debían figurar en el catálogo. ¿Qué hacer? Si examinamos los anuarios de la “era” Miró (83, 84 y 85) observaremos que las películas están clasificadas —las de especial calidad, las infantiles y las otras— y que cada sección implica un diferente número de páginas por película, distinta tipografía, diferente tamaño de fotos, etc. Como en todo, a Pilar no le importaba discriminar, separar la paja del grano, con su criterio, generalmente bastante bien fundado.

Lógicamente, se necesitaban también copias subtituladas de las nuevas películas y de las más significativas de las antiguas. Y así se hizo.

Con todos estos elementos, Pilar puso el cine español en el mapa cinematográfico mundial. Aprovechando inteligentemente el interés despertado por la nueva democracia española y por la llegada al poder del partido socialista. Pilar desplegó una amplia y extensa actividad de promoción, a través de festivales internacionales, grandes y pequeños, semanas de cine español actual y retrospectivas, en museos, filmotecas, escuelas de cine, centros culturales, etc.

## 11. Competitividad

Si en la producción Pilar quiso modernizar el cine español, en la promoción exterior pretendió dar la imagen de un país moderno, al nivel de los más avanzados de Europa. Un país que había dejado de ser “diferente”.

Por ello, en los festivales y semanas huía, como de la peste, de los tópicos, la tortilla de patatas, la paella, el flamenco, la tuna, etc. Podría citar aquí sus terribles enfados, cuando, para apoyar alguna semana de cine español, las embajadas o consulados recurrían a estos elementos de nuestra cultura musical o gastronómica.

Pilar quería demostrar que nuestro cine podía competir con cualquiera y, para ello, debía hacerlo en igualdad de condiciones. Quería los mejores espacios en las revistas especializadas y en las vallas y elementos publicitarios de los grandes festivales, y que las recepciones se dieran en los mejores hoteles. Estaba harta de ver a nuestro cine tratado como un indigente. Quería que las películas estuvieran dignamente representadas y convenientemente publicitadas.

Ante la tradicional falta de inversión de los productores españoles en promoción internacional. Pilar asumía todos los gastos y, en muchas ocasiones, se responsabilizaba de las campañas de las películas en los festivales, contratando directamente los *attachés de press*, las empresas de relaciones públicas, editando los *pressbooks*, las fotos, los carteles y hasta contratando cuidadosamente a los intérpretes de las ruedas de prensa.

Pilar supervisaba todo, hasta, en ocasiones, la altura a la que debía estar una determinada valla publicitaria en Cannes. Todavía recuerdo su alegría cuando le

comuniqué que el festival de Berlín nos ofrecía instalar una torre, en exclusiva para el cine español, frente al Zoo Palast. No le importó el precio, la aceptó inmediatamente.

## 12. Pidamos lo imposible

Pilar quería lo imposible. Como el Calígula de Camus ansiaba la luna. Si no se conseguía, al intentarlo había que llegar a lo más alto posible.

Recuerdo que cuando preparaba la primera Semana en Nueva York. Pilar le dijo a Enrique Herreros que tenía que conseguir la portada del *Time Magazine* —hacía años había sido dedicada al nuevo cine alemán—, a lo que Herreros le contestó: “Yo también quiero acostarme con Raquel Welch”.

Como en todo, en las tareas promocionales Pilar era muy exigente y puntillosa. A pesar de las trabas administrativas, le gustaba rodearse de los mejores profesionales. Su exigencia se extendía también a los propios directores o actores, si ello afectaba a la presencia adecuada de nuestro cine. Como anécdotas significativas, recordaré que a Imanol Uribe le obligó a comprarse un traje en Tokio para vestir adecuadamente en una recepción, y que Mario Camus tuvo que viajar en coche 24 horas seguidas desde Madrid a Lille —había huelga de trenes y a Mario no le gusta el avión— para asistir a la presentación de **La vieja música** (1985).

## 13. Relaciones públicas

Las relaciones públicas son fundamentales en toda actividad promocional y Pilar sabía plegar su fuerte personalidad y su carácter, si se trataba de favorecer a nuestro cine. Intentó siempre mantener las mejores relaciones posibles con los directores de los grandes festivales y, muy especialmente, con la prensa y los distintos medios de comunicación, nacionales e internacionales.



Recepción en Tokio (1984). De izquierda a derecha: Pilar Miró, los embajadores españoles, Carmelo Romero y Juan Antonio Bardem

Citaré, como ejemplo, sus atenciones con Gian Luigi Rondi, director, a la sazón, del Festival de Venecia. Enterada de su afición a las condecoraciones oficiales y a las pilas bautismales, logró que el Gobierno le concediera la Medalla de Isabel la Católica, que le faltaba, y, en sus visitas a Madrid a seleccionar películas, siempre recibía como recuerdo un pebetero, con el que enriquecía su colección particular.

## **14. Festivales españoles**

De los festivales españoles sólo le interesaban San Sebastián, Valladolid y, por su especialización iberoamericana, Huelva. Cuando se transfirió a las Autonomías la competencia sobre la promoción, fueron estos tres los únicos a los que mantuvo las ayudas nacionales, fundamentadas en su especial contribución a nuestro cine.

En cuanto al de San Sebastián, fui testigo en el Hotel Montfleuri de Cannes de sus conversaciones con Cristaldi y Brisson hasta conseguir que la F. I. A. P. F, le devolviera la categoría perdida.

## **15. Semanas**

De las numerosas semanas de cine que organizó, quisiera citar, por su especial significación, las de Nueva York y Buenos Aires. La de Nueva York fue la primera Semana importante que organizó Pilar. ¿Por qué Nueva York y no Los Angeles?

La capital neoyorkina es, probablemente, la capital cultural del mundo o, al menos, a través de la cual un acontecimiento cultural alcanza mayor resonancia. Por otro lado, para los cinéfilos, la “gran manzana” es una ciudad emblemática. Pilar adoraba Nueva York.

Encargó su organización a Enrique Herreros, el agente de relaciones públicas español con más experiencia en Estados Unidos. Su participación fue muy importante en la consecución de los dos Oscar hispanos. Pero su ciudad no era Nueva York, sino, como en la canción de Sinatra, Los Angeles, y carecía, como luego veremos, de los contactos necesarios con los “medios” neoyorkinos.

Lo que sí logró Herreros fue una sala, que, desde una concepción española, estaba emplazada en una zona ideal, el Rockefeller Centre, en pleno corazón de Manhattan. El Guild de la 50 era un cine pequeño, pero que cumplía las exigencias y que se vio concurridísimo de público, con largas colas en las sesiones preferentes. Para la recepción se alquiló una sala prestigiosa, el Rainbow Room, en el último piso de un rascacielos del Rockefeller Centre, desde el que las vistas eran impresionantes. Todo muy de acuerdo con los planteamientos de Pilar. Si teníamos que presentar el cine español, debíamos hacerlo en las mejores condiciones. Lástima que la noche de la recepción, la niebla no nos dejara contemplar el *sky line* neoyorkino. Pero la fiesta resultó espléndida y Luis Escobar hizo gala de un inglés aristocrático en su discurso, en representación de la delegación española. Ésta estaba integrada por más de 30 personas, que nos desplazábamos en autobús, directores, actores, unos pocos productores y algunos periodistas.

A pesar de su número, la repercusión en la prensa neoyorkina fue, prácticamente, nula y la principal presencia se redujo a los anuncios, algunos de página entera, en el *New York Times*.

El lujoso catálogo de la Semana, cumpliendo con el criterio de Pilar, estaba muy cuidado y magníficamente editado. Se regalaba y muchas veces teníamos que insistir al público de que era gratis, pues se resistían a cogerlo, pensando en el elevado precio que tendría.

¿Por qué este despliegue? ¿No era matar moscas a cañonazos, teniendo en cuenta la difícil penetración en el mercado americano y lo complicado que es que los medios neoyorkinos se interesen por un cine, prácticamente, desconocido? Para Pilar no era así. Se trataba de decir: aquí estamos, existimos. Y para ello había que llamar la atención, incluso utilizando medios desproporcionados. También le interesaba demostrar en España que nuestro cine ratificaba su calidad ante el público de la capital del gran imperio. De ahí la presencia de periodistas llegados desde Madrid.

He de decir que en sucesivas ediciones, que coordinó Gloria Barcenás, se utilizaron importantes compañías de relaciones públicas de Nueva York, que lograron

una cierta repercusión mediática. Conseguir algo más, es casi un sueño.

Sin embargo, la otra cara de la moneda, en cuanto a atención de la prensa y desbordamiento popular, se logró con la Semana de Buenos Aires. Ésta se organizó, con la coordinación argentina de Carlos Morelli, en colaboración con el diario *Clarín*, el de mayor circulación de la capital bonaerense. Aquí sí que nuestros actores, principalmente, y algunos directores despertaban interés, y la cobertura de prensa — en especial, lógicamente, *Clarín*—, radio y televisión fue espléndida. Además el idioma ayuda.

Pero tal vez lo más espectacular fue la reacción popular. La Semana coincidió con el final de la dictadura, que tenía anunciada su muerte oficial ante las próximas elecciones, y la censura permitió películas que unos meses antes hubieran sido imposibles. Por otro lado, el cine español, escasamente distribuido aquellos años en Argentina, representaba los logros de una España nueva, democrática, y era una experiencia fundamental para una Argentina que anhelaba la luz, a la salida del oscuro y terrible túnel.

El cine Opera, con dos mil localidades, estuvo muchas veces abarrotado, y los aplausos tenían una gran carga sentimental y política. Siempre recordaré un grito que escuchamos escalofriados, después de la apoteósica proyección de **El crimen de Cuenca**: “*Gallegos, no os muráis nunca*”.

La Semana fue un gran éxito, y éste se repitió en años sucesivos, aunque nunca se alcanzó el clima especial de aquel 1983.

Sin embargo, a pesar de lo exitoso de muchas de las semanas y muestras que se celebraron, su influencia con respecto a las leyes del mercado fue pequeña, al menos a corto plazo. En promoción ha de pensarse siempre que la mayor repercusión se alcanza a medio y largo plazo, en una labor continuada.

Años después de la etapa Miró, pienso que la difusión actual de nuestro cine es consecuencia, en gran parte, de las campañas que Pilar puso en marcha.

## 16. Una política personal

Siempre tuve la sensación de que su actuación en la Dirección General reflejaba una política propia, personal, aunque asumida, como es lógico, por el Ministro. Ella creía, firmemente, en lo que hacía. Creía en el cine español —acaso por encima de sus posibilidades reales en aquellos momentos— y lo valoraba como parte fundamental de nuestra cultura e integrante destacado de nuestra identidad. Para Pilar nunca se hacía bastante por nuestro cine, jamás los medios que se le destinaban eran suficientes.

Cuando había abandonado su actividad política, en los últimos años, me confesó más de una vez que siempre se había sentido sola en esta tarea.

Su actuación podrá ser discutida, controvertida, pero, al menos para mí, no hay ninguna duda de que, con sus errores y aciertos, con sus luces y sombras, con su

visión personalísima, a veces sesgada, Pilar luchó con todas sus fuerzas, se entregó con la admirable energía de su cuerpo frágil, pero lleno de vitalidad, con toda la dulzura y la “mala leche” de que era capaz —y podía conjugar ambas cualidades en alto grado— en la defensa de “su” —en gran parte “nuestro”— cine español.

Yo compartí con ella, primero como subordinado, luego, últimamente, como amigo, muchos días de esperanza, dolor, amargura, éxito y decepción, pero nunca de duda.

La Pilar Miró que yo conocí, vivió siempre a “corazón abierto”. Así murió, de pronto, un malhadado 19 de octubre de 1997, Descanse en paz.



Pilar Miró y Jesús Martín

## Pilar Miró. Directora General de RTVE

*Jesús Martín*

*Pilar Mirók Espainiako Irrati Telebistako (Radio Televisión Española) buru zela eginiko gestioak oinarritzko ideia bat izan zuen ezaugarritzat: Telebista Estatuaren menpeko erakunde bilakatzea eta ez Gobernaren menpeko.*

**N**os conocimos en 1964 en Televisión Española, en el Paseo de la Habana, éramos muy pequeños. Recuerdo que se acercó a mí en una tasca de al lado y me preguntó: “¿Tú eres nuevo?”, para a continuación decirme que ella estaba en Televisión desde hacía un año. Se dedicaba a ser regidora. A partir de ahí comenzó una relación que duró treinta y cuatro años y sólo por su desaparición acabó, relación que no he sabido definir, posiblemente ni falta que hace, a estas alturas de la película.

Viví muy de cerca sus dos operaciones, el parto de mi amigo Gonzalo, el parto de sus películas, las anginas de Gonzalo, el procesamiento por **El crimen de Cuenca** (1979), la Dirección General de Cine, y compartimos y aprendimos nuestra formación política, social junto a nuestro ídolo de entonces, Claudio Guerín, y grandes amigos de entonces, José Antonio Páramo, Jaime Villate, Alfredo Castellón, y muchos más.

En febrero de 1986 yo había pedido la excedencia en Televisión Española, no sin

antes pedirle su parecer, y estaba trabajando en el grupo italiano Fininvest. En julio de ese mismo año, unos compañeros de TVE se pusieron en contacto conmigo para que convenciera a Pilar de que debía ser la nueva Directora General de RTVE. Pensé que tenían el “no” garantizado, pero no obstante cumplí mi papel, y después de tantos años de creer conocerla una vez más me equivoqué, comprendí que le parecía bien; sólo me dijo que necesitaba que escribiera diez razones por las que ella tenía que meterse en ese “lío”. Di esas razones escritas que, leídas ahora después de tanto tiempo y de los motivos por los que Pilar Miró dimitió de la Dirección General de RTVE, podría decir que eran justo diez razones para que se hubiera negado en rotundo.

En el mes de septiembre de 1986, el asunto tenía las bendiciones del entonces Presidente del Gobierno, D. Felipe González, y me dijo que su decisión sólo dependía de que yo fuera el Director de TVE; mi contestación fue: “*Yo de eso no sé nada*”; y su respuesta, después de insultarme un poco, fue; “*Pues anda que yo*”.

Así es que empezamos de nuevo una historia juntos.

Y comenzó una tarea de ejecutiva. Lo primero era crear un equipo de personas de dentro y fuera de TVE, y comenzamos a vernos con gentes en su casa, una especie de examen donde Pilar elegía y decidía qué funciones iban a realizar dentro de un organigrama que habíamos pensado juntos: era como trabajar en la clandestinidad. De tal manera que cuando fue nombrada comenzamos a trabajar al día siguiente, con un Comité de Dirección ya organizado.

Los objetivos más inmediatos eran aumentar la producción propia al límite de la capacidad de TVE, renovación tecnológica del equipamiento y dar contenidos de retransmisiones a la “Segunda Cadena” y regionalizar sus emisiones en aquellas Comunidades que tenían Centro Regional, para así estabilizar los horarios de programación de “La Primera”, preparar a TVE para la competencia de las televisiones privadas de implantación a muy corto plazo y no dejar a nadie en los famosos pasillos y poner a todos a trabajar.

Los ceses del Comité de Dirección anterior se hicieron el mismo día del nombramiento. No fue, lógicamente, un asunto nada grato, pues los cesados eran personas con las que habíamos trabajado durante tiempo, por una parte, y, por otra, nos habían convertido en adversarios políticos.

El primer recorrido por Prado del Rey fue desolador: la producción de estudios prácticamente no existía y nos daba miedo circular por los pasillos llenos de personas que sabíamos que no tenían nada que hacer y que nos daban la bienvenida, algunos con cierta sorna y otros con alegría y esperanza. Los unos porque pensaban que íbamos a durar poco, y los otros porque veían en Pilar una persona que conocía bien “La Casa” y capaz de dinamizarla.

La primera producción que pusimos en marcha al mes de estar nombrados fue “Qué noche la de aquel año”, presentada y dirigida por Miguel Ríos y realizada por Hugo Stiven, con la machacona supervisión de la Directora General, que desde su

despacho o en el mismo plato se empeñaba en indicar cómo se debía corregir la iluminación o cómo el plano corto de no sé quién sobraba.

Y esto último, aunque anecdótico, fue la constante de los dos años y algunos meses que Pilar dirigió el Ente Público: puso su empeño en dirigirlo todo, desde la programación a la Dirección Económico-Financiera, o desde la Orquesta y Coros, a los Servicios Informativos, tanto en la Radio, como en Televisión.

Los miércoles y todos los miércoles, Pilar reunía al Comité de Dirección, que pasaba el examen semanal de los compromisos de la semana anterior, de propuestas para la siguiente y de aprobación de asuntos. A pesar de la “tiranía”, finalmente consiguió la complicidad en las decisiones, que las infinitas horas de trabajo no pesaran y en mi opinión hacer en dos años algo que en TVE no se había hecho nunca en tan poco tiempo:

- Aumentar la producción propia.
- Aumentar las coproducciones.
- Aumentar la compra de derechos de antena de largometrajes.
- Establecer la figura de financiación de producciones, a cambio de derechos de emisión y comercialización.
- Aumentar las horas de emisión, por las mañanas y no cerrando la emisión en las noches.
- Aumentar la retransmisiones: deportes, óperas y conciertos.
- Establecer como sede de la Orquesta y Coros de RTVE el Teatro Monumental de Madrid.
- Adquirir los Estudios Bronston en Madrid y transformarlos en estudios para televisión y cine (Estudios Buñuel).
- Regionalizar la “Segunda Cadena”, pasando todas las desconexiones territoriales a este canal.
- Regionalizar las dos cadenas para desconexión de publicidad, creando nuevas tarifas para estos bloques publicitarios.
- Unificar la Radio, con la supresión de RCE, S. A. (Radio Cadena Española), integrándola en Radio Nacional de España (RNE, S. A.). Informatización de la redacción de los Servicios Informativos.
- Autopromoción de programas (hasta entonces no existía esa práctica empresarial).

Y, fundamentalmente, consiguió la independencia del PSOE en las decisiones en materia de programación y dirección de la empresa, especialmente en informativos, con una idea básica: hacer de RTVE un organismo dependiente del Estado y no del Gobierno.



**Reunión del Gabinete de Dirección de RTVE**

En este sentido intentó aplicar el único elemento posible de guía, el Estatuto de la Radio y la Televisión, que en muchos de sus artículos estaba conculcado; como ejemplo, no existían los Consejos Asesores en las Comunidades Autónomas, que fueron nombrados en 1987.

Como anécdota, pero significativa, quiero resaltar que Pilar encontró encima de la mesa de su nuevo despacho un teléfono, de los llamados “punto a punto”, que no sabía de su existencia y que suponía quién tenía otro similar en otra mesa similar en la sede del PSOE en Madrid: inmediatamente lo quitó delante de algunos que estábamos allí, diciendo: *“Aquí las instrucciones las doy yo”*. Esto sentó bastante mal fuera y bastante bien dentro de RTVE, y no se lo perdonaron.

En las Direcciones Generales de RTVE anteriores, los miembros del Consejo de Administración del Ente, designados por el PSOE, habían sido consensuados con el Director General. En este caso no fue así: a las tres semanas de la toma de posesión de Pilar, fueron nombrados los mismos que estaban en el equipo anterior excepto tres sustituciones que eran los hasta hace unos días Director de Televisión Española, D. Ramón Criado, Director de Radio Cadena Española, D. Jordi García Caudau, y Director de Radio Nacional de España, D. Fernando G. Delgado.

Fue éste un momento crucial: todos entendimos que las relaciones con el Consejo de Administración serían tortuosas, y algunos aconsejamos a Pilar que era el momento de dimitir de nuestros cargos. Estaba claro que en el PSOE no querían de ninguna manera que los aires que Pilar quería instalar en RTVE fueran éstos. Pilar rechazó la idea, por creer en lo que íbamos a trabajar, porque a ella la había

nombrado el Gobierno y no quería fracasar sin haber empezado.

Curiosamente, las reuniones del Consejo de Administración pasaron a ser semanales y por supuesto con la posterior rueda de prensa donde el Presidente de turno informaba no sólo de los acuerdos, sino también de todas aquellas cuestiones que se habían discutido, aunque no estuvieran en el orden del día y ni siquiera se hubiesen aprobado.

Cualquier innovación o cambio de las actuaciones de años anteriores eran consideradas como un insulto a los gestores anteriores, miembros ahora del Consejo de Administración.

No obstante, Pilar decidió marcar los objetivos antes reseñados y ya en el primer presupuesto del año 1987 y primero que gestionaba íntegramente iniciamos, algo que en otras empresas era habitual, “dirección por objetivos” con responsables, inicialmente en cada uno de los administradores únicos de TVE, RNE y RCE.

En el año 1988 y respecto a 1986, se aumentó la producción propia en un 67%, se realizaron veinte coproducciones con diferentes organizaciones de televisión europeas, se adquirieron los derechos de antena de catorce largometrajes antes de su producción, en la fase de guión, se participó en diez proyectos de producción de forma asociada o financiada, se triplicaron las retransmisiones deportivas y se realizaron series de programas deportivos con vistas a la Olimpiada que se iba a desarrollar en Barcelona, dando el máximo protagonismo al Centro de Producción de Programas de Sant Cugat: dentro de esta línea se participó de forma muy activa personalizando los programas de las Olimpiadas de invierno de Calgary (Canadá) y de verano en Seúl (Corea), desplazando un operativo muy importante a ambos lugares con el único objetivo de dar importancia a estos acontecimientos y de que los mismos sirvieran de perfeccionamiento a los profesionales de TVE. En este orden de cosas, RTVE, a iniciativa de la Secretaría de Estado para el Deporte y conjuntamente con el Comité Olímpico Español, creó la Asociación del Deporte Olímpico (ADO), como fuente de financiación del deporte a través de la publicidad.

Uno de los caminos que se siguieron para poder aumentar la capacidad de producción de programas de TVE fue la compra de los Estudios Bronston en Madrid, que se encontraban en situación de ruina y que se transformaron en dos estudios para la producción de programas en vídeo y otro de dos mil metros cuadrados para la producción de programas filmados o en vídeo.

Otro camino fue la modernización de las instalaciones técnicas y de equipamiento en Prado del Rey (Madrid) y Sant Cugat (Barcelona). El equipamiento de los estudios de Prado del Rey era de 1978, equipos obsoletos técnicamente y cuya vida útil estaba agotada; por otra parte los formatos de grabación que existían no tenían posibilidad de desarrollo y se optó por el formato Betacam SP, con gran implantación posterior en todo el sector.

La Orquesta y Coros de RTVE tenía como sede de ensayos una antigua discoteca de Madrid de techos bajos sin camerinos, sin almacenes para custodiar instrumentos

y, lo que era peor, con una acústica que nada tenía que ver con la del Teatro Real de Madrid, que ya entonces tenía previsto el cierre para la remodelación y transformación a teatro de ópera, donde de forma habitual se realizaba la temporada de conciertos. La situación se zanjó con el alquiler del Teatro Monumental de Madrid, exigiendo algunas modificaciones y después de estudios preliminares de la acústica del mismo. El por qué se decidió en su día la discoteca de las afueras de Madrid tenía que ver con intereses nada profesionales de situaciones anteriores.

Cuando se regionalizó la “Segunda Cadena” (hoy “La 2”) para dar programas autonómicos, la pelea fue desde el Consejo de Administración a cada una de las Comunidades Autónomas, los primeros por la mera modificación de lo anterior y los segundos por estimar que en este canal la audiencia era menor: el tiempo dio la razón justo de todo lo contrario.

La implantación de la publicidad regionalizada en los dos canales fue un motivo más de polémica, por entender que se iba a producir un aumento de los tiempos de publicidad. No tan sólo no fue así sino que ahora, pasados ya diez años, es práctica de todas las televisiones que operan en la totalidad del país, porque los tiempos de espacios publicitarios, entonces y ahora, se controlaban por otros mecanismos y sólo era una cuestión de mercado en lo que tenía que ver con las tarifas y la demanda de los anunciantes.

La unificación de la Radio, con la fusión de RNE y RCE, fue algo que se hizo en contra, una vez más, del Consejo de Administración. El único objetivo era racionalizar la oferta de radio en cinco programaciones diferenciadas y disminuir el gasto. La oposición en el Consejo estaba fundamentalmente en los anteriores directores de estas dos sociedades. Finalmente, como de tantas otras acciones llevadas a cabo por Pilar, los resultados los recogió el Director General de 1990 y Consejero de Administración hasta entonces, Jordi García Candau.

Durante un tiempo Pilar Miró se preguntaba por qué tanta pelea, hasta que comprendió que todo tenía que ver con el poder y que la pelea estaba sobre todo en el PSOE.

Pilar solía comentar que su gestión en RTVE había sido un paréntesis, como si no hubiera existido. Creo que en TVE nunca se hizo tanto, y al menos ella esperaba que internamente en la empresa se reconociera.

Capítulo aparte merece el porqué de su salida y los motivos aludidos que finalmente derivaron, una vez más, en procesamiento, esta vez no por **El crimen de Cuenca**, sino porque algunos no podían soportar la contumaz independencia, el aguante y entereza personal de Pilar y los buenos resultados empresariales de aquella mujer, con mentalidad de “artista”, que concedía pocas sonrisas y que no hubiera dimitido a los pocos días de ser nombrada.



**Pilar Miró y Pedro Piqueras en los estudios de Radio Nacional de España**

El puesto de Directora General llevaba y lleva unido al cargo asistir a muchos actos que hacen necesario vestir de una manera distinta a la que Pilar acostumbraba y a realizar una serie de regalos de empresa y gastos. Después de meditarlo preguntó al Director Económico, en mi presencia, en qué partida presupuestaria se deberían cargar estos gastos que tenían que ver con su cargo, así como los gastos de representación. Contestamos que había una partida en la que el anterior Director General hacía estos cargos, pero que no se justificaban con facturas, sino con certificaciones del mismo Director General. Pilar decidió que no tenía nada que ocultar y que se uniera a esa partida la justificación mediante facturas de todos y cada uno de los gastos que se produjeran en este sentido. Y así fue: no sin antes advertirla de que podía ser motivo de discrepancia en la Intervención General del Estado, aunque desde nuestro punto de vista era algo que se venía haciendo sin justificación de facturas y sin que la citada Intervención indicara discrepancias, nuestro consejo finalmente fue que, aunque las facturas se archivaran, no constara el motivo del gasto, es decir que siguiera como anteriormente. Imposible de convencer, insistió como único argumento que no tenía nada que ocultar.

Sus “detractores” encontraron el punto más débil, acusando de malversación a alguien que se había empeñado en todo lo contrario.

Éste fue el motivo de su procesamiento, del posterior juicio y absolución, y por supuesto de muchas frustraciones y angustias.

El día que finalmente se supo la sentencia absolutoria y festejándolo en su casa, después de insistir que dijera algo, fue tan breve como: “*Yo tenía razón*”.

Descanse en Paz, mi buena amiga.

# Pilar Miró y la programación de cine de RTVE

**Fernando Moreno**

*Zinezaleek Pilar Mirók RTVEko buru gisa emandako garaia filmeen programazioari dagokionez izan den onena bezala gogoratzen dute. Kalitate handiko ziloak ikusi ahal izatea gain, gauerditik aurrera emannaldi guztiak azpituatutako bertsiu originalean ziren.*



**N**o fue fácil ser amigo de Pilar Miró. Era una mujer complicada, como todos sabíamos. A lo largo de casi veinticinco años nuestra relación fue constante, pero su entrega nunca fue total. Había que quererla y entenderla tal como era. Y muchos de los que la quisimos así lo hicimos. Llamadas y mensajes sin contestación, largas temporadas de vacío absoluto. Y, en cualquier momento, una reaparición inesperada, inmensas muestras de cariño y sorprendentes pruebas de afecto y confianza.

En un momento de nuestras vidas los dos sufrimos problemas graves y ella era la primera en estar cerca y preocupada, para una vez pasada la prueba difícil, volver a desaparecer, sin razón alguna, hasta un día cualquiera que, también sin explicación, volvía a tu vida como si nada hubiera pasado. Era Pilar y no había que dar importancia a estas cosas, sino abandonarte una vez más a su personalidad. Y también al cariño que trataba de ocultar siempre bajo una máscara de dureza pero que, cuando la conocías bien, sabías que era fuerte y sincero.

Compañeros en Televisión Española varios años, teníamos un círculo de amigos y compañeros común. La relación se hizo más fuerte cuando hicimos juntos, ella directora, yo productor, el telefilme “Eugenia Grandet” para la serie “Los Libros”. Fue un rodaje maravilloso, sin la menor discusión. Luego vendrían los problemas de Pilar con casi todos sus productores.

A partir de entonces fui lector privilegiado de muchos de sus guiones y espectador, también privilegiado, de la primera copia de sus películas, generalmente en doble banda y con la obligación de dar una opinión sincera, lo que no quiere decir que alguna vez hiciera caso de los consejos.

Y un día, después de su paso por la Dirección General de Cinematografía, me cayó encima el deber de ser su subordinado en TVE...

Hacía varios años que yo era responsable de la producción ajena: adquisición y programación de series, animación y documentales de procedencia extranjera y

largometrajes, tanto extranjeros como españoles. Debo decir que con la llegada de Pilar a la Dirección General no tuve en ningún momento la duda de que iba a mantenerme con la misma responsabilidad. Desde tiempo atrás tenía constancia de que estaba de acuerdo con el trabajo que yo venía desarrollando. Pero es verdad que sospeché que tendríamos problemas. Pilar tenía una personalidad fuerte y siempre le costó aceptar a la primera (y a la segunda y a la tercera) algo que no hubiera partido de ella misma.

Nuestro primer despacho en solitario fue memorable: me pidió que cambiase a todo el equipo de personas con quienes yo llevaba trabajando varios años y sin ningún problema. Naturalmente le dije que eso no lo iba a conseguir de mí. La misma escena se repitió en dos nuevas ocasiones. Le pregunté que razones tenía para pedirme eso y me contestó, simplemente: *“No los conozco”*. Le pedí un día libre que tuviera en la agenda para poder presentarle a todo el equipo y me contestó: *“No tengo ningún interés en conocerlos. Haz lo que quieras. Sigue con ellos”*. Y seguí con el mismo equipo. Pilar se marchó años después y yo me jubilé después de mucho tiempo. Y el equipo, casi al completo, todavía está haciendo el mismo trabajo, aunque con órdenes bien distintas.

Hubo en aquellos primeros despachos con Pilar pocas órdenes concretas que se cumplieron tan rápidamente como se pudo:

- Todas las películas que se emitieran a partir de la medianoche debían ser en versión original subtitulada.
- Preparar un ciclo dedicado a la obra completa de Paul Newman y otro a la de Robert Redford.
- Contratar y emitir lo antes posible un ciclo dedicado a la producción de Elias Querejeta.

Nunca quiso intervenir en la programación de series, telefilmes o cualquier otro programa de producción ajena. Sólo en las películas. Y nunca hubo en TVE más largometrajes que en la etapa de Pilar Miró, con una media de tres o cuatro diarios, entre las dos cadenas.

Nos reuníamos para trabajar en esta programación un par de veces al mes. Yo preparaba los listados y ella disfrutaba cambiando de sitio las películas que yo llevaba propuestas: la del martes al domingo, la del viernes al sábado, ésta de la “Primera cadena” a la “Segunda”... El cincuenta por ciento de las veces ella tenía razón. El otro cincuenta por ciento lo asumía con respeto. A los dos nos gustaba mucho el cine y, por lo general, las mismas películas. Y verdaderamente fuimos muy felices haciendo este trabajo. Y parece que los espectadores de aquella época también lo fueron.

Pilar cesó en la Dirección y el trabajo dejó de hacerme feliz. Cada año se me fue haciendo más duro y al final llegó a ser insoportable...

Pero los últimos años, con Pilar en su casa o en sus películas, nos unieron aún más. No nos veíamos con demasiada frecuencia, pero cada vez había entre nosotros más comprensión y más cariño.

Y de pronto... Yo todavía no acabo de creerlo.



Pilar Miró en el rodaje de “La pequeña Dorrit”

## Telenovelas, teleteatro y teleseries

**Antonio Santamarina**

*Pilar Mirók 35 baino gehiagoz izan zen TVErekin lotuta. Enpresan telenbelen, telesailen eta antzerki-obren graketen erralizadorre gisa eman zituen bere leheu urteak betako eskola izan zituen, eta bertan ikasi zuen irudiak literatura-testu bihurtzen.*

### **P**rimeros pasos

Ligada de una manera u otra a Televisión Española desde 1961 hasta los días previos a su fallecimiento en 1997, Pilar Miró comienza a trabajar de manera más o menos esporádica en este organismo público a finales de aquel año, sin haber firmado —como era en cierto modo habitual en esos momentos— ningún contrato laboral con la empresa y sin tener establecida ninguna categoría profesional concreta dentro de su organigrama.

Al año siguiente recibe ya, sin embargo, su primer sueldo —más tarde se le reconocería como fecha de ingreso en el Ente público el día 2 de febrero de 1962<sup>[1]</sup>— y participa, como auxiliar de redacción, en diversos programas informativos como “Revista para la mujer”, “Foro TV”, “Tema para el debate” o “La familia por dentro”. Los intereses de la futura realizadora, que, a su vez, había ingresado en 1963 en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) para cursar la especialidad de guión,

caminaban, no obstante, por un sendero muy distinto al de estas primeras ocupaciones poco prometedoras dentro de televisión.

La leve apertura política que propició la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo en 1962, la inauguración de las nuevas instalaciones de Prado del Rey el 18 de julio de 1964 (con el plato más grande de Europa en ese instante) y los cambios tecnológicos que, entre otras modificaciones, permitieron la grabación de las emisiones y los sistemas de montaje en vídeo, habían favorecido que las series y espacios dramáticos gozasen cada vez de un mayor prestigio dentro y fuera de televisión, al mismo tiempo que éstos comenzaban a difundir, de manera timorata todavía, las obras de algunos autores vetados hasta entonces y que se iban consiguiendo unas mayores dosis de calidad formal en la ejecución de este tipo de programas. El eje y el centro de las aspiraciones de la futura directora se concentrarían en esos momentos en acceder, precisamente, a la realización de algunos de estos espacios, que comenzaban, además, a convertirse en las cabeceras habituales de la audiencia durante estos años.

Como ha confesado la propia Pilar Miró<sup>[2]</sup>, su debut en la realización de dramáticos se produjo gracias al riesgo asumido por Adolfo Suárez (a la sazón, jefe de programación de Televisión Española durante ese período) que, en 1966, permite que aquella —siguiendo los pasos de la primera realizadora, Clara Romay, que abrió camino en este terreno casi tabú para las mujeres— dirija su primer programa de este tipo dentro del espacio “Novela”. “Lili” será el título de esta primera incursión, basada en el relato homónimo de Paul Gallicet que Fernando García de la Vega había adaptado para su trasposición a la pequeña pantalla y que la primera cadena de televisión (la segunda, conocida como UHF, no se inauguraría hasta el 15 de noviembre de 1966) emitió en cinco capítulos a comienzos de marzo de ese mismo año.

A este trabajo inaugural le siguieron otros dentro, generalmente, del mismo espacio que, con una duración total que oscilaba alrededor de las dos horas y con una división habitual en cinco capítulos, acercaba a la pantalla televisiva tanto las adaptaciones de relatos, novelas o dramas de escritores muy heterogéneos como, más ocasionalmente, los guiones originales de otra serie de autores.

Tras dirigir cuatro de estos programas en 1966 (“Lili”, “Levántate y lucha”, “Marie Curie” y “El fantasma y doña Juanita”), Pilar Miró dará el salto definitivo al año siguiente encargándose de la realización de una docena de estas adaptaciones. En ellas no sólo llevaría a televisión las obras de autores como Leopoldo Alas “Clarín” (*Cambio de luz*), Santiago Ramón y Cajal (*La casa maldita*), Henry James (*Cuatro encuentros*) o Ignacio Aldecoa (*El silbo de la lechuza*), sino que, como un anticipo de su participación posterior en la elaboración de los guiones de sus propias películas, efectuaría, en “Patio de luces”, su primera versión para la pantalla de un texto literario a partir del relato original de Dolores Medio.

Aunque bastante condicionados en cuanto a su estructura narrativa (división en

largos bloques secuenciales con amplia profusión de diálogos y escasez de situaciones y de decorados), este tipo de espacios representaban una buena escuela de aprendizaje del medio televisivo para la joven realizadora a la vez que se revelaban como uno de los marcos posibles para ensayar algún tipo de experimentación formal en una época de notables cambios tecnológicos y marcada, en el caso de Televisión Española, por la llegada de un importante núcleo de profesionales procedentes de la EOC (Claudio Guerín, Antonio Mercero, Mario Camus, Josefina Molina, Angelino Fons, Juan Tébar, Manu Leguineche o Antonio Abellán, entre otros muchos) para dar cobertura de contenidos a la recién inaugurada segunda cadena.

Precisamente será Juan Tébar —compañero de promoción de Pilar Miró en la EOC y con quien ésta mantendría una estrecha colaboración a lo largo de estos años en televisión— quien suministre las adaptaciones de los relatos de Borita Casas para la serie de nueve capítulos sobre “Antoñita la fantástica” que la futura directora general de Radiotelevisión Española llevará a cabo en este mismo año de 1967. Un año en el que dirige también la serie “Los encuentros”, basada en guiones poco relevantes de Alejandro Núñez Alonso, y en el que se encarga de la realización, dentro del programa “Concurso permanente de guiones”, de “Una fecha señalada”, sobre un texto original de Pedro Gil Paradela, que obtendría una mención especial del jurado en el festival de televisión de Montecarlo.

## Con paso firme

A partir de 1968 y hasta 1973, en plena edad dorada de la televisión y de los programas dramáticos, se inicia para Pilar Miró una época de febril actividad dentro del medio televisivo. Así, mientras continúa participando en el espacio “Novela” contando, cada vez más, con el concurso de Pedro Gil Paradela para la adaptación de los textos literarios puestos en imágenes o incluso encargándose de la realización televisiva de un nuevo guión original de éste (“La niña sabia”), consigue, por fin, debutar, en 1968, en el espacio dramático de mayor prestigio durante estos años (“Estudio 1”) con una obra de Miguel Mihura, *Sublime decisión*, que Fernando Fernán-Gómez había llevado previamente al cine, en 1960, con el título de **Sólo para hombres**.

Historia de una joven animosa que, a finales del siglo XIX, decide defender su derecho al trabajo en el ámbito hostil de un ministerio y de una sociedad machista, resulta difícil no presuponer los elementos feministas del drama que pudieron interesar a una joven como Pilar Miró para llevar este texto a la pantalla en unos momentos en los que ella misma, aunque en otras circunstancias, debía de estar desarrollando un combate parecido dentro de las rígidas estructuras de Televisión Española y en plena dictadura franquista.

En este mismo espacio pone en escena casi inmediatamente a continuación, y con

notable audacia. “Como las secas cañas del camino” (1968), una obra vanguardista de José Martín Recuerda que supone la primera aparición de un texto de este dramaturgo disidente en televisión. De esta emisión surge también el primer escándalo en el que Pilar Miró se verá envuelta gracias a una vaga alusión despreciativa a la ciudad de Murcia, que provocará una reacción exagerada de parte de sus habitantes y de las autoridades locales.

En los años siguientes la joven realizadora lleva a “Estudio 1”, sin demasiada continuidad, obras, entre otros autores, de Miguel Mihura (“Una mujer cualquiera”, 1969), de Jorge Llopis (“Enriqueta sí, Enriqueta no”, 1973) o de Jaime de Armiñán (“Café del Liceo”, 1969), con quien colaborará también en este mismo año en la serie “Fábulas” realizando siete de sus trece episodios, al mismo tiempo que no renuncia a adaptar ella misma un texto de Dario Nicodemi (“La enemiga”, 1971) para el mismo espacio dramático.

Durante este período asume asimismo la realización de alrededor de una docena de programas, en cada uno de ellos, para dos prestigiosos espacios emitidos por la segunda cadena de televisión: “Pequeño estudio” y “Hora 11”. La condición innovadora de este canal, cuya programación estaba dirigida fundamentalmente a una audiencia minoritaria, venía permitiendo a los profesionales del medio conquistar unas mayores posibilidades expresivas en cuanto a contenidos y a experimentación formal dentro de las emisiones dramáticas de esta cadena, y Pilar Miró aprovechará esta circunstancia para poner en escena, en el primero de ellos, un par de textos de Antonio Gala —“El bien ajeno” (1969) y “La buena voluntad” (1969)— y de Roberto Llamas —“Tu tiempo de locura” (1968) y “Las siemprevivas se marchitan en otoño” (1970)—, entre otros autores, y, en el segundo, obras de August Strindberg, Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffman u Honoré de Balzac que adaptan nombres conocidos como Juan Tébar, Alfonso Ungría, Julio Diamante, Lola Salvador Maldonado o Augusto Martínez Torres.



Curro Jiménez

Dentro de este último espacio lleva también a la pequeña pantalla, entre 1971 y 1972, una serie de adaptaciones sobre relatos del novelista norteamericano Bret Harte (*Un cuento californiano*, *El socio de Tennessee* y *Los desterrados de Poker Flat*) donde recrea de manera sugerente, a pesar de las evidentes limitaciones del rodaje con telecámaras y en interiores, el mundo del *western*. En “Hora 11” realiza asimismo, a partir de una adaptación de Juan Tébar sobre el texto de Washington Irving, “Aventuras de un estudiante alemán” (1972), uno de sus títulos más celebrados dentro del medio y que demuestra el dominio de los resortes expresivos de éste alcanzado por Pilar Miró en esos años.

Al mismo tiempo que la realizadora diversifica su actividad en este tipo de espacios, que le permiten, por otra parte, unas mayores posibilidades de experimentación formal en televisión, disminuye, significativamente, su participación en los programas semanales de “Novela” que, anteriormente, habían concentrado casi toda su actividad en el medio.

Con todo, y pese a la mayor rigidez y encorsetamiento de los contenidos desarrollados dentro de estas telenovelas. Pilar Miró realiza en 1970 una ambiciosa puesta en escena de “La pequeña Dorrit”, sobre el texto de Charles Dickens adaptado por Juan Tébar, que alcanza una extensión de veinte capítulos (con una duración total de 477 minutos) y que supone el debut en la pequeña pantalla de Ana Belén, protagonista años más tarde de la primera película de la realizadora: **La petición**

(1976). En aquella misma fecha dirige también, en el mismo espacio televisivo, “Amalia”, una adaptación de Pedro Gil Paradela sobre la célebre novela de José Mármol, y un par de años después —y de nuevo con la colaboración de Juan Tébar— realiza “Humillados y ofendidos”, una obra que le permite un serio acercamiento a los terrenos del melodrama a partir del relato homónimo de Fedor M. Dostoievski.

## **Eligiendo e impulsando programas y series**

El dominio evidente del medio televisivo que Pilar Miró alcanza a lo largo de este período ajetreado de su actividad profesional en televisión parece derivar la trayectoria de ésta, a partir de 1974, hacia una selección mayor de los programas dramáticos en los que interviene desde entonces, al mismo tiempo que, desde otra perspectiva, comienza a preparar su asalto definitivo a las pantallas de cine. Como resultado de este cambio de orientación, su nombre aparece asociado a una serie tan ambiciosa como “Los libros”, donde profesionales como Jesús Fernández Santos, Emilio Martínez Lázaro, Jaime Chávarri, Francisco Regueiro o ella misma intentaron popularizar, a lo largo de 29 capítulos de sesenta minutos cada uno y rodados en 35mm, otros tantos títulos destacados de la literatura universal de todos los tiempos.

Pilar Miró realizaría dentro de esta serie “Cuentos de Giovanni Boccaccio” (sobre cuatro relatos del escritor italiano) y “Eugenia Grandet” (sobre la novela de Honoré de Balzac) y ello le permitiría trabajar, en el primer programa, con Hans Burmann, director de fotografía de tres de sus primeras películas —**La petición, El crimen de Cuenca** (1979) y **Werther** (1986)—, y, en el siguiente, con Julio Madurga, segundo operador habitual en los rodajes de la directora.



“Cuentos de Giovanni Boccaccio”

Dentro del espacio “Original” pone en escena también “Defensas naturales” (1974) y “A veces ocurren cosas” (1975), sobre dos textos originales de Leo Anchóriz que, al año siguiente, ejercerá como coguionista, junto con Pilar Miró, en el debut de ésta en las pantallas cinematográficas. Una circunstancia que no será de ningún modo excepcional, ya que Lola Salvador Maldonado —autora de la adaptación del relato de Henry Sinkiewicz que la realizadora llevó a la pequeña pantalla en el espacio “Hora 11”: “Yatiko el músico”— será también la coguionista de **El crimen de Cuenca** y otro tanto sucederá con Antonio Larreta en **Gary Cooper, que estás en los cielos** (1980) y **Hablamos esta noche** (1982), guionista, a su vez, de la serie “Curro Jiménez”, donde Pilar Miró tendría encomendada la realización de cinco de sus episodios, con dirección fotográfica, de nuevo, de Hans Burmann.

De este modo, su experiencia televisiva a lo largo de todos estos años le servirá no sólo para hacerse con los resortes fundamentales del lenguaje cinematográfico —a pesar de las evidentes diferencias de este medio con el televisivo—, sino también para conocer a un importante número de colaboradores de sus películas posteriores y para tener una experiencia previa del trabajo de numerosos actores, que formarían luego parte del reparto de varios de sus filmes, como Mercedes Sampietro, Eusebio Poncela, Carmen Maura, Ana Belén, Emilio Gutiérrez Caba, Félix Rotaeta, Joaquín

Hinojosa y un largo etcétera.

Durante esta última etapa de su carrera como realizadora de dramáticos, pone en escena “Ópera en Marineda” (1974), sobre el relato *Por el arte*, de Emilia Pardo Bazán, una escritora de la que intentó llevar al cine infructuosamente *Los pazos de Ulloa* —como le sucederá también a Andrea, su *alter ego* en **Gary Cooper, que estás en los cielos**—, y, un año después, “Los tres maridos burlados”, sobre el conocido texto de Tirso de Molina. Su despedida de este tipo de programas se produce en 1979, cuando comienza la crisis del teleteatro y despierta el auge de los culebrones de sobremesa, con “La profesión de la señora Warren”, donde la propia realizadora se encarga de adaptar, para “Estudio 1”, el texto de George Bernard Shaw, como antes había hecho también con “El deseo bajo los olmos” (1976), de E. O’Neill, para el espacio “Teatro”.

Antes de que todo esto sucediera, sin embargo, Pilar Miró trabaja también en programas musicales, debuta en la retransmisión de una ópera (*Werther*), a la que seguirán otros trabajos de este tipo y, sobre todo, se encarga, en 1974, de la realización de la prestigiosa serie de dieciséis capítulos “Silencio, estrenamos”, con guiones de Adolfo Marsillach y con una duración aproximada de treinta minutos cada uno de ellos, donde se muestra promenorizadamente el proceso de producción de una obra teatral. Al mismo tiempo, y como se ha adelantado ya, participa también en cinco capítulos de otra serie, que se presenta con vitola de calidad en esos momentos, como “Curro Jiménez”.

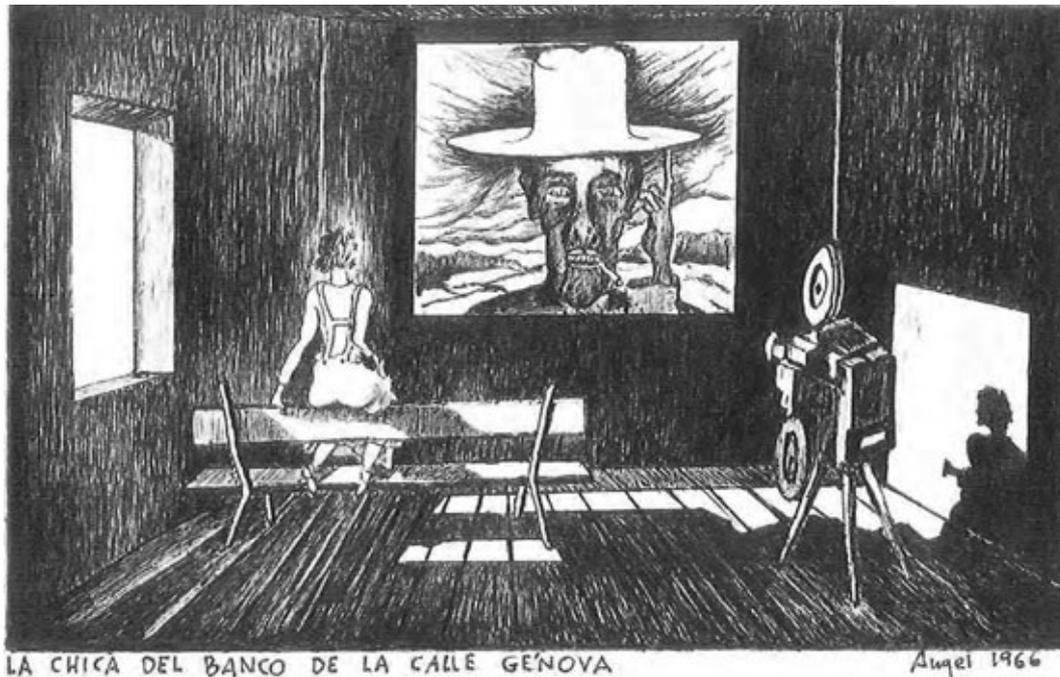
Precisamente de su participación en todo este tipo de trabajos nacería, tal vez, el empuje decisivo que la propia Pilar Miró ejercería durante su etapa como directora general de Radiotelevisión Española (del 17-10-1986 al 13-1-1989) para la revitalización de los programas dramáticos y para la producción de series televisivas de notable calidad y de abultado presupuesto. Como resultado de esa política, Manuel Gutiérrez Aragón ofrecerá —contando, entre otros colaboradores, con Teo Escamilla como director de fotografía, Gerardo Vera y, más tarde, Félix Murcia como directores artísticos, con Miguel Narros como figurinista y con la presencia de Fernando Rey y Alfredo Landa incorporando los dos personajes principales de la novela— su magnífica versión de *El Quijote* donde recrea, en cinco capítulos, las andanzas del célebre personaje cervantino.

Igualmente Mario Camus —contando con la colaboración para el guión de Juan Antonio Porto— puso en escena “La forja de un rebelde”, una ampulosa recreación de la novela homónima de Arturo Barea que, sin embargo, no alcanzó excesiva resonancia en su momento. No sucedería igual con “Juncal”, serie dividida en siete capítulos de una hora, protagonizada por Francisco Rabal y dirigida por Jaime de Armiñán, donde se relatan las andanzas de un antiguo torero convertido en una especie de pícaro trasnochado, que recibiría una buena acogida por parte de los espectadores.

El impulso regenerador desarrollado por la nueva directora general no se

limitaría, sin embargo, a la producción de estas lujosas series, sino que se extendería también a otras como “La mujer de tu vida”, “Las aventuras de Pepe Carvalho” o “Turno de oficio”, por citar sólo algunas de las más significativas.

Este nuevo talante, unido a una programación distinta (capitaneada por gente tan conocida como Iñaki Gabilondo, Montserrat Roig, Carlos Tena, Jesús Hermida, Miguel Ríos o Javier Gurruchaga) y a la ejecución de toda una serie de reformas estructurales dentro del Ente, suponía una significativa voluntad renovadora dentro de Televisión Española que no tendría, pese a todo, la necesaria continuidad en los años siguientes. Eran, eso sí, los momentos previos a la llegada de las televisiones privadas y, con la salida a antena de éstas, las telecomedias acabarían por desplazar muy pronto a las series y a los programas dramáticos de las parrillas de la programación. Comenzaban unos nuevos tiempos y Pilar Miró se dedicaría en ellos a otros avatares.



## La chica del banco de la calle Génova

**Ángel Fernández-Santos**

Madrid, julio 1998

**Q**uiero Jesús, me dejas grabado el encargo (¿quién puede negarse a tu voz, tan amistosa?) de “algo”, lo que quiera, mío sobre Pilar Miró, para vuestra revista.

He perdido la cuenta de artículos, comentarios, crónicas, perfiles o semblanzas que escribí acerca de ella y sus trabajos, pero fueron los suficientes para que me aburra la idea de añadir otra a esa lista de rutinas. A Pilar le desagradaban las rutinas, al menos las mías. Una vez me echó una de sus broncas lacónicas y cortantes porque escribí, a propósito de no sé qué, un (cariñoso con ella) trivial apunte que me ordenó mi jefe de turno en el periódico. Debía notarse que estaba redactado con desgana. Su bronca (aquí la tengo) dice: “¿Para qué has escrito eso? ¿No tienes nada mejor en que gastar tinta? Prefiero tu silencio a tu insinceridad”. Es una octavilla de color hueso, con su nombre impreso en mayúsculas negras, arriba, a la izquierda.

Debajo de esa octavilla conservo ocho o nueve más. En una de ellas (aquí la tengo) me envió un, más lacónico aún, acuse de recibo a un “perfil” que, también por encargo, publiqué cuando la hicieron jefa de la televisión. Mi artículo se titulaba “Una chica para todo”, y, envuelto en caricias verbales, contenía un gesto de sinceridad: mi alarma ante el estercolero político en que se había metido. Ya el título lo decía: acababa de enrolarse (ella, una artista vocacional) en un empleo de fregona del poder, de “chica para todo”, de criada con órdenes de acicalar (ya había tenido con ella una refriega telefónica, cuando de pasada aludí en otro comentario al malestar que me había causado que se prestase a maquillar la efigie de su jefe, en un bombardeo de imágenes para unas elecciones generales, con unas falsas canas de

respetabilidad) una de las cloacas de la Moncloa, tal vez la más sucia, por no parecerlo. Su contra-octavilla responde llegando velozmente: “¿Qué tengo que darte, una bofetada a un beso?”. Y luego, en posdata: “Yo sé lo que tengo que darte, pero quiero que me lo digas tú”. A vuelta de correo, y en otra octavilla, le respondí que, por desgracia para ella, elegía la opción placentera para mí. No quise aclarar ese “por desgracia para ella”, porque sabía leer (como todos los que crecimos bajo el fascismo) entre líneas: si para mí había de ser la cara alegre de la moneda que me ofrecía, el lado amargo, la cruz, era para ella. Y, “por desgracia”, no me equivoqué. No volví a tener, agradable o desagradable, otro roce con ella en varios años. Ya se había caído de la nube y se había estrellado contra una dura verdad, en aquella sórdida maniobra de despeñamiento a que sus jefes la destinaron por pensar y actuar por su cuenta: tras dejarla dar lustre a la cloaca, tiraron a la “chica para todo” al basurero, que es lo que se hace con las bayetas usadas. Supongo que, retrospectivamente, entendió entonces todo el entrelineado amargo de aquellas dulzuras que escribí, porque un día coincidimos en un cine, se levantó de su butaca al verme, movilizó a no sé cuántos espectadores para llegar donde yo estaba sentado, y todo para darme un beso, decirme “*Te lo debía*” y volver a incordiar a los mismos que ya había levantado de sus asientos en su viaje de venida. Su memoria sentimental era tan aguda como su voluntad de olvido, un olvido no absolutorio sino despreciativo y tan intenso en su vacío como lleno de plenitud era su recuerdo.

Ahora, todo el mundo habla mieles de ella, pero algunos hemos tenido que oír hieles en las mismas bocas. No había, entre quienes (pese a ella, que ponía poco de su parte) la defendíamos cuando era casi unánimemente linchada, ningún don adivinatorio, ni éramos más sagaces que los venenos sonrientes que la machacaban y ahora admiran. Simplemente, conocíamos a una chica llamada “Pilar”, antes de que se convirtiera en “la Miró”. La vi por primera vez hace cosa de ¡35 años! y un mordisco de tiempo como ése no pasa impunemente, es devastador. Fue en un banco medio carcomido que había entonces en la acera de la calle Génova, frente a un bar llamado La Bentaiga, que estaba un poco más arriba del caserón (ahora hay otra cosa: lo tiraron) donde metieron aquella loca isla libre en medio del fascismo que era la Escuela Oficial de Cine, la vieja EOC. La habían suspendido en el examen de ingreso a Dirección y se coló en aquel extraño e inolvidable antro por la especialidad de Guión, que no era ni fue nunca su punto fuerte profesional. Donde en realidad anidaba su talento era (y creo que, por entonces, y más tarde tampoco, no lo sabía: tuvo que pasar mucho tiempo para percatarse totalmente de ello) en el teatro. Por eso fue fácil, ya que el instinto le funcionó casi siempre cuando apuntaba hacia fuera (mucho menos cuando apuntaba hacia dentro), tirar de la hebra, desde aquel día, en largas conversaciones de barra conmigo: ella llevaba larvada su pasión teatral y yo la ejercía como polizón en aquel desvencijado barco con vocación de naufragio de la escena independiente madrileña, de la que acabé tirándome en marcha años después, precisamente cuando Pilar se subía, y paso a paso dio en ella lo mejor de sí misma.

Aquellos colegas entre una muchacha fascinada (sin plena consciencia de ello) por el teatro y un tipo que lo ejercía desde dentro, fueron a más después de un día que la invité a ver un ensayo general de un montaje mío, que hice en el teatrillo de la escuela, de *La última cinta*, de Samuel Beckett. Elegí esta obra porque se prestaba a montarla de forma que sirviese como materia de una hipotética toma fija, un plano secuencial de casi una hora de duración. Era una práctica de Dirección Cinematográfica, por lo que orienté el ritmo escénico a un acoplamiento a los ejes de la mirada de una cámara. Acudió al teatrillo y le advertí que no perdiese nunca las líneas o ejes que marcaban hacia fuera los ojos de la intérprete, Julia Peña, una extraordinaria actriz sin pulir, de prodigiosa intensidad, que luego acabó huyendo a la vida común de aquel nudo de estrangulamiento de caracteres. No le vi entrar, pero también presencié el ensayo, probablemente avisado por ella. Claudio Guerín. Ambos quedaron preocupados por el estallido del talento de Julia, que acabó el ensayo (y luego la presentación ante los alumnos de Dirección y el profesor. Carlos Serrano de Osma) extenuada por la concentración, tan fuerte que perdía conciencia de la sala y se creía sola allí. En *La Bentaiga*, más tarde, hablamos, Y recuerdo cómo vi brotar la pasión de Pilar por la escena, pues aunque se expresaba a trompicones fue locuaz y no paró de hablar y hablar de cómo veía ella el teatro y sus zonas de encuentro con el cinc. Debí atraparle aquel ejercicio, porque desde entonces comenzó a compartir conmigo charlas sobre teatro con tono menos perdonavidas y burlón que el que hasta entonces empleaba. Me reconforta pensar que puse un grano de arena involuntario en su limpieza de tópicos y de adherencias acerca del teatro como fuente de cine. Por entonces, las cinefilias tenían un punto de encuentro: el desprecio al teatro, al que yo contestaba con un *“echa un vistazo a Welles, a Kazan, a Cukor, a Renoir y a Dreyer, y luego dime que el teatro es la muerte del cine”*. Era aquella una de las muchas tonterías que pusieron en circulación los laboratorios de la *Nouvelle Vague*, de los que salieron, bajo especie teológica, eminentes sandeces, como ésa del teatro como contaminante del cine, como veneno suyo. Robert Bresson ha hecho películas geniales, pero sus píldoras de hermetismo antiteatral, metidas dentro de cerebros comunes y dentro de cerebros no comunes pero enturbiados por la vanidad de la necia pasión de autoría, han hecho un daño infinito desde aquellos años de forja de cine. Pilar no se dejó llevar por esta riada de alquimia purista y acabó secuestrada por el teatro, hasta el punto de que su verdadera primera película (todo lo anterior son balbuceos, muy competentes, pero balbuceos) es la última, **El perro del hortelano** (1995), donde por fin anudó e hizo indisolubles los dos hilos (teatro y cine) de que se alimentaba su madeja. Le atraía, como los pozos a los niños, aventureros solitarios, lanzarse sin red protectora dentro del vacío de la escena. Y en ese salto mortal está el vuelo, o el inicio del vuelo, de una de las pocas formas de hacer cine que importan y que quedan. La muerte acabó con más que la vida de Pilar, acabó también con el arranque de su obra de madurez plena, que ya poseía concebida, pero que no estaba materializada, por lo que nosotros no la poseeremos nunca.

Se ha entrometido en esta evocación a vuela pluma la presencia de Claudio Guerín. No es en realidad una intromisión, pues nada tenía de entrometido y menos de intruso aquel muchacho de aspecto diáfano y trastienda oscura, segado antes de que lograra encontrar el tono expresivo que requerían las cosas que intentaba contar. Su talento, todavía obstruido, se fue con él de viaje sin vuelta. La chica del banco de la calle Génova estaba colada por él. Completamente colada. Una tarde la vi sentada en aquel banco: había quedado citada allí con Claudio y le esperaba. Dos horas después salí de la escuela y miré hacia arriba de Génova: seguía, resignada y paciente, esperándolo. Y evoco esto todavía con un resto de envidia, porque era imposible no enamorarse de aquella muchacha extremadamente pálida, de gestos parsimoniosos, mirada enorme y punzante, mejillas regordetas y unos labios carnosos que los años fueron afinando, al mismo tiempo que los molletes se le hundían y crecían las prominencias de los pómulos, que ahondaron su mirada y dieron a su rostro una distancia algo espectral, casi cadavérica cuando una adversidad (y tuvo que padecer muchas) la enflaquecía. Quizás el arranque de esa mutación de sus rasgos tuvo que ver con la muerte de Claudio y, mucho más, con el tacto de su propia muerte en los arreglos de su corazón en quirófanos que, me dijo un día, le parecían tumbas abiertas. Veinte años después de aquéllos de la EOC, una mañana fui de “plumilla” a entrevistarla en el Ministerio de Cultura, cuando era jefa del cine. Me acogió con una sonrisa malvada de oreja a oreja, divertida por volver a ver a aquel colega de escuela, que ella caricaturizaba como “*desastre de un Gary Cooper paticorto*”, que iba a servirle de amanuense con magnetófono, bolígrafo y bloc en mano. Se sentó, con igual postura que en el viejo banco de la calle Génova, con las manos ahora apoyadas al barniz oscuro de la mesa de su ostentoso despacho, dejó colgadas en el aire las piernas y, como entonces, comenzó a moverlas de atrás adelante, en vaivén de colegiala insolente encaramada en su pupitre. Aquella mujer menuda, arisca y amarga, fue durante ¡cuatro horas! (no me dejaba acabar y prohibió a su secretaria interrupciones telefónicas, que no se produjeron: salvo una, me temo, por lo que oí, de muy arriba) de almíbar.

Vestía aquella mañana un disparatado pantalón de presidiario de película y una ceñida camiseta negra que tomaba vuelo y se hacía holgada arriba, en un escote completamente nocturno. No tardé en notar que aquella asincronía era un cálculo o parte de un cálculo. Lo digo porque hacía y deshacía esa postura (guardo una imagen de ella, que te envió fotocopiada) con la exactitud de algo ensayado, y no para mostrar que sus pequeños pechos seguían gallardos después de haber parido, sino para mostrar otra cosa con mucho más anzuelo, pues la chica del banco de la calle Génova estaba aquella mañana de pesca o, más exactamente, de caza. De la frontera sur de la



tela negra, más ennegrecida por su palidez, emergía la punta superior de la gran cicatriz morada del agujero por donde hurgaron en su corazón para aplazar su detención. El cálculo tenía sutileza escénica, ése era su fuerte: pose de niña desprevenida que le permitía hacer parar por un movimiento natural una excesiva y muy estudiada inclinación hacia delante de su torso, que hacía visible casi toda la salvaje cicatriz de su condena lenta a la muerte, truculencia que ella invertía en ironía con una sonrisa burlona y una elocuente llamada de distracción a hablar de los viejos tiempos, una convocatoria al escenario de la nostalgia. Y en aquella entrevista a un periódico de gran difusión —importante para ella, porque estaba en plena marcha el zancadilleo<sup>[1]</sup> de dentro y de fuera— se las arregló para tomar las riendas y conducir las con una endiablada habilidad. El compañero e iniciador en algunos rincones oscuros de la confluencia del cine y el teatro, ahora convertido en periodista, lejos de ponerle en aprietos (llevaba en la recámara una o dos preguntas duras, de las de difícil salida, para las que no encontré, o ella no me dejó encontrar, hueco), se limitó a servirle de mensajero, que es lo que ella buscaba. Cuando apagué el magnetófono, su actitud cambió, cosa que esperaba. Comencé a irme apresuradamente, irritado contra mí mismo, pero ella bajó del pedestal y me frenó con otra nueva maniobra escénica. Luego, volvió a ser la colega, me cogió una mano y me condujo, sin parar de reír y de hablar en voz alta, hasta la puerta de su oficina, haciendo esos innecesarios entre las mesas de los burócratas. Ya en la puerta, la entrecerró y se quedó, a medio ver, mirándome por primera vez con severidad desde detrás de la franja vertical que dejó abierta entre las maderas. Dijo desde allí: “¿Por qué no haces teatro?”. Le devolví el disparo con otra pregunta: qué hacía ella en una oficina ministerial. “Teatro”, respondió. Y volvió a desenvainar su sonrisa.

No tardó en irse de aquel despacho a hacer películas y montajes teatrales. Se equivocó muchas veces, pero acertó en unas pocas que equilibran todos sus errores. No sé si tenía rasgos de suicida, pero creo que le gustaba o le atraía meterse en callejones sin salida, tal vez porque sobrevivía crecida de ellos y las cicatrices que le dejaba el esfuerzo eran, posiblemente, para ella y para su desatada ambición, condecoraciones: algo debió heredar del carácter militar de su padre. Podía ser adorable o insoportable, con transiciones de una a otra condición de unos segundos. No era guapa, pero si se lo proponía lograba ser bella. Cuando, el último año de su vida, se encontró atrapada en un verdadero callejón sin salida, sin salida alguna, me contaron que le hizo frente con un despliegue febril de ideas para trabajos que sabía que no iba a hacer. Pero algunas de sus últimas noches debieron ser muy largas. Poco antes de su muerte, a mi vuelta de un festival de cine, encontré, entre las llamadas registradas por mi contestador telefónico, una suya. Es muy corta y cada palabra está separada de la que la precede por un espeso silencio. Dice: “Ángel. Soy Pilar. No te llamo para nada. Te llamo porque sé que no estás en tu casa. Sólo quería oírte. Me gustan las voces roncas. Adiós”. Fue el último roce (sólo hubo eso, roce) de su vida

que percibí. Había fuerza en su levedad, y dolía oírlo.

## Secuencias con Pilar Miró

**Eduardo Haro Tecglen**

**V**oy los martes al periódico donde se supone que, haciendo un esfuerzo, puedo ayudar a pensar en los editoriales de la semana. Hubo tiempos en que hacía muchos, casi todos los días. Pero pasó. Entonces iba por una calle estrecha y larga, medio urbanizada, con trozos supervivientes de campo arbolado, chatarrerías, casucas, y algunas tapias defendiendo los solares que ya son edificios chatos y anchos, y dicen los anuncios, “de gran *standing*”. En una de las tapias veía una pintada de chorros negros: “*Muerte a Pilar Miró*”, Ya hacía tiempo que no mataban, pero aún pintaban condenas o insultos en las tapias. Luego lo dejaron: ya iban teniendo micrófonos, y ordenadores en algunas redacciones. Ya tienen muchos: y votos. Ya no está Pilar Miró.



La conocí mil años atrás, y me pareció una *garçonne*, como se decía entre dos guerras en Europa, cuando España aún era Europa. Los más finos, *garçon manqué*. La vi entre las dos luces, de Oliver, y las dos débiles —por las caras fatigadas— y pregunté quién era. “*La Miró*”, me dijo alguien. “¿*O sea?*”. “*Una realizadora de televisión que quiere hacer cine*”. Esto pasaba poco antes de que el hombre llegase a la luna, en Oliver: entre dos luces, en el alumbrado tenue que mejoraba las caras de la vieja izquierda, convertida en *gauche divine*. Una tribu dolida por el primer libro escandaloso de Umbral, *El Giocondo*: una novela de claves, donde los dioscellos nocturnos estaban vulnerados. Rabal, Marsillach, Maruja Asquerino. Ah, María Asquerino: la dejé aún Maruja en otras madrugadas, bella y pálida, callada y enamoradiza, y ahora hacía que la llamasen María. María, María, me repetía. ¿Cómo no habremos sido nunca algo más que amigos? Aberraciones. Teresa del Río, Tere. Un poco misteriosa, un poco distante, a veces iba Emma Cohen, que aún era una musa existencialista, con leyenda parisina y barcelonesa. José Luis Barros, cirujano, moreno, amigo de todos, médico de todos. Eduardo Rico, con una fealdad conmovedora, flaco, bebedor. Alguien, alguien más. Yo mismo, bobo y deslumbrado, provinciano de Tánger y París: largo y estrecho aún, vestido solemnemente: oscuro,

cuello alto, corbata de color apagado. Extraño: acostumbrado a otros divanes, otros taburetes, otros vasos, otro *whisky*, otros cigarrillos, otra música, otros protocolos. Buscando de quien enamorarme, como solía yo hacer entonces. Qué desastre, cuando lo encontraba.

La Miró era pequeña y ceñuda, obstinada, irónica. Todos ellos hablaban como personajes de otra novela, todos sabían lo que habían dicho y hecho en las páginas precedentes. Mis páginas con ellos eran muy lejanas: con algunos, de diez o veinte años atrás: me había perdido el nudo de lo que conocí como una exposición donde aún no estaba Pilar Miró. Entre las conversaciones se aludía a sus citas, a sus amores, a sus cortes: ah, yo no sabía aún lo que era la palabra “corte”. Ni una pasada, ni casi nada. Un corte: una réplica dura, no siempre ingeniosa.

Tampoco aquél era mi idioma. Pilar Miró me interesaba mucho. Claramente, me atraía. Tuve la sensación de que yo era invisible para ella, y luego entendí que el hacer como si los demás le resultasen invisibles estaba en su juego con lo huraño. Además, yo era bastante invisible.

Me parecía un pillete. Hay un momento en cada hombre en el que se siente atraído por este tipo de chicuelo totalmente femenino: creo que sin equívocos, pero con un asomo de dualidad. Pilar Miró era una de las primeras mujeres que conocí que había dejado de ser femenina, pero sin dejar de ser mujer. Ya no era mujer-para-hombres, sino mujer-de-hombres. Hombriega, diríamos, si hubiera esa cara de la moneda definida por mujeriego. No se podría definir nunca como feminista: era más bien como si el feminismo dejara de ser necesario en un país donde las mujeres fuesen ya como ella. O sea, imperfecta: con unas imperfecciones distintas de lo habitual.

Un día le pedí que cenásemos juntos.

—“Mañana”.

Al día siguiente, a las diez, en el mismo lugar; ya estaba yo allí desde antes. Estaba siempre antes de lo debido en todas partes: venía de otro horario. Pero ya había ido encontrando la postura en el taburete, con el *whisky* en la mano: del cine americano, de algún Bogart, de algún perdedor de entonces. Llegó un negro americano, chapurreamos un poco; llegó Eduardo Rico, nos oyó y me dijo: “*qué bien hablas en árabe*”, se fue a otra cita. Se fue el negro, llegó Maruja Asquerino: o sea, María. Se había citado allí con alguien para cenar. Pasaba el tiempo. Tuve un instante de lucidez y pregunté a Maruja, llamándola, claro, María:

—“¿Estás citada con Pitar Miró?”.

Claro. Pilar no fue nunca. Me fui a cenar con María, a la taberna de enfrente, la taberna de los ciegos de la Once, donde se contaban sus aventuras del día en torno al cacique de entre ellos: le llamaban “el Muñozgrandes”, como al general de la

División Azul. Pilar había preparado nuestra secuencia: galán y dama maduros. María y yo somos tímidos; yo era bastante aburrido. Fue una cena memorable por su vacuidad. Pero honda de viejo cariño entre dos personajes del mundo pasado. ¿Cómo no habremos sido nunca algo más María y yo?

No me volví a citar más con Pilar Miró, ni hablamos nunca de esta cita trucada.

Nos encontrábamos en sitios, como se encuentra ahora todo el mundo, por azar. En un café, en una presentación de libro o de algo, en un pasillo de la radio, en un teatro. En los estrenos. Es curioso cómo se fraguan amistades, inteligencias, comprensiones, cariños, sin más contacto que estos azares. A Pilar y a mí nos pasó. A veces venía en el descanso y se arrodillaba en el pasillo, junto a mi butaca: para charlar a nivel. Otras veces pasaban cosas tremendas, pero no hablábamos de ellas.

Cuando la desgracia solía acercarse a alguno de los míos, Pilar Miró me llenaba la casa de flores. Me mandaba localidades para sus estrenos de cine. Luego estrenó en el teatro, se aficionó al teatro. Mis críticas no fueron siempre tan complacientes como esperaba, y entonces me miraba de lejos, ceñuda, enfadada, muy Pilar Miró. Pero ahora, pasado el tiempo, ya sé que su aportación al teatro clásico fue mejor que la de otros. No son fáciles, los del Siglo de Oro. Quizá por su futilidad, por su sonsonete: porque muchas de sus obras no son gran cosa.

Sí, nos citamos una vez más. Pero eso viene luego. Ahora está, por su orden, cuando fue directora general de cine, y me llamó para formar parte del jurado que debía dar los primeros premios nacionales de un gobierno socialista. Aún creía yo que todo era posible: aún lo creía mucha gente, y si lo hubiese creído también Felipe González la izquierda hubiese dado un gran salto hacia adelante. Pero ésa es otra historia. Como yo aún creía, me ufané en el jurado de mi propuesta de premio para Juan Antonio Bardem. Cayó como la nieve. *“Es comunista”*, dijo una voz.

La sorpresa mayor fue cuando otro dijo:

—*“Hay que tener un poco de calma... Bardem, claro, Bardem... Pero, ¿qué diría mañana Abc?”*.

No sé si fue ésta la primera vez que me di cuenta de que todo estaba, otra vez, perdido (¿la misma vez?). Pilar Miró, que presidía por su cargo, habló en mi sentido:

—*“Bardem es esencial en el cine español. Fue el primero que rompió con el régimen, el primero que abrió la puerta estrecha. Se le puede premiar”*.

Román Gubern asintió:

—*“Claro, claro... Pero el problema está en que no debemos dar el premio por razones políticas, sino por calidad. Y la verdad es que a mí el cine de Bardem no me gusta nada”*.

De pronto todos dijeron que no había nada contra Bardem, naturalmente, no faltaba más, pero que en realidad la calidad de su cine...

Alguien se sintió muy de izquierdas:

—*“Bardem, muy bien, claro. Es un gran nombre... Pero al ser éste el primer premio que da un gobierno*

*socialista creo que deberíamos huir de todos los divos y dar el premio nacional a alguna persona de las que están detrás de la pantalla, a los que nunca se ve y de los que nunca se habla. Un montador, por ejemplo. Como Pablo del Amo”.*

Brotó el entusiasmo. Entre ellos, el mío, Me abstuve de decir que Pablo del Amo, Pablito, era un vibrante y entusiasta militante del partido comunista. Pilar Miró se volvió hacia mí y me sonrió. Con complicidad. Ella sí lo sabía.

La cita: a comer, con Emilio Sanz de Soto. Una leyenda viva del cine español. Un erudito, un sabio oculto. Un gran director de arte con Carlos Saura. Un hombre en la sombra detrás de muchas genialidades, de muchos triunfadores. Emilio seguía viviendo en su dolorosa penumbra, aumentada por las dificultades económicas que, al fin y al cabo, resultan lógicas en quien prefiere rechazarlo todo en este mundo. Algo hay que pagar: o que no ganar. Hablé con Pilar en la dirección general de cine: estaba vacante la nueva filmoteca y...

Fijamos la cita, íbamos a llevar también a nuestro Diego Galán, tangerino como Emilio. Y Pilar me llamó para decirme que vendría también el ministro, Javier Solana, que no podía perderse a nuestro Emilio. Llegué mucho antes al comedor, arrastrado por el patetismo extranjero; y por la misma razón llegó muy pronto Emilio.

—*“Me alegro de que estemos solos antes de la comida” —dijo—. “Quisiera prevenirte de que no pienso ni siquiera oír hablar del cine. Hay otros proyectos, otras cosas por hacer... Yo no tengo interés por el cine...”.*

Allí quedo todo. Solana y Pilar quedaron deslumbrados por la potencia de lenguaje de Emilio, por la inmensidad de su cultura sobre la totalidad de este siglo español, por la teatralidad con que relata las anécdotas, las biografías de las grandes figuras de la España republicana, por su sabiduría. Quedaron consternados porque nunca se pudiera iniciar la conversación sobre el cine. Se acabó ahí la última gran oportunidad, que yo sepa, para Emilio Sanz de Soto: su grandeza está en derrocharlas.

Sí, nos citamos una vez más, y fue y me dijo:

—*“Voy a hacer El perro del hortelano”*,  
—*“¿En la Comedia?”*.  
—*“¡No, no!, en el cine”*.

Esperaba mi gesto de asombro y lo encontró de fastidio. Unos días atrás cené con Fernán-Gómez y Gutiérrez Aragón. Manolo dijo:

—*“Voy a hacer un Quijote”*.  
—*“Y yo” —añadió Fernando— “una Celestina”*.

Tuve una pequeña, breve furia. Me parecía que dos de los grandes directores que en distintos tiempos de la historia habían contado cosas de este pueblo, arañado un poco la superficie burda y rara del país, se estaban escapando por otros sitios. Se

burlaron levemente: creo que alguno, o “las chicas” —como aún dice Fernando—, me dijeron que no fuese comisario político. No está en mi ánimo. Únicamente, que... Bueno, que dos grandes firmas, que dos excepcionales miradas, que dos de los más auténticos del cine español, se iban hacia fuera. Que esta estructura política estaba funcionando y se comía a los grandes como a los pequeños: quizá dejaba más libre, más bonachona y maternal —por lo ministras que suelen ser los ministros de educación—, y quizá se encontró con que aquellos chicos nuevos han dado más juego y más vida al cine de lo que hubieran querido.

A Fernando no le salió el proyecto de la *Celestina*; a Manolo le salió el mejor *Quijote* que he visto nunca. Valía la pena. Creo que ahora rueda, o prepara, o estudia una segunda parte.

Por eso la cuestión del **Perro**, que vino después, me sacaba un poco de quicio. Estábamos, otra vez, entre dos luces: era el verano del cincuenta y tres, creo, quizá un año menos: un entoldado en Rosales, unos bifés, todavía algún *whisky* —ya solo el mío—, una brisa. Pilar iba con José María Pou, que había sido su mejor intérprete —a mi juicio— en el teatro: pero también tiene un carácter. Se amaron en el teatro, se enfadaron, se abandonaron al pie de un proyecto que nunca más se hizo, se volvieron a amar... La historia de España, la historia del arte. Yo iba con Concha, que también tiene lo suyo. Imaginé que esa cena era para saber mi opinión: no me abstuve. Ni me evité el discurso y Pilar me replicó:

—“Los ingleses hacen todo Shakespeare en el cine, los franceses hacen su *Cyrano* con todos sus versos... ¿Por qué no lo vamos a hacer nosotros?”

—“Son otros versos... Son teatrales, de relleno, facilones unas veces, rípidas muchas y, cuando son de buen concepto, de sentimiento y calidad, para la acción... En teatro te ha salido bien, en cine va a ser imposible...”

Fue posible y salió muy bien. Mal dichos los versos, claro: pero la envoltura, la luz, el enredo, la visualidad, el ritmo salieron adelante. Ha quedado como un punto en la historia del cine español. Un punto más curioso que de calidad: pero está.

Se sabe lo que pasó con el proyecto: se firmó, se abandonó, se entabló de nuevo, se suspendió a medias, se quedaron todos sin cobrar, se reemprendió... A cada una de estas secuencias Pilar me miraba con matices: triunfo, decepción, tesón, alegría. Cuando ganó, exultaba.

Sobre su última película no hablamos: la boda de una Infanta. Siempre me extrañó un poco que esta republicana de nacimiento, esta roja viva, se engolfara en el partido socialista, se metiera en ropa de Loewe, rodase las óperas, se perdiese por el teatro clásico y terminase apegada a la monarquía. Hasta la leyenda contaba que había regalado una joya al Rey; pero Pilar nunca sería Monica Lewinsky, y lo que cazaron de ella fueron nimiedades. Era cuando la querían matar los pintores de las vallas.

Dicen también que fue el esfuerzo de la película de la boda, las subidas y bajadas de la torre de la catedral, las noches sin dormir, el calor de las luces y hasta la

emoción de ese género de lo directo y al mismo tiempo suntuoso, de ese reportaje de lo que sobra del Siglo de Oro, lo que la mató. La hubiera matado cualquier otro esfuerzo. Sus amores: imaginarios o reales, o las dos cosas al mismo tiempo. Su hombría de mujer, su varonía, su entereza. La mató, como a todos, vivir.

## Hasta nunca, hasta siempre

**Carlos Boyero**

Muchas de las personas que trabajaron a tus órdenes, incluso las que te querían, aseguran que eras frecuentemente insoportable, que te salía una ancestral y genética vena militar, una mala hostia notable. Podías ser arisca, seca, caprichosa e implacable, imprevisible en tus cambios de humor. Ácida, vocacionalmente antipática, testaruda hasta la exasperación. Sentías prevención y malestar con la mayoría de las mujeres, pero resplandecías cuando estabas rodeada de machos. Tenías pinta de andrógina, pero siempre tuviste clara tu sexualidad y la satisfaciste, seduciste fugaz o duraderamente a una lista exhaustiva de hombres, te enamoraste (pocas veces) y te amaron. Estabas llena de heridas y de cicatrices internas y externas, y sospecho que muchas de ellas volvían a abrirse y a sangrar, pero nunca fuiste una llorona, aunque te sobrara ternura para secar las lágrimas ajenas.

En un universo ferozmente masculino, condenada a la sumisión y a la pasividad, demostraste con tu rebeldía, tu talento, tu coraje, tu sensibilidad, tu valentía y tus ovarios que una mujer podía tomar la responsabilidad de la jerarquía absoluta. Te gustaba el Poder, lo tuviste y lo utilizaste, cometiste errores, conociste la mierda que implica, malviviste su pérdida, sufriste la traición de los fascinantes, poderosos y falsos amigos, los que permitieron que te acorralaran, calumniaran y humillaran, que tu hijo tuviera que escuchar “*tu madre es una ladrona*”. Pagaste un precio muy alto por tu independencia, tu impertinencia, tu orgullo, tu arrogancia, tu sinceridad suicida. Supongo que desde la tumba o desde la nada vas a soltar una carcajada sardónica al observar tu previsible santificación, los halagos y la aparente pena de tanto enemigo que intentó putearte en vida. Sobreviviste durante muchos años con el aliento del monstruo en el cogote, huyendo hacia delante, intentando espantar tu irremediable soledad con el trabajo, desmoronándote y resucitando. Amabas a tu hijo, tu mayor aradura en la tierra. Siempre fuiste amiga de tus amigos.

No me gustaba la mayoría de tu cine, aunque nos pasáramos horas hablando del que amábamos ambos. También de la vida, el recuerdo, la enfermedad y la muerte, del amor y del desamor (“*y esta vez ¿cuánto durará?*”, nos preguntábamos mutuamente), nos reíamos mucho. Descubrí al ser humano y lo amé cuando sufrió el derrumbe, cuando ya no eras jefa de nada, cuando estabas sola ante todos los peligros. Nunca volverás a pasar esa anhelada y ritual semana en Cannes. Voy a

echarte de menos, cabrona. Tus llamadas y las mías en horas pálidas de la noche, en contestadores automáticos que nos regalaban vida. Te recordaré. Te quería. Te quiero.

(Publicado en *El Mundo* el 20 de octubre de 1997)

## Adivinada

**C**on un corazón de viejo hierro nos querías, con un corazón de hierro viejo nos detestabas, con un corazón de hierro viejo y unos pelos de chico y una cara enfadada nos saludabas o no nos saludabas, como directora general de la muerte o directora general de televisión. Con toda la metalería sentimental de tu corazón sencillo, provinciano, complicado, político y poético, Pilar.

Te lo dije una vez:

—“*Me podías haber dicho que estabas enferma, Pilar*”.

—“*Yo es que necesito que me adivinen*”.

Adivinada Pilar, cómo te adiviné luego. Cabeza de chico, mano de niña ladrona, novia de Summers, beata de Gary Cooper, y un amigo mío que te iba a por los yogures. “*Es que Pilar está mala y le he bajado por unos yogures*”. Otro que estaba enamorado de ti o desdeñado por ti, chica mala de las noches de Oliver, mirabas a los hombres, amazona de la progresía de los sesenta, como a pobres delincuentes castrados con quienes se desea dormir. **El crimen de Cuenca**, toda España era un crimen de Cuenca, acudimos al estreno, en Fuencarral, y volaban las hostias y los grises porque el viejo romance negro y español, que tú tallaste en cine sabiamente, estaba lleno de pobres sangrientos, enverdecido de guardias civiles.

De **El crimen de Cuenca** a la boda de la infanta, del hijo/protesta a la boda de la otra infanta, generación entregada, como todas, adivinada Pilar, cómo te adivino ahora, cómo me suena aquella ferralla de tu corazón absurdo, aquel talento tuyo de mala ortografía, aquel flequillo que te soplabas para arriba como sólo se lo soplan las adolescentes.

Adivinada Pilar, “*a mí me gusta que me adivinen*”, cómo te adivinaba en tus cargos y menesteres, Festival de San Sebastián, “*¿y tú, Umbral, por qué no*

# Pilar

## *Francisco Umbral*

*saludas a la seño?*”, manifestación antimilitarista de Cuatro Caminos, tú y yo con una pancarta y Aranguren y el pintor Viola y el gentío, todos bajo un sol de domingo rojo, *“se va acabá, se va acabá la dictadura militar”*, bodas de reyes y de infantas, los dos cogidos a la pancarta, cuando entonces, como a una misma sábana *“tú, Umbral, es que nunca me has visto como una mujer”*, qué necesitada de cariño, de atención, de hombre, no necesitaba un padre para su hijo, lo necesitaba para ella misma, niña mala, mano párvula y ladrona, entrañable Pilar que no se dejaba querer, adivinada Pilar, Pilar Miró que estás en los cielos.

Paseo de Rosales, aguaducho, yo es que necesito que me adivinen, Umbral. Anoche en el Teatro Real, ejecutiva de inauguraciones, chica terrible del sistema, de todos los sistemas, yo te había criticado *“la Boda”*, de acuerdo contigo en todo, Paco, de acuerdo contigo, me tirabas de la manga y te fuiste, hija de militar, a tu prisa o tu disciplina, con el corazón de chapistería en la mano, a morirte en la cama sin dar un ruido, tan callando.

Cuánto he amado aquella generación de chicas, las primeras feministas españolas con braga de esparto, llenas de Marx el corazón y tiernas. Adivinada amiga, Pilar, cuánto hicimos siempre todos por adivinarte, dejaste dos obras maestras, dos bodas reales, que el destino del arte es irónico y a veces se triunfa y queda donde no se sabe. Nunca te criticaría yo eso, adivinada Pilar, siempre he tenido que adivinarte, por décadas, no adiviné tu muerte, pero en el Real tenías mala cara, ahora te escribo urgente, la muerte es la estafeta que más apremia, ahora empieza mi amor tardío, adivinada Pilar, Parque del Oeste, a mí, Paco, es que me gusta que me adivinen.

(Publicado en *El Mundo* el 20 de octubre de 1997)



**Tu nombre envenena mis sueños**



# Filmografía

***Dolores Devesa / Alicia Potes***

## La petición (1976)

**Dirección:** Pilar Miró. **Producción:** C. I. P. I, Cinematográfica.

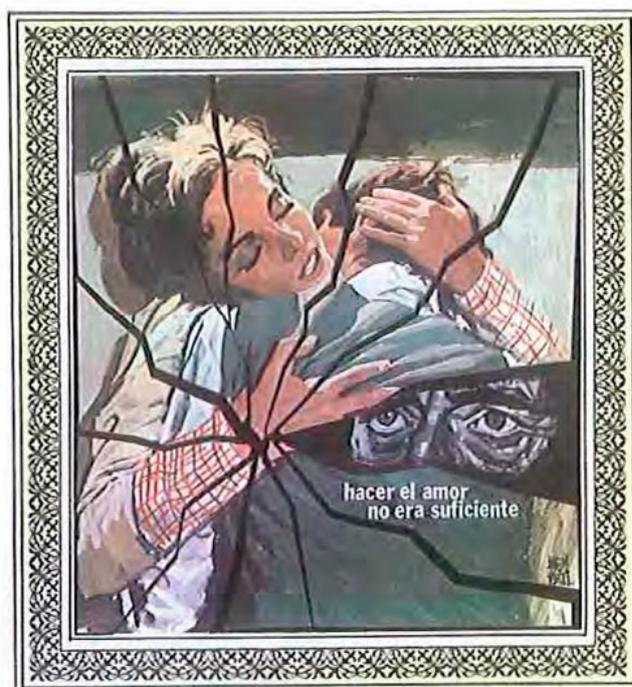
**Productor ejecutivo:** Miguel de Echarri. **Argumento:** inspirado en el cuento *Por una noche de amor* de Emile Zola. **Guión:** Leo Anchóriz, Pilar Miró. **Fotografía:** Hans Burmann. Eastmancolor. Panorámico.

**Segundo operador:** Julio Madurga. **Música:** Román Alís. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Decorados:** Santiago Ontañón. **Ambientación y vestuario:** María Antonia Fuentes.

**Maquillaje:** Carlos Paradela. **Sonido:** Francisco Peramos. **Director de Producción:** Diego G. Sempere.

**Ayudante de dirección:** Miguel Ángel Díez. **Intérpretes:** Ana Belén (*Teresa*), Frédéric de Pasquale (*el mudo*), Emilio Gutiérrez Caba (*Miguel*), María Luisa Ponte (*Francisca*), Eduardo Calvo (*Sr. Marsan, padre de Teresa*), Mayrata O'Wisiedo (*madre de Teresa*), Manuel Sierra (*Mauricio*), Carmen Maura (*compañera del mudo*), Antonio Canal (*camarero*), Pedro del Río (*Pedro*), Jaime Segura (*guardián*), Francisco Merino (*jefe del mudo*), Félix Rotaeta (*empleado de correos*), Paz Isern (*criada*), Carlota Serrano (*Teresa niña*), Juan Carlos Romero (*Miguel niño*).

**Estudios:** Tablada S A. **Exteriores:** Madrid: Torrelaguna, El Escorial: Segovia: Pedroza. **Duración aproximada:** 92 minutos. **Estreno:** Barcelona: 22 de septiembre de 1976; Fémima: Madrid: 7 de octubre de 1976: Roxy 13.



**Estudios:** Tablada S A. **Exteriores:** Madrid: Torrelaguna, El Escorial: Segovia: Pedroza. **Duración aproximada:** 92 minutos. **Estreno:** Barcelona: 22 de septiembre de 1976; Fémima: Madrid: 7 de octubre de 1976: Roxy 13.

Teresa se educa como hija única de un rico hacendado y desde pequeña demuestra su tendencia a esclavizar a los inferiores. Pasan años y vuelve a encontrarse con Miguel, el hijo del ama de llaves, con el que jugaba de pequeña sometiéndolo

siempre a su voluntad Ahora el juego se convierte en relación amorosa. También tiene sometido a sus encantos a un vecino que es mudo, y al que hace prometer que hará todo lo que ella le pida a cambio de concederle sus favores. Teresa va a prometerse en matrimonio con Mauricio y justo antes del baile de la petición de mano, en uno de sus encuentros con Miguel, éste fallece accidentalmente en la cama de Teresa. Ella llama al vecino para que la ayude a deshacerse del cadáver. Pero no sólo se libera de Miguel sino también del vecino antes de volver al baile e iniciar un vals con su prometido.

## El crimen de Cuenca (1979)

**Dirección:** Pilar Miró. **Producción:** INCINE / Jet Films. **Productor ejecutivo:** Alfredo Matas.

**Argumento:** según una idea de Juan Antonio Porto, basado en hechos reales. **Guión:** Lola Salvador Maldonado, Pilar Miró. **Fotografía:** Hans Burmann. Eastmancolor. Panorámico. **Segundo operador:**

Julio Madurga. **Música:** Antón García Abril. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Decorados:** Fernando Sáenz. **Figurista:** María Antonia Fuentes. **Maquillaje:** José Antonio Sánchez. **Sonido:** José Nogueira, Francisco Peramos. **Efectos especiales:** Jesús Peña. **Director de Producción:** José Manuel Miguel Herrero. **Jefe de Producción:** Marisol Carnicero. **Ayudante de dirección:**

Miguel Ángel Díez. **Intérpretes:** Amparo Soler Leal (*Dolores «La Varona»*), Héctor Alterio (*juez Isasa*), Daniel Dicenta (*Gregorio Valero*), José Manuel Cervino (*León Sánchez*), Mary Carrillo (*Juana, madre de José María*), Fernando Rey (*diputado Martínez de Contreras*), Francisco Casares (*sargento*), Eduardo Calvo (*don Francisco*), José Vivó (*el cura, don Rufo*), Félix Rotaeta (*Rodríguez, secretario*), Guillermo Montesinos (*José María Grimaldos «El Cepa»*), Pedro del Río (*Enrique Álvarez-Neyra, abogado de León*), Mercedes Sampietro (*Alejandra*), Nicolás Dueñas (*juez*), Antonio Canal (*doctor Labarga*), Juan Jesús Val verde (*Jáuregui*), Francisco Merino (*secretario Tribunal*), Francisco Quijar (*abogado de Gregorio*), Vicente Cuesta (*ciego*), Assumpta Rodés (*Manuela, hija de Gregorio Valero*), Roberto Cinz (*Anselmo, padre de José María*), Jaime Segura (*Telesforo*), José Caride (*presidente del Tribunal*), Juan Lombardero (*guardia*), Toni Valento (*secretario*), Marisa Tejada (*Cristina*), Antonio Orengo (*fiscal*).

**Exteriores:** Cuenca: Osa de la Vega, Belmonte. Tresjuncos. La Celadilla. **Duración aproximada:** 91 minutos. **Estreno:** Barcelona: 13 de agosto de 1981; Alexandra, Nuevo. Fontana; Madrid: 17 de agosto de 1981; Proyecciones, Peñalver, Rex, Metropolitano. **Notas:** dedicada al pueblo de Osa de la Vega. Assumpta Rodés pasó posteriormente a llamarse Assumpta Serna.



José María Grimaldos “El Cepa”, un pastor de Osa de la Vega, desaparece en el campo. Aunque otras veces ya había ocurrido y su comportamiento era bastante irregular, su madre se obsesiona con la idea de que ha sido asesinado y acusa a dos hombres del pueblo: León y Gregorio. Por razones políticas la acusación va prosperando y los dos hombres son detenidos y torturados bárbaramente hasta que, agotados, se inculpan del asesinato. Nunca se encuentra el cuerpo del asesinado y ellos son condenados a dieciocho años de cárcel. El hecho se convierte en copla de ciego y cuando llega la historia a Mira de la Sierra unos años después, “El Cepa” se da cuenta de que es su propia historia y regresa a su pueblo. Los condenados son liberados y la justicia intenta con una serie de leyes corregir uno de los mayores errores judiciales de su tiempo.

## Gary Cooper, que estás en los cielos (1980)

**Dirección:** Pilar Miró. **Producción:**

Pilar Miró P C. / INCINE / Jet Films

**Argumento:** Pilar Miró **Guión:**

Antonio Larreta, Pilar Miró.

**Fotografía:** Carlos Suárez.

Eastmancolor. **Segundo operador:**

Julio Madurga. **Música:** Antón

García Abril. Fragmento de

“Werther” de Jules Massenet, interpretado por Alfredo Kraus.

**Montaje:** Javier Morán, José Luis

Matesanz, **Decorados:** Fernando

Sáenz **Maquillaje:** José Antonio

Sánchez. **Sonido:** José Nogueira,

Francisco Peramos. **Efectos**

**especiales:** Jesús Peña. **Jefe de**

**Producción:** Marisol Carnicero.

**Ayudante de dirección:** Miguel

Ángel Díez. **Intérpretes:** Mercedes

Sampietro (*Andrea Soriano*), John

Finch (*Mario*), Carmen Maura

(*Begoña*), Víctor Valverde (*Diego*), Mary Carrillo (*madre de Andrea*), Agustín

González (*actor*), Fernando Delgado (*Bernardo*), Amparo Soler Leal (*Carmen*),

Alicia Hermida (*María*), Isabel Mestres (*Marisa*), José Manuel Cenino (*Julio*),

Pedro del Río (*médico*), Eduardo Calvo (*vecino*), Maite Blasco (*Sonia*), Nicolás

Dueñas (*ayudante*), Miryam de Maeztu (*enfermera*), Guillermo Montesinos

(*Isidro*), Francisco Casares. Francisco Merino. Francisco Guijar. Francisco Vidal,

José Caride, María Álvarez, Vicente Cuesta (*Ramón*), Juan Jesús Valverde, Félix

Rotaeta, Jaime Segura, Lola Cerdón, Roberto Cruz, Toni Valente, David Rocha,

Antonio Gasset, Marisa Tejada, José Antonio Gallego, Javier Beringola.

**Exteriores:** Madrid y Sotosalbos (Segovia). **Duración aproximada:** 106

minutos. **Estreno:** Madrid: 24 de noviembre de 1980: Proyecciones, Richmond.

**Nota:** dedicada a la memoria de Claudio Guerín.

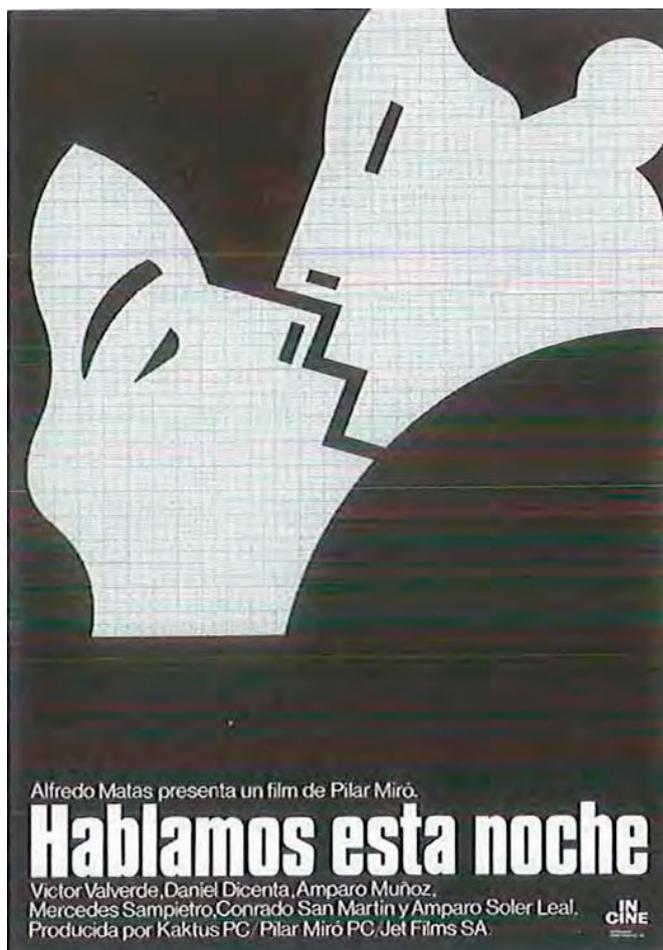
Andrea, realizadora de televisión, debe ser operada en muy breve plazo y con pocas garantías de éxito, a causa de una malformación en un embarazo. Durante los días que quedan de plazo para entrar en el quirófano pretende encontrar la comprensión, el apoyo, quizá el amor que necesita de todas las personas que la rodean: su compañero sentimental, los colegas del trabajo, su familia, los amigos. Todos parecen inmersos en sus propios problemas, ocupados en dar sentido a sus



vidas. Transcurren los dos días y tras recibir el apoyo y los buenos deseos de un antiguo y muy íntimo amigo, ingresa en el quirófano.

## Hablamos esta noche (1982)

**Dirección:** Pilar Miró. **Producción:** Kaktus P. C. / Pilar Miró P. C. / Jet Films. **Productor ejecutivo:** Helena Matas. **Argumento:** Pilar Miró. **Guión:** Antonio Carreta, Pilar Miró. **Fotografía:** Juan Amorós. Eastmancolor. Panorámico. **Música:** José Nieto. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Decoración:** Luis Vázquez. **Ambientación de vestuario:** Maiky Marín. **Maquillaje:** José Antonio Sánchez. **Sonido:** José Nogueira, Francisco Peramos. **Efectos de sonido:** Jesús Peña. **Director de Producción:** José Manuel Miguel Herrero. **Jefe de Producción:** Marisol Carnicero. **Ayudante de dirección:** Miguel Ángel Díez **Intérpretes:** Víctor Valverde (*Víctor Ibáñez*), Daniel Dicenta (*Luis Marín*), Amparo



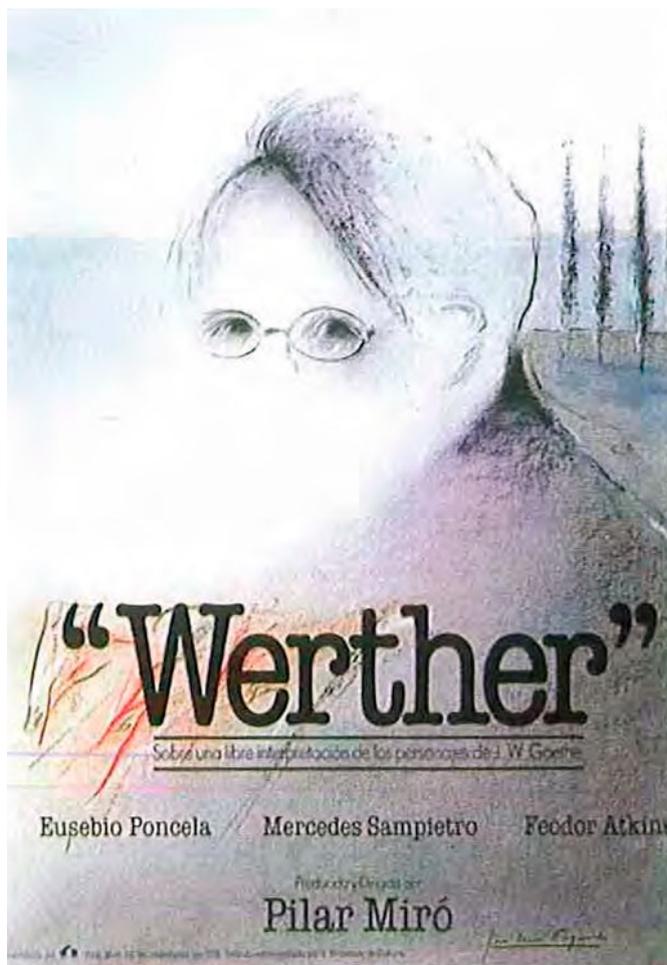
Muñoz (*Clara*), Amparo Soler Leal (*María Rosa*), Mercedes Sampietro (*Julia*), Conrado San Martín (*Ballester*), Alfredo Mayo (*padre de Víctor*), Álvaro Tafur (*Claudio*), Myriam de Maeztu (*Marina*), Fabián López-Tapia (*profesor*), Francisco Guijar, Vicente Cuesta y Juan Jesús Valverde (*ingenieros*), Francisco Merino (*Villalba*), Laura Culat (*Carmen*), Francisco Melgares (*empleado*), Salvador Gayarre. **Exteriores:** Cantabria, Asturias, Madrid. **Duración aproximada:** 100 minutos. **Estreno:** Madrid: 16 de septiembre de 1982: Proyecciones, Carlton; Barcelona: 21 de septiembre de 1982: Cataluña, Alex 2. **Nota:** dedicada a Gregorio de Rábago.

Víctor Ibáñez, director de la central nuclear de Almoracid, vive separado de su mujer, con la que tiene un hijo, Claudio. Actualmente, una relación sentimental poco satisfactoria con Julia lo lleva a iniciar una historia amorosa con una becada que llega a Almoracid para hacer su tesis. Por razones políticas la central debe inaugurarse en un plazo determinado, pero el jefe de seguridad, Luis María, íntimo amigo de Víctor, al cual le debe su puesto, descubre que una falla geológica puede producir una catástrofe y por lo tanto pretende aplazar la inauguración. Luis María tuvo una dolorosa experiencia en el pasado con el fallecimiento de unos obreros. Víctor teme que el aplazamiento influya en su

carrera y en su imagen pública y se niega a realizar los sondeos que confirmarían la existencia de la falla. Abrumado por su enfrentamiento con Víctor, Luis María se suicida, mientras Víctor asume su ambigüedad frente a sus conflictos personales y su vida profesional.

## Werther (1986)

**Dirección:** Pilar Miró. **Producción:** Pilar Miró P. C. / Televisión Española. **Argumento:** interpretación libre de los personajes de J. W. Goethe. **Guión:** Mario Camus, Pilar Miró. **Fotografía:** Hans Burmann, Eastmancolor. Panorámico. **Segundo operador:** Julio Madurga. **Música:** fragmentos de «*Werther*» de Jules Massenet interpretados por la Orquesta Royal Opera House del Covent Garden, dirigida por Colin Davis; con José Carreras y Federica Von Stade. **Montaje:** José Luís Matesanz. **Decorados:** Gil Parrondo, Fernando Sáenz. **Vestuario:** María Luisa Zavala. **Maquillaje:** Cristóbal Criado. **Sonido:** Enrique Molinero, Bernardo Menz. **Efectos especiales:** Reyes Abades, Ángel Alonso. **Director de Producción:** Carlos



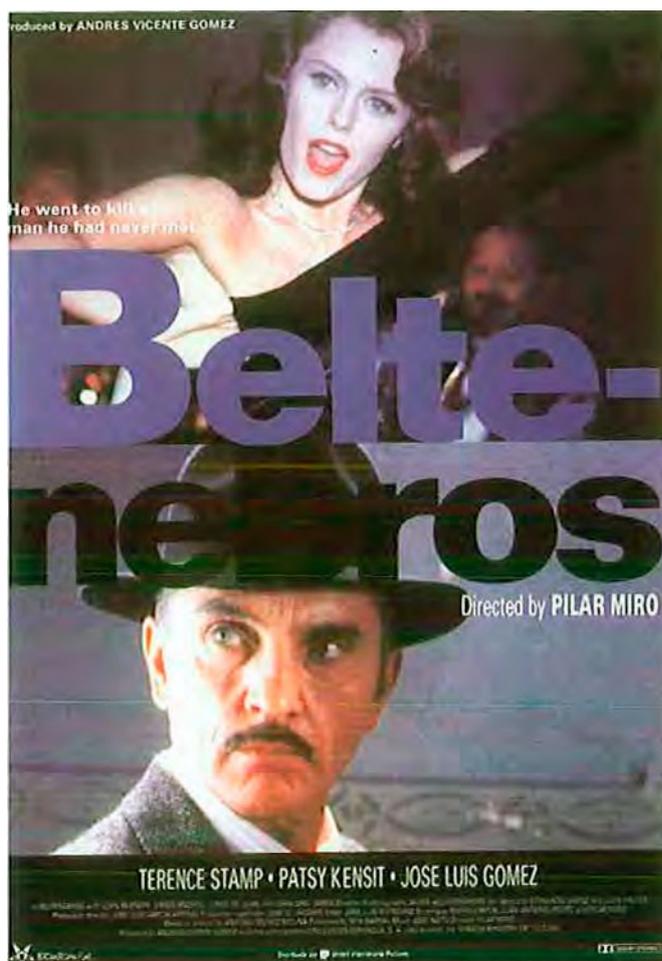
Orengo. **Ayudante de dirección:** Roberto Bodegas. **Intérpretes:** Eusebio Poncela (*el profesor*), Mercedes Sampietro (*Carlota*), Feodor Atkine (*Alberto*), Emilio Gutiérrez Caba (*Federico*), Victoria Peña (*Beatriz*), Mayrata O'Wisiedo (*amante del padre*), Luis Ilostalot (*Jerusalén*), Ignacio del Amo (*niño*), Juan José Valverde (*Jorge*), Eduardo Macgregor (*tío Casimiro*), René Kolldehoff (*abuelo*), Miguel Arribas (*profesor*), Juana Ginzo (*criada*), Antonio Canal (*conserje*), Daniel Lence (*Quino*), Pedro Parola, Fernando Colomo (*profesor*), Luis Araújo (*profesor*), Lola Cordón (*madre de Quino*), Marcelo G. Flores. **Exteriores:** Santander, Cantabria. **Duración aproximada:** 108 minutos. **Estreno:** Madrid: 19 de septiembre de 1986: Coliseum; Barcelona: 6 de octubre de 1986: Coliseum. **Nota:** subvencionada por el Ministerio de Cultura.

El profesor de griego llega para instalarse en la que fue la casa de sus antepasados. Entre sus alumnos hay un niño especial, encerrado en un mundo muy suyo, sin comunicación con casi nadie y marcado por el suicidio precoz de un amigo. El padre del niño, Alberto, separado de la madre, le pide al profesor que se ocupe de su hijo e intente que se integre al grupo de sus compañeros. El profesor, de espíritu sensible y romántico, conoce entonces a la madre, Carlota, que ejerce como cirujano y es con quien vive el niño. Entre Carlota y el profesor

surge un fuerte sentimiento amoroso que se afirma a medida que pasan los días. El niño mejora lentamente pero no deja de ser introvertido. Cuando Carlota y el profesor intentan llevar a cabo una relación difícil y apasionada, Alberto, el marido, le propone a ella volver a vivir juntos. Carlota se siente forzada por la situación y decide no volver a ver al profesor. El trágico final podía haberse evitado porque tanto Carlota como su hijo deciden que no se puede empezar de nuevo.

## Beltenebros (1991)

**Dirección:** Pilar Miró. **Producción:** Iberoamericana Films / Televisión Española / Floradora Distributors (Holanda). **Productor:** Andrés Vicente Gómez. **Supervisor de Producción:** José G. Jacoste. **Argumento:** basado en la novela homónima de Antonio Muñoz Molina. **Guión:** Mario Camus, Juan Antonio Porto, Pilar Miró. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. Eastmancolor. Panorámico. **Segundo operador:** Julio Madurga. **Música:** José Nieto. **Canciones:** «Put the Blame un Mame» de A. Roberts y D. Fisher; «El día que me quieras», letra de Alfredo Le Pera y música de Carlos Gardel; «Sabor a mí» de Álvaro Carrillo. **Coreografía:** Goyo Montero. **Montaje:** José Luis Matesanz. **Dirección artística:**



Fernando Sáenz, Luis Vallés, Ewa Braun (Polonia). **Vestuario:** Pepe Rubio. **Maquillaje:** Juan Pedro Hernández. **Sonido:** Carlos Faruolo. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Director de Producción:** José Luis García Arrojo. **Ayudante de dirección:** Salvador Pons. **Intérpretes:** Terence Stamp (*Darman*), Patsy Kensit (*Rebeca*), José Luis Gómez (*Ugarte Valdivia*), Geraldine James (*Rebeca Osorio*), Simón Andreu (*Andrade*), Alexander Bardini (*Bernal*), John McEnery (*Walter*), Jorge de Juan (*Luque*), Pedro Díez del Corral (*policía*), Carlos Hipólito (*encargado de la sala de fiestas*), Francisco Casares (*revisor*), Queta Gaver («vedette»), Felipe Vélez (*policía*), William Job (*Howard*), Magda Wojcik (*bailarina polaca*), Bernice Stegers (*esposa de Darman*), Vicente Cuesta (*conserje «Hotel Nacional»*), Pawek Unrug (*conductor polaco*), Iñaki Guevara (*camarero*), Antonio Orengo (*mendigo*), **Exteriores:** Madrid, Scarborough (Inglaterra), Varsovia. Cracovia (Polonia). **Duración aproximada:** 114 minutos. **Estreno:** Madrid: 13 de diciembre de 1991: Gran Vía. Proyecciones. La Vaguada, Ideal (versión en castellano); Renoir (Cuatro Caminos) (versión original con subtítulos). **Premios:** Goya 1991: Mejor Fotografía. Montaje y Efectos Especiales. Berlín 1992: Oso de Plata. **Notas:** subvencionada por el Ministerio de Cultura. Rodada en inglés. Contiene extractos de *Mutiny On the Bounty* (*Rebelión*

*a bordo*), Frank Lloyd. 1938: *They Died With Their Boots on* (*Murieron con las botas puestas*), Raoul Walsh. 1942. Dedicada a *Bernardo*.

El llamado capitán Darman, un exiliado político tras la Guerra Civil española de 1936, debe llevar a cabo una misión en Madrid como ya hizo otra vez. Ahora ha de matar al traidor Andrade como antes mató al traidor Walter. Cuando llega a Madrid va recordando su visita anterior y cómo conoció a Walter y a su esposa Rebeca, por la que se sintió atraído. Con ellos estaba Valdivia, un miembro del partido comunista que se oculta para curar unas heridas. En este nuevo viaje a Madrid conoce a la amante de Andrade, también llamada Rebeca, y espera que ella lo lleve hasta el hombre que busca. A Darman y a Andrade los persigue el inspector Ugarte, que es quien finalmente provoca un inesperado desenlace. Rebeca y Darman huyen juntos para continuar una nueva vida.

## El pájaro de la felicidad (1993)

**Dirección:** Pilar Miró. **Producción:** Central de Producciones Audiovisuales / SOULPAQ. **Productores ejecutivos:** José Luis Olaizola, Rafael Díaz-Salgado. **Productor asociado:** Diego Hidalgo. **Coordinador de Producción:** Javier Orce. **Guión:** Mario Camus. **Fotografía:** José Luis Alcaine. Eastmancolor. Panorámico, **Operador:** Julio Madurga. **Música:** Jordi Savall. Fragmentos de «*When I Am Laid In Hearth*», aria de la ópera «*Dido y Eneas*» de Henry Purcell, interpretada por Tatjana Troyanos con la Orquesta de Cámara de la Radio del Norte de Alemania dirigida por Sir Charles Mackerras, **Montaje:** José Luis Matesanz. **Dirección artística:** Félix Murcia. **Diseño de**



**vestuario:** Javier Arliñano. Vestuario de Mercedes Sampietro en Madrid: Giorgio Armani. **Maquillaje:** José Antonio Sánchez. **Sonido:** Carlos Faruolo. **Efectos especiales:** Reyes Abades **Jefe de Producción:** Juan Carlos Caro **Ayudante de dirección:** David Martínez. **Intérpretes:** Mercedes Sampietro (*Carmen*), Aitana Sánchez-Gijón (*Nani*), José Sacristán (*Eduardo*), Carlos Hipólito (*Enrique hijo*), Lluís Homar (*Fernando*), Daniel Dicenta (*Enrique padre*), Asunción Balaguer (*señora rica*), M.<sup>a</sup> Carmen Prendes (*madre de Carmen*), Jordi Torras (*padre de Carmen*), Ana Gracia (*chica agencia*), Eulalia Ramón (*Elisa*), Antonio Canal (*Sergio*), Felipe Vélez (*asaltante*), Diego Carvajal (*Mauro*), Rafael Ramos de Castro (*ayudante de dirección*), Gabriel Garbisu (*Carlos*), Pedro Hernando (*camarero hotel*), Iñaki Guevara (*taxista*), César Diéguez (*mozo mudanza*), Pepa Serrano (*Rosa*), Gonzalo Baz y Juan Alberto del Santo (*asaltantes*), Antonia Cortez, (*niña*), Jorge Ballester, Jesús Salazar Giménez y José Antonio García Acacio (*bebés*), Compañía teatral: José María Pou, Adriana Ozores, Enric Majó, Fidel Almansa, José Luis Massó, Roberto Alonso. **Exteriores:** Madrid. Besalú (Gerona), Vélez-Blanco (Almería). **Duración aproximada:** 118 minutos. **Estreno:** Madrid; preestreno: 4 de mayo de 1993: Proyecciones; estreno: 5 de mayo de 1993: Proyecciones. Palacio de la Prensa. La Vaguada, Renoir (Cuatro Caminos). **Premios:** Goya 1993: Fotografía. **Notas:** subvencionada por el

Ministerio de Cultura. Contiene fragmentos del libro *Palabra sobre palabra* de Ángel González. Algunos diálogos en catalán. Dedicada a la memoria de Andrés Berenguer.

Carmen, en un momento difícil de su relación sentimental con su compañero Fernando, inicia un peregrinaje visitando a las personas importantes de su pasado. Cena con su hijo Enrique, con Nani, la compañera de éste. Luego encuentra al que fue su marido, que ha rehecho su vida, va a ver a sus padres pasando con ellos unos días tensos, especialmente frente a su madre. Finalmente se refugia en un pueblo del sur, donde se dedica a su trabajo de restauradora de pintura. Eduardo, el dueño de la casa que Carmen ha alquilado, llega inesperadamente ya que la casa ha sido alquilada por error. Ambos inician una relación, pero Carmen no quiere repetir sus pasos en falso del pasado y sólo piensa en asumir su soledad. Un día llega Nani con su hijo porque se ha separado de Enrique. La relación en principio es incómoda, pero pronto Nani encuentra a un muchacho con el que se va a vivir. Carmen se queda sola con su nieto sabiendo que realmente ésta es la vida que ha elegido.

## El perro del hortelano (1996)

**Dirección:** Pilar Miró **Producción:** Enrique Cerezo P. C. / CARTEL / Lolafilms / Televisión Española / Canal Plus España. **Productor ejecutivo:** Vicente Vieitez. **Argumento:** basado en la obra de Félix Lope de Vega. **Guión:** Pilar Miró. **Versión:** Rafael Pérez Sierra. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. Eastmancolor. Panorámico. **Segundo operador:** Julio Madurga. **Música:** José Nieto, interpretada por la orquesta *Arcata Minuta*. **Coreografía:** Vicente Trindade **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Decorados:** Félix Murcia. **Vestuario:** Pedro Moreno. **Maquillaje:** Juan Pedro Hernández. **Peluquería:** Esther Martín, Merche Paradela. **Sonido:** Carlos Faruolo. **Directores de Producción:** Carlos Ramón Lluch



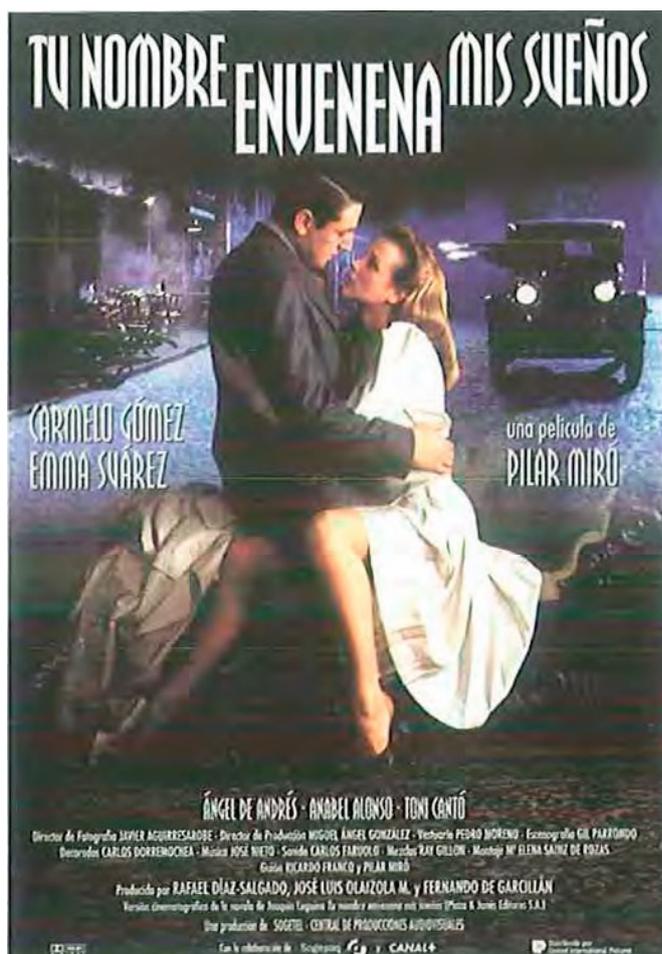
(España), Renato Santos y Joao Montalverne (Portugal). **Jefes de Producción:** Juan Carlos Caro, Mario Pedraza (España). Gabriel Moniz y Alexandre Oliveira (Portugal). **Ayudantes de dirección:** Javier Balaguer. Luis Alvaraes y Álvaro Romao (Portugal). **Ayudante dirección verso:** Alicia Hermida **Asesores históricos:** Carlos Hernando, Adolfo Carrasco **Intérpretes:** Emma Suárez (*Diana, condesa de Belflor*), Carmelo Gómez (*Teodoro, el secretario*), Ana Duato (*Marcela*), Fernando Conde (*Tristán*), Miguel Rellán (*Fabio, el mayordomo*), Ángel de Andrés (*marqués Ricardo*), Rafael Alonso (*conde Ludovico*), Maite Blasco (*Anarda*), Juan Gea (*marqués Federico*), José Infante (*Octavio*), Cesáreo Estebanez (*Leónido*), Blanca Portillo (*Dorotea*), Vicente Díez (*Celio*), Diego Carvajal (*Camilo*), Vicente Cuesta (*Furio*), Miguel Arribas (*Antonelo*), Felipe Vélez (*Lirano*), Michael Caballero (*bufón*), Josu Hormaeche (*paje*), **Exteriores:** Lisboa y Settibal: Palacios Nacionales de Sintra y Queluz, Palacio Marqués de Fronteira. Iglesia de Setúbal. **Duración aproximada:** 109 minutos. **Estreno:** Madrid: 27 de noviembre de 1996: Rialto, Paz, Aeteón, Cristal. Plaza Aluche; Barcelona: 29 de noviembre de 1996: Balmes, Comedia. Glories. Icaria. Lauren Gracia 2. **Premios:** Goya 1996: Mejor Dirección, Guión Adaptado, Actriz Protagonista, Fotografía, Dirección Artística, Diseño Vestuario, Maquillaje y

Peluquería. ASECAN (Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía), 1996: Mejor película festival de Cine de Mar del Plata (Argentina) 1996: Ombú de Oro. **Nota:** dedicada a Gonzalo, su hijo.

En su palacio de Nápoles reside Diana, condesa de Belflor. Un día descubre los amores de la criada Marcela con el secretario Teodoro y eso despierta en ella un interés hacia él que antes no había sentido. Aunque finge aprobar otra relación, en realidad no quiere que Teodoro se case con Marcela, pero tampoco se decide a demostrar su amor hacia un hombre al que considera un sirviente. El criado de Teodoro, Tristán, hace que su señor pase por ser el hijo que, siendo niño, perdió el conde Ludovico. Ante esta nueva situación de su secretario, Diana decide abandonar su actitud de “ni comer ni dejar comer” y se casa con Teodoro.

## Tu nombre envenena mis sueños (1996)

**Dirección:** Pilar Miró. **Producción:** SOGEPAQ / SOGETEL / Central de Producciones Audiovisuales, Productores: Rafael Díaz-Salgado, José Luis Olaizola, Fernando de Garcillán. **Argumento:** basado en la novela homónima de Joaquín Leguina. **Guión:** Ricardo Franco, Pilar Miró. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. Eastmancolor. Panorámico. **Segundo operador:** Julio Madurga. **Música:** José Nieto, interpretada por la orquesta de la Radio de Bratislava. Concertino: Viktor Simcisco. Tema: «*En la suerte del amor*» dirigido por Miguel Roa. Canciones: «*Mi jaca*» de Ramón Perelló y Juan Mostazo, interpretada por Estrellita Castro: «*De la suerte en el amor*» (*Que me la traigan*) de Antonio Paso Díaz, Enrique Paso Díaz, José Martínez Martínez Millá y Manuel Martínez Faixa; «*Cheek to Cheek*» de Irving Berlin. «*Ramona*» de Mabel Wayne y L. W. Gilbert: «*Beguin the Beguine*» de Cole Porter; «*Echale guindas al pavo*» de Juan Mostazo, Sixto Cantabrana y Ramón Perrelló, interpretada por Imperio Argentina y Miguel Ligeró: «*Canción del Platero*» (*La parranda*) de Alonso y Fernández, interpretada por Marcos Redondo. **Coreografía:** Goyo Montero. **Montaje:** M.<sup>a</sup> Elena Sainz de Rozas. **Escenografía:** Gil Parrondo. **Decorados:** Carlos Dorremochea. **Vestuario:** Pedro Moreno. **Maquillaje:** Jorge Hernández. **Sonido:** Carlos Faruolo. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Director de Producción:** Miguel Ángel González. **Jefe de Producción:** Javier Zulueta **Ayudante de dirección:** Jaime Botella. **Diseño cabecera:** Pilar Miró. **Intérpretes:** Carmelo Gómez (*Angel Barciela*), Emma Suárez (*Julia Buendía*), Ángel de Andrés (*Paco Balduque*), Anabel Alonso (*Lola*), Toni Cantó (*Jaime Méndez*), Aitor Merino (*Litis Buendía*), Simón Andreu (*comisario Antúnez*), Héctor Colomé (*Mario Mantilla*), Montserrat Canilla (*Pilar Buendía*), Miguel Palenzuela (*Enrique Buendía*), Joaquín Notario (*Antonio Elósegui*), Alfredo Lucchetti (*Joaquín*), Nicolás Dueñas (*Paco Luque*), Chema Muñoz (*Miguel*), Luis Hostalot (*Blas Menéndez*), Javier Blanco (*Federico Teruel*), Vicente Díez (*Pepe*), José González, Nacho Castaño y Gonzalo Baz



(*oficiales*), César Barona (*sacerdote*), José Antonio Navarro (*Simón García*), José M.<sup>a</sup> Sacristán (*chófer*), Paco Catalá (*policía*), Rebeca Tébar (*criada*), Miguel Roa (*pianista*), John Hopwell (*John Balfour*), José A. Hernández (*mayordomo*), **Exteriores:** Madrid. **Duración aproximada:** 122 minutos. **Estreno:** Madrid: 25 de septiembre de 1996: Avenida, Luchana. Renoir (Plaza de España), Dúplex.

Aparecen los cadáveres de tres hombres, y los inspectores Barciela y Valduque se encargan del caso. Aparentemente uno de los hombres mató a los otros dos y luego se suicidó. Pero Ángel Barciela no cree en esa tesis y sigue investigando. Los tres hombres formaron parte de la llamada quinta columna del ejército de Franco, durante la Guerra Civil española de 1936, y en Madrid, ciudad republicana, salían de noche a cometer asesinatos indiscriminados. Se hallaban ocultos durante el día en casa de la familia Buendía, cuya hija Julia los despreciaba. Julia era novia de Jaime, dirigente socialista que un día, durante la guerra, apareció muerto. Ángel Barciela centra sus investigaciones en esta familia, se enamora de Julia y es ella quien le va contando todo lo ocurrido durante aquellos trágicos días. Hay grupos incontrolados que pretenden acabar con los que mataron a los tres hombres. Barciela, al final de su investigación, hace que Julia salga de España sabiendo que no volverá a verla.

## Colaboraciones:

**Los delatores** (España, Mario Gómez Martín, 1964) Práctica 2.º curso EOC. Script.

**La función** (España, César Santos Fontenla. 1964) Práctica 3.º curso EOC. Script.

**La niña de luto** (España, Manuel Summers, 1964) Coguionista.

**El juego de la oca** (España. Manuel Summers, 1965), Colaboración en argumento y coguionista.

**Luciano** (España. Claudio Guerín, 1965) Práctica EOC. Colaboración en diálogos.

**Tiempo con Elena** (España. Eladio Pérez Díez, 1967). Práctica EOC. Colaboración en argumento, coguionista e intérprete.

**Ida y vuelta** (España, Iván Zulueta, 1968). Práctica EOC. Intérprete.



# REALIZACIONES PARA TELEVISIÓN

## **Lili** (1966)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Paul Gallicet. **Adaptación:** Fernando García de la Vega. **Intérpretes:** Enriqueta Carballeira (*Lili*), Fernando Guillen (*Paul*), Francisco Valladares (*Marcos*), Álvaro de Luna (*Jacquot*), Ángela María Torres (*Rosalía*), Margarita Calahorra (*Mme. Corbier*), Joaquín Pamplona (*M. Corbier*), Erasmo Pascual (*comerciante*), Encarna Abad (*vendedora*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 125 min. (5 capítulos). **Emisión:** 28 de febrero al 4 de marzo de 1966, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Levántate y lucha (1966)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Horacio Ruiz de la Fuente. **Intérpretes:** Carlos Lemos (*Preston*), Mercedes Prendes (*señora Preston*), María Massip (*Dorothy*), Julieta Serrano (*Shirley*), Estanis González (*Marshall*), Fernando Guillen (*Jeny*), Juan Lizárraga (*Richard*), Emilio Gutiérrez Caba (*Betford*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 100 min (5 capítulos). **Emisión:** 25 al 29 de abril de 1966, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## Marie Curie (1966)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Luis Calvo Teixeira. **Intérpretes:** Elena María Tejeiro (*Marie Curie*), Carmen Sainz de la Maza (*Bronta*), María Luisa Rubio (*Dydynska*), Fernando Guillen (*Pierre Curie*), Julio Navarro (*Casimiro*), Julio Muñoz (*señor Kovalsky*), Nuria Carresi (*señora Kovalsky*), Ángel Terrón (*Curie padre*), Gaby Álvarez (*señora Perrin*), Estanis González (*profesor Appel*), Alberto Fernández (*profesor Perrin*), Julia López Moreno (*señora Bierne*), Moisés Menéndez (*señor Bierne*), Tina Sainz. (*Luisa*), Mary González (*señora Achard*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 95 min. (5 capítulos). **Emisión:** 1 al 5 de agosto de 1966, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **El fantasma y doña Juanita (1966)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de José María Pemán. **Guión:** Manuel Tamayo. **Intérpretes:** Manuel Galiana (*Tony*), Tina Sainz (*Juanita*), Estanis González (*M. Brochard*), José Luis Coll (*Eladio*), Joaquín Pamplona (*Laureano*), Fernando Guillén (*narrador*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 100 min. (5 capítulos). **Emisión:** 7 al 11 de noviembre de 1966, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Patio de luces (1967)**

**Realización y Guión:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el texto original de Dolores Medio. **Intérpretes:** María Fernanda D'Ocón (*Gina*), Manuel Galiana (*Senén*), Tina Sainz (*Emilia*), Antonio Acebal (*señor Bonet*), Mary González (*doña Manuela*), Alfonso del Real (*don Isidoro*), Luis Sánchez Polack (*don José*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 102 min. (5 capítulos). **Emisión:** 13 al 17 de febrero de 1967, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## La segunda carta (1967)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Concha Alós. **Intérpretes:** Lola Cardona (*Asunción*), Luis Sánchez Polack (*Fulgencio*), Alberto Fernández (*Daniel*), Pascual Martín (*cartero*), Juana Azorín (*camarera*), Amonio Requena (*brasero*), Francisco Matesanz (*dueño del bar*), Paquita Gil (*chica*), Ricardo Garrido (*Pablo*), María Luisa Ponte (*madre*), Carmen Lozano (*Balbina*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 108 min. (5 capítulos). Emisión; 27 de febrero al 3 de marzo de 1967, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Cambio de luz (1967)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Leopoldo Alas «Clarín». **Adaptación:** Gonzalo Delgrás. **Intérpretes:** José Bódalo (*Jorge*), Asunción Balaguer (*Mercedes*), Giove Campuzano (*Elena*), Sancho Gracia (*Rudolf*), José Martín (*Getulio*), Vicente Haro (*Antonio*), Conchita Leza (*Adela*), Jesús Cutilo (*Luis*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 97 min. (5 capítulos). **Emisión:** 13 al 17 de marzo de 1967, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **El trapecio de Dios (1967)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela homónima de Jorge Ferrer-Vidal. **Adaptación:** Hermógenes Sainz. **Intérpretes:** Juan Diego (*Antonio*), Lola Herrera (*Lola*), Agustín González (*Andrés*), Ana María Vidal (*María*), José María Caffarel (*Ramón*), Alberto Fernández (*Paco*), Lola Cordón (*mujer*), Juan Lizárraga (*ciego*), Francisco Matesanz (*chico*), Carmen Martínez Sierra (*madre*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 112 nun. (5 capítulos). **Emisión:** 15 al 19 de mayo de 1967, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## Los encuentros (Serie) (1967)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Alejandro Núñez Alonso. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 30 min. aproximadamente cada uno de sus 14 episodios. **Emisión:** 1 de julio al 30 de septiembre de 1967, 1.ª cadena.

Episodios: **Ruta cortada. Intérpretes:** Francisco Piquer (*cabo*), Arturo López (*Ernesto*), Amparo Pamplona (*Lolita*), Carmen Lozano (*Carmen*), Julio Navarro (*Marcos*), Fernando Sánchez Polack (*García*), Juan José Otegui (*Pepe*). **Ella se equivoca. Un vagabundo. Intérpretes:** José Bódalo (*Pablo*), Pablo Sanz (*Lucas*), Esperanza Alonso (*María*). **La trampa. Intérpretes:** Gemma Cuervo (*Raquel*), Francisco Piquer (*Adolfo*). **El regreso del brujo. Juego escondido. Intérpretes:** José María Prada (*Ramón*), Charo López (*Maribel*). **Asesinato en Si bemol. Volver a empezar. El relevo. Intérpretes:** Ana María Noé (*Elvira*), Fernando Guillén (*inspector*), Luis María Hidalgo (*Nolo*), Isabel María Pérez (*Nina*). **El capitán y el grumete. Intérpretes:** Antonio Casas (*capitán Rioseco*), Manuel Galiana (*Sergio*), Joaquín Pamplona (*Soto*), José Luis Lespe (*Perico*), Alberto Fernández (*jurado*), Juan Lizárraga (*Oliver*), Francisco Matesanz (*Damián*). **Pregunte al portero. Intérpretes:** Pedro Sempson (*Gerardo*), José Marta Escuer (*Fanjol*), Diana Salcedo (*doña Carmela*), Vicente Haro (*Leonardo*). **El platillo volante. Intérpretes:** José María Prada (*investigador*), José María Hidalgo (*Leo*), José Sepúlveda (*Fausto*), Daniel Dicenta (*Marcos*). **Un ladrón se jubila. Intérpretes:** Agustín González (*Gonzalo*), Fernando Guillén (*Esteban*), Carmen de la Maza (*Paloma*).

## **Cebada para el señor (1967)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Dora Sedano Muro. **Intérpretes:** Margot Cottens (*Valeria*), Manuel Alexandre (*Olmos*), Fernando Guillén (*Jacobo*), Nuria Carresi (*Mary*), David Areu (*Bautista*), Joaquín Pamplona (*Emilio*), Lola Lemos (*Pepa*), Fernanda Hurtado (*Lucía*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 165 min. (5 capítulos). **Emisión:** 3 al 7 de julio de 1967, P cadena. **Programa:** Novela.

## La muerte ríe (1967)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el texto original de Santiago Loren. **Adaptación:** José María Rincón. **Intérpretes:** Ángel Picazo (*Durán*), Francisco Piquer (*Remacha*), Tomás Blanco (*Ortega*), Jaime Blanch (*Mundo*), Elisa Ramírez (*Margarita*), Alberto Fernández (*empleado*), Francisco Merino (*Rufo*), Estanis González (*comisario*), Valentín Tornos (*don Elías*), Teresa Hurtado (*Isabel*), Carmen Lozano (*Emilia*), Luis Sánchez Polack (*señor malhumorado*), Luisa Sala (*Elena*), José Martín (*anticuario*), Juan Lizárraga (*periodista*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 75 min. (5 capítulos). **Emisión:** 17 al 21 de julio de 1967, 1.ª cadena. **Programa:** Novela.

## **Una fecha señalada (1967)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Pedro Gil Paradela. **Intérpretes:** José María Prada, Agustín González, Fernando Guillén, Carlos Mendy, Luis Prendes. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 60 min. **Emisión:** 20 de agosto de 1967, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Concurso permanente de guiones. **Premio:** Mención Especial Festival de Montecarlo 1968.

## La casa maldita (1967)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Adaptación:** Pedro Gil Paradela. **Intérpretes:** Fernando Guillén (*Julián*), Elena María Tejeiro (*Inés*), José María Escuer (*José*), Julio Gorostegui (*Emilio*), Lola Lemos (*madre*), José Luis Coll (*Allan*), Joaquín Pamplona (*Timoteo*), Lorenzo Ramírez (*Ramascón*), Juan Lizárraga (*Manuel*), José Sepulveda (*padre*), Juana Azorín (*vieja*), Manuel Albereti (*secretario*), Mary González (*viuda*), Francisco Matesanz (*Ramírez*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 90 min. (5 capítulos). **Emisión:** 4 al 8 de septiembre de 1967, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Antoñita la fantástica (Serie) (1967)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en los relatos de Borila Casas. **Adaptación:** Juan Tébar. **Intérpretes:** Fernanda y Teresa Hurtado (*Antoñita*), María Jesús Lara (*Marules*), María Luisa Ponte (*Nicerata*), Guadalupe Muñoz Sampedro (*abuela*), Inma de Santis (*Toñi*), Tomás Blanco (*padre*), Luchy Soto (*madre*), Julia Gutiérrez Caba, Manuel Galiana. Luis Sánchez Polack, Alfonso del Real, Agustín Zaragoza. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 20 min. aproximadamente cada uno de sus 9 capítulos. **Emisión:** 12 de noviembre de 1967, 1.<sup>a</sup> cadena.

## **Cuatro encuentros (1967)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de Henry James. **Adaptación:** José María Rincón. **Intérpretes:** Fernando Guillén (*Henry*), Carmen de la Maza (*Caroline*), Daniel Dieenta (*Latouche*), Lola Lemos (*madre de Latouche*), Diana Salcedo (*Agatha*), Fernanda Hurtado (*Ruth*), Teresa Hurtado (*Fanny*), Roberto Llamas (*Morgan*), Fernando Marín (*Müller*), Lola Cerdón (*Mme. Couvert*), Antonio Requena (*repcionista*), Trini Alonso (*condesa*), José Enrique Camacho (*Mixtet*), Mer Casas (*Helen*), María Saavedra (*doncella*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 119 min. (5 capítulos). **Emisión:** 9 al 13 de octubre de 1967, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Juegos de invierno (1967)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra teatral de Jaime Salem. **Adaptación:** Ricardo López Aranda. **Intérpretes:** Ana María Noe (*doña Amparo*), Lola Herrera (*Lidia*), Rafael Arcos (*Carlos*), José Blanch (*don Félix*), José Orjas (*don Roberto*), Mariano Ozores (*abuelo*), Alfonso del Real (*Juanín*), Pedro Sempson (*Lerroux*), Blanca Sondino (*Martina*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 101 min. (5 capítulos). **Emisión:** 6 al 10 de noviembre de 1967, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Felipe Derblay (1967)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela del mismo título de Georges Ohnet. **Adaptación:** Ricardo López Aranda. **Intérpretes:** Agustín González, Tere del Río, Maruchi Fresno, **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 123 min. (5 capítulos). **Programa:** Novela.

## La balada del rey Gaspar (1967)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** José María Rincón. **Intérpretes:** José Bódalo (*padre*), María José Goyanes (*Ángela*), Francisco Valladares (*Félix*), Inma de Santis (*Esperanza*), Paloma Hurtado (*Laura*), María José Fernández (*enfermera*), Paco Morán (*César*), Mary González (*señorita Olveros*), Carmen Martínez Sierra (*señorita Lafuente*), Verónica Luján (*señorita Martos*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 105 min. (5 capítulos). **Emisión:** 1 al 5 de enero de 1968, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **El silbo de la lechuza (1967)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Ignacio Aldecoa **Adaptación:** Pedro Gil Paradela. **Intérpretes:** Agustín González (*Tano*), María José Goyanes (*Isabelita*), Ricardo Tundidor (*Manuel*), Lola [Tota] Alba (*Matildita*), Mary Carmen Prendes (*Lucía*), José María Escuer (*Perice*), Alberto Fernández (*Armando*), Joaquín Pamplona (*Arsenio*), Alfonso del Real (*José*), Carmen Martínez Sierra (*Úrsula*), Lola Lemos (*Angustias*), Julio Gorostegui (*Ayalde*), Manuel Alexandre (*Luis*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 114 min. (5 capítulos). **Emisión:** 5 al 9 de febrero de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **El juego inocente. Serie: El ajedrez del amor (1968)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Ricardo López Aranda. **Intérpretes:** Pastor Serrador (*Julián*), Lola Herrera (*Elena*), Francisco Morán (*Juan*), Tina Sáenz (*Elvira*), Carmen Rossi (*Sofía*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 55 min. **Emisión:** 10 de febrero de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **Empezando a vivir. Serie: El ajedrez del amor (1968)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Ricardo López Aranda. **Intérpretes:** María Asquerino (*Mac*), Rafael Navarro (*Charles*), Emilio Gutiérrez Caba (*Fred*), Manuel Galiana (*Mark*), Teresa Hurtado (*Mary*), Tomás Blanco (*Donald*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 55 min. **Emisión:** 24 de febrero de 1968, 1.<sup>a</sup> cadena.

## **Raffles (1968)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** María Luisa Pastor. **Intérpretes:** Rafael Navarro (*Raffles*), Francisco Valladares (*R. Ponny*), José María Caffarel (*Hilton*), Tomás Blanco (*Winfield*), Mercedes Barranco (*Mme. Ledoux*), Maruchi Fresno (*Lady Chesterton*), Carmen de la Maza (*Elizabeth*), Ricardo Tundidor (*vizconde*), Teresa Hurtado (*Jane*), María Saavedra (*Mary*), Héctor Quiroga (*Heriberto*), Roberto Llamas (*Weston*), Francisco Enguita (*Smith*), Alberto Fernández (*portero*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 103 min. (5 capítulos). **Emisión:** 11 al 15 de marzo de 1968, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Fue en Molokai (1968)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** José Antonio Verdugo. **Intérpretes:** María del Puy (*Elena*), Ricardo Merino (*Wayne*), Rafael Arcos (*padre Damián*), Paco Morán (*Jackson*), Arturo López (*Kleyton*), Encarna Paso (*Kalvani*), Asunción Villamil (*Leona*), Vicente Sangiovanni (*Tal-Lan*), Enriqueta Carballeira (*Lituani*), Roberto Llamas (*iluminado*), Juan José Otegui y José Enrique Camacho (*leprosos*), Margarita Calahorra (*Kuyani*), Valentín Conde (*Kaumix*), José María Escuer (*John*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 99 min. (5 capítulos). **Emisión:** 1 al 5 de abril de 1968, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## Hace veinte años (1968)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de O'Henry. **Guión:** Mariano Tudela, **Intérpretes:** José Luis Pellicena (*Bob*), Gerardo Malla (*Jimmy Wells*), Nuria Carresi (*Peggy*), José Vivó (*Joe*), Francisco Merino (*Mac*), Lola Losada (*Mary Simpson*), Almudena Cotos (*chica*), Francisco Margallo (*Spencer*), Francisco Melgares (*estanquero*), Venancio Muro (*camarero*), Arturo Armada (*dueño del bar*), Ricardo Tundidor (*policía*), Eusebio Poncela (*Mike*), José María Ressel (*Lewis*), Francisco Matesanz (*Tom*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 106 min. (5 capítulos). **Emisión:** 13 al 17 de mayo de 1968, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Robert Koch (1968)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Carlos Muñiz. **Intérpretes:** José María Prada (*Koch*), Lola Herrera (*Emmy*), Amparo Pamplona (*Gertrud*), Gerardo Malla (*Goffky*), José Vivó (*Virchow*), Manuel Toscano (*Laeffler*), Alberto Fernández (*Hans*), Francisco Merino (*Struck*), Francisco Taure (*Hausmann*), Valentín Conde (*Fischer*), Francisco Melgares (*Tresgrow*), Enrique Navarro (*Roux*), Juan Lizárraga (*Thuillier*), Valentín Tornos (*Pattenkefer*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 123 min. (5 capítulos). **Emisión:** 3 al 7 de junio de 1968, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## Los cascabeles de la locura (1968)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** Margarita Robles. **Adaptación:** Gonzalo P. Delgrás. **Intérpretes:** Marisa Paredes (*Berta*), Francisco Morán (*Retamares*), Tomás Blanco (*don Antonio*), Lola Lemos (*Matilde*), Luis Varela (*Gasparito*), Mercedes Barranco (*Catalina*), Almudena Cotos (*Alicia*), Conchita Leza (*Sofía Rosita*), Francisco Taure (*Micelas*), José María Escuer (*Peláez*), Margarita Calahorra (*doña Juana*), Teresa Hurtado (*Adelina*), Conchita Esteban (*secretaria*), Carlos Canut (*enferma*), Carmen Martínez Sierra (*Doña Luisa*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 5 capítulos. **Emisión:** 1 al 5 de julio de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena, **Programa:** Novela.

## **El hombre de los aplausos (1968)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Susana Gómez de la Serna. **Adaptación:** Pedro Gil Puradela. **Intérpretes:** José Bódalo (*Gerardo*), Maruchi Fresno (*Elisa*), Luis Vareta (*Julio*), Enrique Cerro (*Pepe*), José Vivó (*don Ramón*), José Enrique Camacho (*Luis*), Eusebio Poncela (*Jove*), José María Caffarel (*don Clemente*), Tomás Blanco (*Contreras*), Valentín Conde (*camarero*), Vicente Soler (*Mateo*), Ana de Lewa (*secretaria*), Ana del Arco (*dama*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 99 min. (5 capítulos). **Emisión:** 29 de julio al 2 de agosto de 1968, 1.<sup>a</sup> cadena **Otra emisión:** 10 al 14 de enero de 1977. **Programa:** Novela.

## **Un hombre con miedo (1968)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** José Javier Aleixandre. **Intérpretes:** José María Prada (*Juan*), Arturo López (*Guillermo*), Antonio Canal (*Andrés*), Pedro Mari Sánchez (*Luis*), Francisco Matesanz (*Santiago*), Raúl Sender (*sargento*), Rosario García Ortega (*tía Ágata*), Tina Sainz (*Marta*), Carmen de la Maza (*May*), Conchita Leva (*Susi*), José Sepúlveda (*señor Colder*), Juan Lizárraga (*Jaime*), Ramón Pons (*Ricardo*), Carlos Canut (*Julio*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 128 m. (5 capítulos). **Emisión:** 19 al 23 de agosto de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## Los que no tienen paz (1968)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de Ramón Solís **Adaptación:** Pedro Gil Paradela. **Intérpretes:** Emilio Gutiérrez Caba (*Plácido*), Nérida Quiroga (*madre*), Luis Varela (*Miguel*), María José Goyanes (*Luisa*), Paloma Valdés (*Carmen*), Blas Martín (*Eulogio*), José Sacristán (*Martí*), Marta José Fernández (*camarera*), Francisco Melgares (*muchacho*), María José Fleta (*muchacha*), Magda Rotger (*patrona*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 96 min (5 capítulos), **Emisión:** 2 al 6 de septiembre de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Sublime decisión (1968)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra teatral de Miguel Mihura. **Intérpretes:** Agustín González (*Pablo*), Blanca Sondino (*tía Matilde*), Tina Sainz (*Valentina*), María Luisa Merlo (*Clarita*), Erasmo Pascual (*Hernández*), Miguel Aguado (*padre*), José Vivó (*don Claudio*), Ana María Simón (*Cecilia*), Francisco Merino (*Manolo*), Teresa Hurtado (*Eclisa*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 101 min. **Emisión:** 1 de octubre de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Estudio 1. **Otra emisión:** 18 de agosto de 1975. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** El Teatro.

## La niña sabia (1968)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Pedro Paradela. **Intérpretes:** Tomás Blanco (*Rossen*), José María Caffarel (*Walter*), Alicia Hermida (*Patricia*), Estanis González (*Parker*), Antonio Canal (*Frank*), Enrique Cerro (*policía*), Doris Coll (*Margaret*), Francisco Margallo (*padre*), Maite Brik (*enfermera*), Roberto Llamas (*Micky*), Luis Varela (*Tom*). Ángela María Torres (*Betty*), Antonio Alfonso (*Baby*), Juan Lizárraga (*Red*), Francisco Melgares (*periodista*), Vicente Sangiovanni (*chico*), Enrique Navarro (*dueña de la sala de fiestas*), Jesús Enguita, Antonio Macías, Jaime Segura, Antonio Mancho y Luis G. Páramo (*locutores*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 109 min. (5 capítulos). **Emisión:** 7 al 11 de octubre de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Tu tiempo de locura (1968)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Roberto Llamas **Intérpretes:** María del Puy (*Julia*), Valentín Conde (*Joaquín*), Nela Conjiú (*madre*), Luis Varela (*Javier*), Enrique Cerro (*Carlos*), José Orjas (*don Javier*), Conchita Cano (*Marisa*), Mariano Ozores (*Niceto*), Juan Lizárraga (*Tomás*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 42 min. **Emisión:** 10 de octubre de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **Tres hombres honrados (1968)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Alejandro Núñez Alonso. **Intérpretes:** Susana Canales (*Carmen*), Francisco Morán (*Roberto*), Andrés Mejido (*Pacheco*), José María Caffarel (*Luja*), Blanca Sondino (*Pepita*), María Luisa Hidalgo (*Boto*), María de la Casa (*doncella*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 27 min. **Emisión:** 18 de octubre de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## Como las secas cañas del camino (1968)

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Autor:** José Martín Recuerda. **Intérpretes:** Asunción Sancho (*Julita*), Mari Carmen Prendes (*doña Carmela*), Pilar Muñoz (*Paquita*), Luchy Soto (*doña Conchita*), Emilio Gutiérrez Caba (*Juan*), Venancio Muro (*Valentín*), Enrique Navarro (*don Higinio*), Josefina Serratos (*doña María*), Miguel Angel Gil (*El Borlas*), José Sepulveda (*don Paca*), Vicente Sangiovanni (*Ramón*), Mary Paz Ballesteros (*la maestra*), Lina de Hervia (*Martana*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 87 min. **Emisión:** 12 de noviembre de 1968. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Estudio 1.

## **El rayo de luna (1968)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra homónima de Gustavo Adolfo Becquer. **Guión:** José María Rincón. **Intérpretes:** José Luis Pellicena (*Manrique*), Ana María Noé (*condesa*), Carmen de la Maza (*Beatriz*), José Sacristán, Enrique Arredondo (*Álvaro*), Pedro del Río (*Lucas*), Ana Belén (*Mónica*), Nuria Gimeno (*Águeda*), José Orjas (*Alonso*), Blanca Sendino (*vieja*), Magda Rotger (*Rosalía*), Enrique Navarro (*Cosme*), Antonio Alfonso (*doctor*), Zalde (*criado*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 114 min (5 capítulos). **Emisión:** 30 de diciembre de 1968 al 3 de enero de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## Lord Arthur Savile (1969)

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el cuento «*El crimen de Lord Arthur Savile*» de Oscar Wilde. **Guión:** Ricardo López Aranda. **Intérpretes:** Manuel Zarzo (*Lord Arthur*), Maite Blasco (*Sibila*), Blanca Sendino (*Lady Windermere*), Miguel Aguado (*Sir Rodgers*), Julio Gorostegui (*Sir Thomas Merton*), Alberto Fernández (*Wells*), Mary Delgado (*Lady Savile*), Estanis González (*conde Rouvaloff*), Lola Lemos (*duquesa de Paysle*), Guillermo Carmona, Vicente Sangiovanni (*Williams*), Emilio Laguna (*Herr Winckelkeff*), Magda Rotger (*Lady Clementina*), Juan Lizárraga (*Roben Sarde*), Blas Martín (*el deán*), Conchita Rabal (*Julieta*), Javier Rascón (*Cesare*), Lolita Losada (*Ethel*), Félix J. Montoya (*Lesey*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 130 min. (5 capítulos), **Emisión:** 13 al 17 de enero de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Romance de doña Ximena (1969)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Carlos Muñiz. **Intérpretes:** María del Puy (*doña Ximena*), José Luis Pellicena (*don Rodrigo*), Tota Alba (*Flonilde*), José María Caffarel (*Rey don Sancho*), Miguel Ángel (*don Diego*), José María Escuer (*conde*), Yamil Omar (*clérigo*), Víctor Valverde (*don Alonso*), Pedro del Río (*caballero*), Rafael Guerrero (*don Alfonso*), Paloma Lorena (*doña Urraca*), José María Cenino (*Alvar Báñez Minaya*), Mario Álex (*abad*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 121 min. (5 capítulos). **Emisión:** 10 al 14 de febrero de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **El bien ajeno (1969)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Antonio Gala. **Intérpretes:** Luisa Sala (*Francis*), Aurora Redondo (*Paca*), Francisco Merino (*Enrique*), Antonio Canal (*periodista*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 28 min. **Emisión:** 19 de febrero de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **Un destino para dos (1969)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Dora Sedano. **Intérpretes:** Maile Blasco (*Carmina*), Víctor Valverde (*Antolín*), Ricardo Merino (*Esteban*), Miguel Aguado (*camarero*), Emilio Laguna (*empleado*), Estanis González (*conserje*), Antonio Medina (*Alberto*), Montserrat Noé (*mecanógrafa*), Rosa Álvarez (*Remedios*), Vicente Sangiovanni (*empleado*), Mario Toas (*camarero*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 84 min (5 capítulos). **Emisión:** 24 al 28 de febrero de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## La casi viuda (1969)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** José López Rubio. **Intérpretes:** Guillermo Marín (*Ignacio*), Tota Alba (*Enriqueta*), Alicia Hermida (*Delmira*), Gloria Muñoz (*enfermera*), Luis Porcar (*ayudante*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 23 min **Emisión:** 5 de marzo de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **Café del Liceo (1969)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Jaime de Armiñán. **Intérpretes:** Ana María Vidal (*Lucía*), José María Caffarel (*Fraschetti*), Enrique Arredondo (*Armando*), Diana Salcedo (*doña Paquita*), Montserrat Julio (*Nuria*), José Blanch (*Jaime*), Miguel Ángel Gil (*Bartolt*), Ramón Corroto (*Ivanof*), Pilar Muñoz (*dama estrafalaria*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 82 min. **Emisión:** 11 de marzo de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Estudio 1.

## La parábola de Gregorio (1969)

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Javier Palmero, **Intérpretes:** Tomás Blanco (*Anselmo*), Miguel Aguado (*Federico*), Enrique Arredondo (*Cecilio*), Nuria Carresi (*Ana*), Manuel Arnáiz (*personaje de Gregorio*), Ramón Corroto (*profesor de geografía*), Joaquín Pamplona (*profesor de geometría*), Julio Gorostegui (*profesor de matemáticas*), Enrique Navarro (*profesor de gramática*). **Paso:** 35 mm, b/n. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 16 de abril de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **Isabel y Fernando (1969)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Carlos Muñiz **Intérpretes:** Amparo Pamplona (*Isabel*), Nicolás Dueñas (*Fernando*), Miguel Ángel (*arzobispo Carrillo*), Lola Cordón (*Beatriz de Bobadilla*), Ricardo Merino (*mosén Pierres*), Ramón Polis (*Juan Pacheco*). Ángel Terrón (*Juan II*), Estanis González (*embajador de Portugal*), Carlos Ballesteros (*Alfonso de Coca*), Antonio Medina (*Enrique II*), Pablo del Hoyo (*clérigo*), Francisco Matesanz (*legado de Pablo II*), Francisco Melgares (*don Juan*), Alberto Fernández (*alcaide*), Raúl Sender (*cardenal Mendoza*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 139 min (5 capítulos). **Emisión:** 12 de mayo de 1969. 1.ª cadena (1.º capítulo). **Programa:** Novela.

## **Un mal negocio (1969)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Carlos Muñiz. **Intérpretes:** José Orjas (*Tomás*), Blanca Sendino (*Luisa*), Fernando Delgado (*presidente*), Luis Moms (*fiscal*), Víctor Fuentes y Alberto Alonso (*peritos*), Antonio Canal y Francisco Melgares (*magistrados*), Eusebio Poncela (*secretario*), Antonio Requena (*carcelero*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 31 mm **Emisión:** 21 de mayo de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **Aguas estancadas (1969)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el texto de Rodolfo Usigli. **Adaptación:** Isabel Suárez de Deza. **Intérpretes:** Ana María Vidal (*Sara*), Víctor Valverde (*Humberto*), Ricardo Merino (*Emilio*), Josefina Serratos (*madre*), José María Escuer (*padre*), José Bódalo (*Arturo Arvide*), Miguel Ángel (*Pablo*), Magda Rotger (*Marta*), Conchita Leza (*chica 1.ª*), María José Torres (*chica 2.ª*), Alicia Sainz (*chica 3.ª*), Leila López (*chica 4.ª*), Marga Martín (*chica 5.ª*), Matilde Fluixá (*chica 1.ª*), Valentín Tornos (*conserje*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 109 min (5 capítulos). **Emisión:** 30 de junio al 4 de julio de 1969. 1.ª cadena. **Programa:** Novela.

## Una mujer cualquiera (1969)

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra teatral de Miguel Mihura. **Intérpretes:** María Asquerino (*Nieves*), Víctor Valverde (*Antonio Luis*), Luis Morris (*Ruiz*), Juan Lizárraga (*José*), Charo Soriano (*Rosa*), Erasmo Pascual (*Juan*), Blanca Sendino (*Mario*), Alberto Fernández (*turista*), Mimi Muñoz (*Juana*), Raúl Sender (*Julio*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 85 min **Emisión:** 7 de octubre de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Estudio 1.

## **Los insensatos. Serie: Vivir para ver (1969)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Álvaro de Laiglesia.  
**Intérpretes:** Luis Morris, Pedro Mari Sánchez, Encarna Paso, Nicolás Dueñas,  
Mauricio Lapeña, Pilar Goyanes. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 27  
min. **Emisión:** 10 de octubre de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **Probar el pastel. Serie: Vivir para ver (1969)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Álvaro de Laiglesia  
**Intérpretes:** José María Prada (*Fabián*), Mónica Randall (*Piluchi*), María Isbert (*Milagros*), Pablito del Hoyo, Sergio Mendizábal (*presidente*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 27 min **Emisión:** 19 de diciembre de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **La buena voluntad (1969)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Antonio Gala. **Intérpretes:** Isabel Garcés (*Casilda*), Mariano Ozores (*Gustavito*), Lola Lemos (*visitante*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 25 de diciembre de 1969. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **El marinero y la gaviota. Serie: Fábulas (1969-70)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Jaime de Armiñán.  
**Intérpretes:** Irene Gutiérrez Caba (*Paula*), Victoria Rodríguez (*Elisa*), Claudia Gravi (*Marisa*), Ismael Merlo (*Juan*), Victorino Fuentes. Joaquín Molina.  
**Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 14 de enero de 1970.  
1.ª cadena.

## **El congreso de los ratones. Serie: Fábulas**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Jaime de Armiñán.  
**Intérpretes:** Antonio Ferrandis (*Ramón*), José Orjas (*Federico*), Emilio Laguna (*Villajos*), Luis Morris (*Bofill*), Verónica Lujan (*Adela*), Francisco Melgares (*Peinado*), José Antonio Correa (*camarero*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n.  
**Duración:** 30 min. **Emisión:** 28 de enero de 1970. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **El cocodrilo y la garza. Serie: Fábulas**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Jaime de Armiñán. **Intérpretes:** Antonio Casas (*Rafael*), Enriqueta Garballeira (*Beatriz*), Emilio Laguna (*tabernero*), Juan Ramón Torremocha (*chico*), Mariano Ozores (*abuelo*), Joaquín Molina (*ciego*), Almudena Cotos (*Teresa*), Josefina Serratosa (*mujer 1.ª*), María Dolores Luje (*mujer 2.ª*), Magda Rotger (*mujer 3.ª*). *Juana Azorín* (*mujer 4.ª*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 14 de febrero de 1970. 1.ª cadena.

## **Los vecinos peligrosos. Serie: Fábulas**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Jaime de Armiñán.  
**Intérpretes:** Ismael Merlo (*don Tomás*), Antonio Ferrandis (*don Sergio*), Julia Trujillo (*Lola*), Luis Morris (*Genaro*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 30 min **Emisión:** 4 de abril de 1970. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **El cangrejo y el sol. Serie: Fábulas**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Jaime de Armiñán.  
**Intérpretes:** Antonio Ferrandis, Ana Belén, María de la Riva. **Sistema de rodaje:**  
video, b/n. **Duración:** 30 min **Emisión:** 11 de abril de 1970. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **El rey de la selva. Serie: Fábulas**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Jaime de Armiñán.  
**Intérpretes:** Agustín González, Alicia Hermida, Luis Morris. **Sistema de rodaje:**  
vídeo, b/n. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 18 de abril de 1970. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **La gallina de los huevos de oro. Serie: Fábulas**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Jaime de Armiñán.  
**Intérpretes:** Juanjo Menéndez, Elena María Tejeiro, Tina Sainz, Lola Gaos.  
**Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 2 de mayo de 1970.  
1.ª cadena.

## **Eugenia de Montijo (1970)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Carlos Muñiz. **Intérpretes:** Ana María Vidal (*Eugenia*), Claudia Gravi (*Flowers*), Manuel Toscano (*Alcañices*), Mayrata O'Wisiedo (*Manuela Kirkpatrick, condesa de Teba y de Montijo*), Joaquín Molina (*Merimée*), Victoria Rodríguez (*Pepa*), Carmen Fortuny (*Paca*), Antonio Alfonso (*Carlos*), Antonio Ferrandis (*Napoleón*), Francisco Sanz (*doctor*), María Isbert (*Matilde*), Antonio Medina (*Bacciochi*), Marisa Pored (*Mme. Gordon*), Juan José Otegui (*Bignet*), Francisco Merino (*Filcón*), Jaime Blanch (*Eugenio Luis*), Sergio Mendizábal (*Lesseps*), Pablo Moyos (*marqués de Valdeiglesias*), Gemma Grau (*Carlota*), Ernesto Aura (*Eugenio Luis niño*), Ricardo Merino (*Metternich*). Araceli Hurtado (*princesa Metternich*), Emilio Laguna (*conspirador*), Víctor Fuentes (*Trocha*), Nélida Quiroga (*reina Victoria*), David Areu (*Slade*), José María Cerdino (*Sidney*), Blanca Sendino (*Leberton*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 282 min. (10 capítulos). **Emisión:** 2 al 13 de marzo de 1970. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **El Cristo de la Vega (1970)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra «*A buen juez, mejor testigo*» de José Zorrilla. **Adaptación:** Antonio Vich, Mandrú y Solá **Intérpretes:** María José Alfonso (*Inés de Vargas*), Fernando Guillen (*Diego Martínez*), Tomás Blanco (*Iván de Vargas*), María Luisa Ponte (*Isabel*), Enrique Arredondo (*Beltrán*), Ricardo Merino (*Álvaro Luzón*), Francisco Merino (*don Alfonso*), José Sancho (*Juan Cerrillo*), Alicia Hermida (*Carola*), Pedro del Río (*Pedro Valdivia*), Antonio Canal (*notario*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 117 min (5 capítulos). **Emisión:** 15 al 19 de junio de 1970 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Las siemprevivas se marchitan en otoño (1970)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Roberto Llamas. **Intérpretes:** María Isbert (*Adela*), José Vivó (*Manolo*), Nuria Carresi (*Sol*), Agustín González (*Luis*), Carlos Juliá (*Marco*), Ernesto Aura (*Juanjo*), Francisco Melgares (*Paco*), Lolita Lucarda (*Carmen*), Margarita Torino (*enfermera*), Manuel Moragón (*médico*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 29 min. **Emisión:** 31 de julio de 1970. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **Amalia (1970)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de José Mármol **Adaptación:** Pedro Gil Paradela **Intérpretes:** Gerardo Malla (*Daniel*), Monica Randall (*Amalia*), Nicolás Dueñas (*Eduardo Belgrano*), Valentín Tornos (*Pedro*), José Vivó (*Merlo*), Silvia Tortosa (*Florencia*), Enrique Arredondo (*Fermín*), José María Caffarel (*Cuitiño*), Enrique Navarro (*doctor Alcorta*), Nélica Quiroga (*doña Josefa*), Raúl Sender (*don Lucas*), Flor de Tethania (*Luisa*), Luis Morris (*Marín*), Francisco Merino (*don Cándido*), Magda Rotger (*doña Matilde*), Anastasio Campoy (*cochero*), Adolfo Thous (*hombre*), César Godoy (*Francisco*), Guillermo Carmona (*Oliden*), José Yepes (*Riglos*), José María Omea (*Maisson*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 202 min. (10 capítulos). **Emisión:** 24 de agosto al 4 de septiembre de 1970. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **El sello de lacre (1970)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra de Philip Levene. **Adaptación:** Juan José Vila Selma. **Intérpretes:** Fiorella Faltoyano (*Eva*), Enrique Arredondo (*Erik*), Simón Andreu (*Max*), Luis Moms (*Reggie*). Ángel Picazo (*Romain*), Nela Conjiú (*Marta*), Magda Rotger. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 35 min. **Emisión:** 14 de septiembre de 1970. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Teatro de misterio.

## La pequeña Dorrit (1970)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela «*La pequeña Dorrit*» (*Little Dorrit*) de Charles Dickens. **Adaptación:** Juan Tébar. **Intérpretes:** Rafael Arcos (*Arturo Cleman*), Ana Belén (*Amanda Dorrit*), Rosario García Ortega (*señara Cleman*), José Orjas (*Jeremías*), Lola Gaos (*Alfery*), Enrique Arredondo (*Juan Chivery*), Andrés Mejuto (*Guillermo Dorrit*), Silvia Vivó (*Marga*), Francisco Merino (*Federico Dorrit*), Fiorella Faltoyano (*Fanny Dorrit*), Francisco Quijar (*Tip Dorrit*), Valentín Tornos (*Roberto*), Blanca Sendino (*señora Plomish*), Pastor Serrador (*Blandots*), Mariano Ozores (*Cristóbal Carby*), Miguel Ángel (*Pancks*), Laly Soldevila (*Flora Gasby*), Josefina Calatayud (*señora Gowan*), Tota Alba (*señora*), Luis Morris (*Dan Doyce*), José María Lucena (*Clarence Percebe*), Álvaro de Luna (*Bautista Cavaletto*), Carmen Fortuny (*Guillermina Pet*), Victoria Rodríguez (*Tatty Coram*), Tomás Blanco (*señar Meagles*), Lola Cordón (*señora Meagles*), Ernesto Aura (*Enrique Gowan*), Nélida Quiroga (*señora Mendle*), Pedro Simpson (*señor Mendle*), Ana María Torres (*señorita Wade*), José Enrique Cantadlo (*Wobler*), José Vidal (*Clive*), Luis Varela (*Sparkle*), José Franco, Mario Abad (*monje*), Magda Rotger (*señorita Tickitt*), Joaquín Gómez de Segura (*niño*), Pilar Pelayo (*doncella*), Anastasio Campoy (*carcelero*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 477 min (20 capítulos). **Emisión:** 28 de diciembre de 1970 al 22 de enero de 1971. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Una mañana. Serie: Juegos para mayores (1970)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Víctor Ruiz Iriarte.  
**Intérpretes:** Juanjo Menéndez, Julieta Serrano, Josele Román, Maite Blasco, Mercedes Sampietro. **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 34 min.  
**Emisión:** 25 de enero de 1971. 1.<sup>a</sup> cadena.

**La finca. Serie: Juegos para mayores (1970)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Autor:** Víctor Ruiz Iriarte,  
**Intérpretes:** José Bódalo, Luisa Sala, Jaime Blanch, Ana Belén, Emilio Laguna.  
**Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 27 min **Emisión:** 8 de febrero de 1971.  
1.ª cadena.

## **Un cuento californiano (1971)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Bret Harte. **Adaptación:** Juan Tébar. **Intérpretes:** Ernesto Aura, Emma Cohen, Estanis González, Andrés Mejuto, Fernando Sánchez Polack, José Orjas, Jesús Cuadrado, José María Lucena. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 38 min. **Emisión:** I de febrero de 1971. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 1. **Otra emisión:** 8 de julio de 1971. 2.<sup>a</sup> cadena.

## **El socio de Tennessee (1971)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Bret Harte. Adaptación; Carlos Vélez. **Intérpretes:** Leo Anchóriz. Carlos Ballesteros. Roberto Martín. Ricardo Lucía. Estanis González. Jacinto Martín. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 47 min. **Emisión:** 15 de marzo de 1971. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## **La caña de pescar (1971)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Autor:** Claudio de la Torre. **Guión:** Luisa Pastor. **Intérpretes:** Luis Varela, Mónica Randall, Paloma Hurtado, Julia Pérez, María Dolores Gispert, Francisco Vals, Jaime Ros, Carla Martin, Fernando Ulloa, Pedro Civera. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 117 min. (5 capítulos). **Emisión:** 29 de marzo al 2 de abril de 1971. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Yanko el músico (1971)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Henry Sinkiewicz. **Adaptación:** Lola Salvador Maldonado. **Intérpretes:** José Antonio Gallego, Lola Herrera, Antonio Medina, Estanis González, Francisco Merino, Silvia Vivó, Francisco Guijar. **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 38 min **Emisión:** 6 de mayo de 1971. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## **Juan sin miedo (1971)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Lola Salvador Maldonado sobre el cuento infantil. **Intérpretes:** Alberto Alonso (*Juan*), Blanca Sendino (*bruja*), Alberto Fernández (*ogro*), Venancio Muro (*duende*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 14 min **Emisión:** 12 de junio de 1971. 1.<sup>a</sup> cadena, **Programa:** Érase que se era.

## **Séneca (1971)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Pedro Palop. **Intérpretes:** Mayrata O'Wisiedo, Ismael Merlo, María del Puy, Miguel Angel, Francisco Merino, Estanis González, Gloria Muñoz, Roberto Marín, Pedro Sempson, Valentín Conde, Antonio Medina, Victoria Rodríguez. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 103 min. **Emisión:** 2 de julio de 1971. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Estudio 1.

## **La enemiga (1971)**

**Realización y adaptación:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra “*La enemiga (la nemica)*” de Dario Niccodemi. **Intérpretes:** María Asquerino (*duquesa*), Juan Diego (*Roberto*), Fiorella Faltoyano (*Marta*), Enrique Arredondo (*Gastón*), María Fernanda Ladrón de Guevara (*condesa*), Andrés Mejuto (*Resnaut*), Maribel Martín (*Florencia*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 85 min **Emisión:** 24 de septiembre de 1971. 1.ª cadena. **Programa:** Estudio 1.

## La trapecista (1971)

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Jorge Cela Trulock. **Adaptación:** Pedro Gil Paradela, **Intérpretes:** María Luisa Merlo (*trapecista*), Manuel Tejada (*marido*), Enrique Cerro (*médico*), José Vivó (*don Tomás*), Maite Tajar (*enfermera*). Óscar Vidal (*mozo*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 25 de septiembre de 1971. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Teatro breve.

## **El emigrante de Brisbane (1971)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Georges Schehade. **Adaptación:** Alfredo Castellón. **Intérpretes:** Ismael Merlo (*Scaramella*), Lola Herrera (*Laura*), Agustín González (*Barbi*), Andrés Mejuto (*Picaluga*), Carmen Lozano (*Rosa*). Ángela María Torres (*M.<sup>a</sup> Angeles*), Miguel Ángel (*Benéfico*), Francisco Quijar, Juan Jesús Valverde, Estanis González (*Comero*), Avelino Cánovas, Antonio Canal, Enrique Arredondo (*Ciccio*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 78 min **Emisión:** 5 de noviembre de 1971. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Estudio 1.

## **Aventuras de un estudiante alemán (1972)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Washington Irving. **Adaptación:** Juan Tébar **Intérpretes:** Eusebio Poncela, Charo López, Ángela María Torres, Salvador Arias, Fernando Baeza, Emilio Mellado, Avelino Cánovas, Myriam de Maeztu, Óscar Vidal. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 43 min. **Emisión:** 22 de enero de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## **Maruja (1972)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de Bret Harte **Guión:** Juan Tébar **Intérpretes:** Emma Cohen (*Maruja*), Nicolas Dueñas (*Harry*), Roberto Martín (*Ford*), Ernesto Aura (*capitán Carol*), Mayrata O'Wisiedo (*doña María*), Andrés Mejuto (*Perca*), Ramón Corroto (*Price*), Juan Ramón Torremocha (*Garnier*), Maite Tojar (*Anita*), Tomás Blanco (*Guest*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 121 min (5 capítulos). **Emisión:** 24 de enero de 1972. 1.<sup>a</sup> cadena (1.<sup>er</sup> capítulo). **Programa:** Novela.

## **Los desterrados de Poker Fiat (1972)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en un relato de Bret Harte. **Adaptación:** Luciano Valverde. **Intérpretes:** Manuel Tejada, Marisa Paredes, María Isbert, Pedro Mari Sánchez, Avelino Cánovas, Maribel Martín  
**Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 56 min **Emisión:** 26 de febrero de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## Los empeños de una casa (1972)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra teatral de Sor Juana Inés de la Cruz. **Intérpretes:** Amparo Pamplona (*doña Ana*), Carmen de la Maza (*doña Leonor*). Ángela María Torres (*Celia*), Víctor Valverde (*don Carlos*), Miguel Angel (*Castaño*), Arturo López (*don Juan*), Jaime Blanch (*don Pedro*), Antonio Casas (*don Rodrigo*), Alberto Fernández (*Hernando*), Javier de Campos (*embozado*). **Sistema de rodaje:** video, color **Duración:** 81 m. **Emisión:** 27 de marzo de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Teatro de siempre.

## **El maestro (1972)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Ivan Bunin. **Adaptación:** Gregorio Corrales. **Intérpretes:** Eusebio Poncela, Nicolás Dueñas, María Luisa San José, Victoria Vera. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 53 min **Emisión:** 22 de abril de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## **De la misma sangre (1972)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra de Johan August Strindberg. **Adaptación:** Alfonso Ungria. **Intérpretes:** María José Goyanes (*Lucia*), Fiorella Faltoyano (*Lisa*), Luisa Sala (*madre*), Blanca Sendino (*Augusta*), Pedro del Río, Enrique Cerro, Fabio León, Roberto Martín, Carmen Maura. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 54 min. **Emisión:** 20 de mayo de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** llora 11.

## **El hotel azul (1972)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de Stephen Crane, **Adaptación:** Juan Tébar. **Intérpretes:** Alfredo Mayo, Ramiro Oliveros, Víctor Valverde, Teresa Rabal, Nicolás Dueñas, María Luisa San José. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 41 min. **Emisión:** 17 de junio de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## **El escarabajo de oro (1972)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato «*El escarabajo de oro*» (*The Gold Bug*) de Edgar Allan Poe. **Adaptación:** Augusto Martínez Torres. **Intérpretes:** Ramiro Oliveros (*narrador*), Eusebio Poncela (*William*), Leopoldo Francés (*Júpiter*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 54 min **Emisión:** 29 de julio de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## **El tonelero de Nuremberg (1972)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato de E. T. A. Hoffman. **Adaptación:** Juan Antonio Molina Foix. **Intérpretes:** José María Caffarel (*Martin*), Alfonso del Real (*Jacobo*), Silvia Tortosa (*Rosa*), Eugenio Ríos (*Federico*), Eusebio Poncela (*Regnault*), Joaquín Rodríguez (*Conrado*), Paloma Pagés (*Marta*), Pedro del Río (*Spangenberg*), Fernando Chinarro (*Holtschnez*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 57 min **Emisión:** 26 de agosto de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## **El retrato y la imagen (1972)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de Estela Cantó. **Adaptación:** Solly Wolodarsky «Solly». **Intérpretes:** Susana Mara (*Ida*), Emma Cohen (*Gilberta*), Margarita Calahorra (*Clementina*), Estanis González (*señor Estrella*), Blanca Sendino (*Amelia*), Lola Gaos (*señora Pagés*), Ramiro Oliveros (*Raúl*), Trinidad Rugero (*Margarita*), María Elena Muclas (*señorita*), Mari Paz Ballesteros (*viuda de García*), Mery Leiva (*Azucena*), Eugenio Ríos (*Mils*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 120 min (5 capítulos). **Emisión:** 4 al 8 de septiembre de 1972. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **En periodista sin garra (1972)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Marcial Suárez. **Intérpretes:** Jaime Blanch (*Rafael*), Miguel Ángel (*Manrique*), Antonio Medina (*Julio*), Pedro del Río (*Pablo*), Alberto Fernández (*Andrés*), Ramón Reparaz (*Pedro*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 60 min. **Emisión:** 24 de septiembre de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **Danza macabra (1972)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra de Johan August Strindberg. **Adaptación:** Augusto Martínez Torres. **Intérpretes:** Emma Cohen, Enrique San Francisco, Andrés Mejuto, Agustín González. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 56 min **Emisión:** 30 de septiembre de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## La falsa amante (1972)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato «*La falsa amante (La Fausse maîtresse)*» de Honoré de Balzac. **Adaptación:** Julio Diamante. **Intérpretes:** Fiorella Faltoyano (*condesa Lazinsky*), Eugenio Ríos (*conde Lazinsky*), Ramiro Oliveros (*capitán Pazzi*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 44 min **Emisión:** 11 de noviembre de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 11.

## **Gioconda (1972)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Francisco Ors **Intérpretes:** Berta Riaza (*Inmaculada*), Carlos Ballesteros (*hermano*), Fernando Sotuela (*pintor*), Francisco Piquer (*marido de Inmaculada*), Antonio José (*Jorgito*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 60 min **Emisión:** 24 de noviembre de 1972. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **Humillados y ofendidos (1972)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de Fedor Dostoievski. **Adaptación:** Juan Tébar. **Intérpretes:** Ramiro Oliveros (*Vania*), Fiorella Faltoyano (*Natacha*), Alberto Fernandez (*Muller*), Paloma Pagés (*Irina*), Mariano Ozores (*Smith*), Andrés Mejuto (*Nicolai*), Leo Anchóriz (*príncipe*), Adela Escartín (*Anna*), Inma de Santis (*Nelly*), Pedro Mari Sánchez (*Aliosha*), Mayrata O'Wisiedo (*condesa*), Yolanda Ríos (*Katia*), Avelino Cánovas (*Schultz*), Blanca Sendino (*matrona*), Ramón Corroto (*Maslobojev*), Estanis González (*doctor*), Mary Delgado (*princesa*), Fernando Baeza (*criado*), Vicente Haro (*portero Klugen*), Lola Cordón (*mujer*), Myriam de Maeztu (*Aleksandra*), Mimi Muñoz (*Bubnova*), José Luis San Juan (*joven*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 372 m. (15 capítulos). **Emisión:** 2 al 20 de enero de 1973. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Cuando regresen los héroes (1973)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Juan José Borrego.  
**Intérpretes:** Vicente Haro, Mari Paz Ballesteros, Alberto Bové, José Antonio Gallego, Avelino Cánovas. **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 30 min.  
**Emisión:** 9 de febrero de 1973. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## **El ladrón de paisajes (1973)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** José Fernando Dicenta  
**Intérpretes:** Nino Renovalés (*Juan*), Marciano Buendía (*David*), Miguel Ángel (*Simpson*), Estanis González (*Wolf*), José Guardiola (*voz en «off»*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 2 de marzo de 1973. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Pequeño Estudio.

## La feria de las vanidades (1973)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Productor:** Ángel Rossón. **Argumento:** basado en la novela «*La feria de las vanidades (Vanity Fair)*» de William M. Thackeray. **Adaptación:** Marcial Suárez. **Decorados:** Miguel Díaz Ors. **Intérpretes:** Victor Valverde (*Joseph*), Nuria Carresi (*Amelia*), Fiorella Faltoyano (*Rebeca*), Luisa Sala (*señora O'Dowd*), Conchita Goyanes (*Glorvina*), Nicolas Dueñas (*Dobbin*), Roberto Marlin (*Rawdon*), Ernesto Aura (*George*), Maite Brik (*Paulina*), Nélica Quiroga (*señora Sedley*), Tomás Blanco (*señor Sedley*), Estanis González (*Osborne*), Andrés Mejuto (*Lord Crowley*), Paloma Pages (*Briggs*), Blanca Sendino (*Lady Osborne*), Álvaro de Luna (*capitán*), Miguel Ángel (*Isidor*), Teófilo Calle (*Régulo*), José María Caffarel (*coronel O'Dowd*), Jesús Enguita (*Benny*), Juan Cristóbal (*George*), Lola Cerdón (*Susan*), Pedro del Río (*Lord Steyne*), José Luis San Juan (*enfermero*), José Renovales (*Pitt*), Myriam de Maeztu (*Jane*), Fernando Chinarro (*Cardigan*), Cándida Tena (*Liz*), Serafín García Vázquez (*Morton*), Francisco Sauz (*Heywood*), Avelino Cánovas (*Richard*), Enrique Cerro (*Alfred*), Juan Lombardero (*Dowson*), Vicente Haro (*Furness*), Emilio Mellado (*camarero*), Rafael Guerrero (*Franklin*), Fernando Baeza (*Coffin*), José Luis Asunción (*cocinero*), Vicente Sangiovanni (*pinche*), Antonio Canal y Raúl Sender (*soldados*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 25 min por capítulo (25 capítulos). **Emisión:** 23 de abril al 25 de mayo de 1973. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Enriqueta sí. Enriqueta no (1973)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra de Jorge Llopis. **Intérpretes:** Amparó Baró (*Laly*), Guillermo Marín (*Domingo*), Enriqueta Garballeira (*Honoría*), Emilio Laguna (*Leopoldo*), Miguel Ángel (*Revilla*), Mari Paz Ballesteros (*señorita Valdés*), Ramón Corroto (*Félix*), Nela Conjiú (*Loreto*), Pedro del Río, Clara Suñer (*Marta*), Alberto Alonso (*don Román*), Magda Rotger. **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 72 min. **Emisión:** 3 de agosto de 1973. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Estudio 1.

## **Las paredes oyen (1973)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra teatral de Juan Ruiz de Alarcón. **Adaptación:** José María Font-Espina  
**Intérpretes:** Antonio Iranzo (*Juan de Mendoza*), Lola Herrera (*doña Ana*), Clara Suñer (*Lucrecia*), Francisco Guijar (*don Mendo*), Enrique Arredondo (*duque*), Gloria Muñoz (*Celia*), Francisco Merino (*Beltrán*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 83 min. **Emisión:** 29 de octubre de 1973. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Hora 1.

## **Doble error (1974)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en el relato “*El doble error (La Double méprise)*” de Prosper Mérimée. **Adaptación:** José Miguel Hernán. **Intérpretes:** Fiorella Faltoyano (*Julia*), Manuel Tejada (*Jean Paul*), Luis Varela (*Phillipe*), Mayrata O’Wisiedo (*Madeleine*), Enrique Cerro (*Henry*), Nuria Carresi (*Christine*), Gabriel Llopart (*Perrin*), Jesús Enguita (*Frédéric*), Gloria Muñoz (*María*), Guadalupe Güemes (*doncella*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 57 min. **Emisión:** 28 de enero de 1974. 2.ª cadena. **Programa:** Hora 11.

## Los enemigos (1974)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de Ivan Turguenev, **Adaptación:** Pedro Gil Paradela. **Intérpretes:** Emma Cohen (*Masha*), Roberto Martín (*Luchkof*), Antonio Canal (*Kismer*), Tomás Blanco (*padre*), Gabriel Llopart (*comandante*), Nélide Quiroga (*madre*), Blanca Sendino (*Tania*), Enrique San Francisco (*Boris*), Raúl Sender (*Krulav*), Antonio del Real (*Iván*), Carlos Lucena (*asistente*), Antonio Perona (*oficial*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 114 min. (5 capítulos). **Emisión:** 18 al 22 de febrero de 1974. 1.ª cadena. **Programa:** Novela.

## **Cuentos de Giovanni Boccaccio. Serie: Los libros (1974)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Adaptación:** Alberto Méndez sobre cuatro relatos de Boccaccio. **Fotografía:** Hans Burmann. **Música:** Jorge Fresno. **Montaje:** Enrique Agulló. **Decorados:** Miguel Narros. **Intérpretes:** Enriqueta Carballeira (*Emilia Elisabetta*), Carmen Maura (*Elisa Tessa*), Charo López (*Fiametta Donna Giovanna*), Gloria Muñoz (*Neifile*), Álvaro de Luna (*Calandrino*), José Guardiola (*Federico Alberighi*), Emiliano Redondo (*Dioned Tulio Buffalmaco*), Enrique Arredondo (*Filostrato Enzo Bruno*), Francisco Guijar (*Liseo Lucio*), Myriam de Maeztu (*Pampinea dama*), Enrique San Francisco (*Pánfilo Lorenzo*), Lola Cordón (*Lauretta ama*), **Paso:** 35 mm, color. **Duración:** 56 min. **Emisión:** 4 de marzo de 1974. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **Silencio, estrenamos.** Serie (1974)

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Adolfo Marsillach  
**Intérpretes:** Adolfo Marsillach (*autor presentador*), Amparo Baró (*su mujer*), Gloria Muñoz (*mujer 2.ª*), Fernando Chinarro, Blanca Sendino (*mujer 3.ª*), Tomás Blanco (*don Benito, el empresario*), Agustín González (*director*), Mario Alex (*don Feliciano*), Guillermo Marín (*primer actor*), Charo Soriano (*primera actriz*), Erasmo Pascual (*apuntador*), José Orjas (*actor de carácter*), Tota Alba (*actriz de carácter*), Pilar Bardem (*actriz*), José María Camacho (*escenógrafo*), José Mana Caffarel (*director de periódico*), Emilio Gutiérrez Caba (*periodista*), Francisco Merino (*redactor jefe*), Félix Rotaeta (*amigo*), Antonio Canal (*fotógrafo*), Diana Polakov (*novia*), Silvia Vivó (*actriz*), Myriam de Maeztu (*July*), José Luis Barceló (*médico*), Gonzalo Tejel (*amigo*), Pedro del Río (*individuo*), José Antonio Correa (*regidor*), Francisco Melgares (*ayudante*), Luis Olmos (*discípulo*), Eugenia Navarro y Narciso Ojeda (*censores*), Amparo Pamplona (*jovencita*), Francisco Guijar, Francisco Marsó, Juan A. Castro, Miguel Criado, Ignacio Bruma y Ángel Ramos (*chicos*), Chelo Vivares. Ángela Rosel y Mercedes Lizcano (*chicas*), Juan A. Márquez (*señor*), José Siles (*camarero*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 30 min aproximadamente cada capítulo. 16 capítulos. **Emisión:** 17 de abril al 2 de octubre de 1974. 1.ª cadena.

## **Defensas naturales (1974)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Leo Anchóriz. **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 30 min **Emisión:** 1 de enero de 1975. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Original.

## **Ópera en Marineda. Serie: Cuentos y leyendas (1974)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Productor:** Juan Mauri. **Argumento:** basado en el relato «*Por el arte*» de Emilia Pardo Bazán. **Guión:** Rafael J. Salvia, Rafael García Serrano. **Fotografía:** Rafael Casenave. **Música:** fragmentos de diversas operas. **Montaje:** José Luis Gil. **Decorados:** Alvaro Valencia. **Intérpretes:** Leo Anchóriz (*Estévez*), Charo López (*Eva Ducheswi*), Manuel Zarzo, Emilio Laguna, Estanis González, Pedro del Río, Alfonso del Real, Conchita Goyanes, Carmen Maura, Raúl Sender, Francisco Ralcells, Félix Rotaeta, Blanca Sendino, Consuelo Vivares, Matte Tojar, Tania Ballester, Concepción Gómez Conde, Rosa Vicente, Clara Benayas, Trinidad Rugero, Chus Lampreave, Francisco Melgares, Juan Antonio Correa. **Paso:** 16 mm, color. **Duración:** 54 min. **Emisión:** 14 de enero de 1975, 2.<sup>a</sup> cadena. **Otras emisiones:** 25 de junio de 1985. 1.<sup>a</sup> cadena: 1 de agosto de 1988. 2.<sup>a</sup> cadena: 10 de abril de 1991. 2.<sup>a</sup> cadena, **Programa:** Televisión educativa: 21 de marzo de 1993. 2.<sup>a</sup> cadena, **Programa:** Cine Club: 5 de noviembre de 1997. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **A veces ocurren cosas (1975)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Leo Anchóriz. **Intérpretes:** Sancho Gracia (*Antonio*), Carmen Lozano (*María*), Mercedes Sampietro (*Marion*), Tomás Blanco (*Pedro*), Pedro del Río (*Marías*), Joaquín Hinojosa (*joven*), Félix Rotaeta (*Jaime*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 25 de marzo de 1975. 2<sup>J</sup> cadena. **Programa:** Original.

## Los tres maridos burlados. Serie Cuentos y leyendas (1975)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Productor:** Federico Molina. **Argumento:** basado en la obra homónima de Tirso de Molina. **Guión:** Alberto Méndez, **Fotografía:** José F. Aguayo, **Montaje:** Julio Peña. **Decorados:** Fernando Sáenz. **Intérpretes:** Mercedes Alonso (*Hipólita*), Charo López (*Mari Tere*), Carmen Maura (*Casilda*), Emilio Laguna (*Lucas Moreno*), Miguel Narros (*Federico Morales*), José María Roderó (*Juan de Santillana*), Emiliano Redondo (*padre superior*), Ramón Corroto (*marqués*), Mercedes Sampietro (*Brígida*), Francisco Guijar (*hermana*), Félix Rotaeta (*astrólogo*), Joaquín Hinojosa (*monje*). **Paso:** 16 mm, color. **Duración:** 55 min. **Emisión:** 31 de octubre de 1975. 1.<sup>a</sup> cadena. **Otras emisiones:** 1 de agosto de 1982. 1.<sup>a</sup> cadena: 30 de abril de 1985. 1.<sup>a</sup> cadena: 11 de diciembre de 1991. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Televisión educativa: 17 de mayo de 1993. 1.<sup>a</sup> cadena, **Programa:** El voltio.

## **El deseo bajo los olmos (1976)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra teatral *El deseo bajo los olmos* (“*Desire under the Elms*”), de Eugene O’Neill. **Intérpretes:** María Massip (*Abbie*), Emilio Gutiérrez Cuba (*Ebben*), Roberto Martín (*Peter*), José Calvo (*Cabot*), Daniel Diez (*Simeón*), Francisco Cecilio (*violinista*), Félix Rotaeta (*hombre*), Avelino Cánovas (*agricultor*), Petra Martínez (*muchacha*). **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 94 min. **Emisión:** 19 de enero de 1976. 1.ª cadena. **Programa:** El Teatro.

## Pequeño teatro (1977)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la novela de Ana María Matute **Adaptación:** Jesús Fernández Santos. **Intérpretes:** Fiorella Faltoyano (*Aránzazu*), Jaime Blanch (*Murea*), José María Caliarci (*padre*), José Antonio Gallego (*muchacho*), Pedro del Río (*Anderea*). Mayrata O'Wísiedo (*Eskarne*), Lola Cordón (*Miren*). **Sistema de rodaje:** vídeo, b/n. **Duración:** 125 min. (5 capítulos). **Emisión:** 7 al 11 de marzo de 1977. 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Novela.

## **Las rehenes. Serie: Curro Jiménez (1975-76)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** Telestar para TVE. Productor; Francisco Romero. **Guión:** Antonio Larreta. **Fotografía:** Francisco Fraile. **Montaje:** Julio Peña **Intérpretes:** Sancho Gracia (*Curro Jiménez*). Álvaro de Luna (*El Algarrobo*), María Luisa Ponte (*condesa de Alloro*), Fiorella Faltoyano (*Fiorella*), Jack Taylor (*Anselmo García*), Nicolás Dueñas (*Acuña*), Vicente Haro, José Antonio Gallego, Blanca Sondino (*madre superiora*). **Sistema de rodaje:** 16 mm, color. **Duración:** 52 min. **Emisión:** 8 de mayo de 1977. 1.<sup>a</sup> cadena. **Otras emisiones:** 19 de marzo de 1978. 1.<sup>a</sup> cadena: 10 de julio de 1992. 1.<sup>a</sup> cadena: 26 de agosto de 1993. 1.<sup>a</sup> cadena, **Programa:** Grandes series de la primera.

## **La media luna. Serie: Curro Jiménez (1975-76)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** Telestar para TVE. **Director de Producción:** Francisco Romero. **Guión:** Antonio Larreta. **Fotografía:** Hans Burmann. **Decorados:** Fernando Sáenz. **Intérpretes:** Sancho Gracia (*Curro Jiménez*), José Sancho. (*El Estudiante*), Álvaro de Luna (*El Algarrobo*), Eduardo García (*El Gitano*), Ensebio Poncela (*El Seminarista*), María Silva, Carlos Ballesteros, Concha Cuetos, Beatriz Galbo, Fernando Marín, Francisco Melgares, Diana Salcedo, Javier Lozano, Carlos Montoya, José Montoya. **Sistema de rodaje:** 16 mm, color. **Duración:** 67 min. **Emisión:** 12 de febrero de 1978. 1.<sup>a</sup> cadena. **Otras emisiones:** 8 de abril de 1979. 2.<sup>a</sup> cadena: 13 de septiembre de 1987. 1.<sup>a</sup> cadena: 18 de agosto de 1992. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **La noche de la garduña. Serie: Curro Jiménez (1975-76)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** Telestar para TVE. **Director de Producción:** Francisco Romero. **Guión:** Antonio Larreta. **Fotografía:** Hans Burmann. **Música:** Waldo de los Ríos, Antón García Abril. **Decorados:** Fernando Sáenz. **Intérpretes:** Sancho Gracia (*Curro Jiménez*), José Sancho (*El Estudiante*), Álvaro de Luna (*El Algarrobo*), Eduardo García (*El Gitano*), María del Puy (*Satollo*), Jaime Blanch, Tomás Blanco, Nélica Quiroga, Pablito del Hoyo, Joaquín Parra, Fernando Sangiovanni, Fernando Hernández, Juan Jesús Valverde, José Miguel Ariza, Pedro del Río. **Sistema de rodaje:** 16 mm, color. **Duración:** 67 min. **Emisión:** 19 de febrero de 1978. 1.<sup>a</sup> cadena. **Otras emisiones:** 20 de septiembre de 1987. 1.<sup>a</sup> cadena: 19 de agosto de 1992. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **La mejor lección. Serie: Curro Jiménez (1975-76)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** Telestar para TVE. **Director de Producción:** Francisco Romero. **Guión:** Guido Castillo, Álvaro Castillo **Fotografía:** Hans Burmann. **Música:** Waldo de los Ríos. **Decorados:** Fernando Sáenz. **Intérpretes:** Sancho Gracia (*Curro Jiménez*), José Sancho (*El Estudiante*), Álvaro de Luna (*El Algarrobo*), Eduardo García (*El Gitano*), Juan Ribo, Enrique San Francisco, Francisco Nieto, Rafael Albaicín, Roberto Martín, Francisco Casares, Iván Tubau, Claudio Rodríguez, Juan Jesús Valverde, Miguel Arribas, Jimena Castillo, Salvador Martín, Rafael Rubio, Asunción Mulero, Charo Soriano, Gordon Devere, Car Rapp, Dennis Vaughan. **Sistema de rodaje:** 16 mm, color. **Duración:** 62 min. **Emisión:** 26 de febrero de 1978. 1.<sup>a</sup> cadena. **Otras emisiones:** 27 de septiembre de 1987. 1.<sup>a</sup> cadena: 20 de agosto de 1992. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **Los piadosos y los picaros. Serie: Curro Jiménez (1975-76)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** Teleslar para TVE. **Director de Producción:** Francisco Romero. **Guión:** Antonio Larreta. **Fotografía:** Hans Burmann. **Música:** Waldo de los Ríos. **Decorados:** Fernando Sáenz. **Intérpretes:** Sancho Gracia (*Curro Jiménez*), José Sancho (*El Estudiante*), Álvaro de Luna (*El Algarrobo*), Eduardo García (*El Gitano*), Queta Claver. Luisa Sala (*doña Urraca*), Carmen Maura (*Misterios*), Carmen Lozano, Miguel Angel, Francisco Guijar, Tony Valenti, Conchita Goyanes, Avelino Cánovas, María Angeles Soto. **Sistema de rodaje:** 16 mm, color. **Duración:** 60 min. **Emisión:** 1 de abril de 1979. 1.<sup>a</sup> cadena. **Otras emisiones:** 18 de octubre de 1978. 1.<sup>a</sup> cadena: 17 de agosto de 1992. 1.<sup>a</sup> cadena.

## **Eugenia Grandet. Serie: Los libros (1977)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Productor:** Fernando Moreno  
**Argumento:** basado en la novela «*Eugenia Grandet (Eugenie Grandet)*» de Honoré de Balzac. **Guión:** Alberto Méndez. **Fotografía:** Rafael Casenave.  
**Montaje:** Julio Peña. **Decorados:** Fernando Sáenz. **Sonido:** Jacinto de Felipe.  
**Intérpretes:** Carmen Maura (*Eugenia Grandet*), José María Roderó (*Félix Grandet*), Eusebio Poncela (*Carlos Grandet*), María Luisa Ponte (*Manon*), María Isbert (*madre*), Emiliano Redondo, Joaquín Hinojosa (*Adolfo*), Miguel Ángel, Jesús Enguita, Pedro del Río, Lola Cordón. **Sistema de rodaje:** 16 mm, color  
**Duración:** 55 min. **Emisión:** 14 de diciembre de 1977. 1.<sup>a</sup> cadena. **Otra emisión:** 27 de diciembre de 1981. 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Realizado por...

## **La profesión de la señora Marren (1979)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Argumento:** basado en la obra teatral “*La profesión de Mrs. Harren (Mrs. Harren’s Profession)*” de George Bernard Shaw. **Traducción:** Natividad Zaro. **Adaptación:** Pilar Miró **Intérpretes:** Julia Gutiérrez Caba, Ismael Merlo, Agustín González, Eduardo Calvo, Eusebio Poncela, Maribel Martín. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 84 min. **Emisión:** 7 de febrero de 1979. 1.ª cadena. **Programa:** Teatro **Otras emisiones:** 31 de mayo de 1982. 1.ª cadena: 19 de mayo de 1988, 2.ª cadena.

## Colaboraciones

**Nosotros, ellas y el duende** (TVE. Federico Ruiz. 1979). Adaptación.

## Programas informativos

### **A cinco años vista (1971-72)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Eduardo Delgado **Sistema de rodaje:** 16 min. b/n. **Duración:** 25 min cada uno de los 37 capítulos **Emisión:** 1 de enero de 1971 a 27 de marzo de 1972. 1.ª cadena, dentro del programa juvenil “*Can vosotras*”. Tema profesiones y oficios.

### **Objetivo: nosotros (1975)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Guión:** Pedro Amalio López. Manuel Rosado. **Presentador:** Manuel Rosado **Sistema de rodaje:** video, b/n. **Duración:** 30 min., cada uno de sus 12 programas. **Emisión:** 22 de junio a 19 de octubre de 1975. 1.ª cadena. Programa de divulgación médica.

Entre 1964 y 1969 Pilar Miró, además, interviene como realizadora en los siguientes programas: **Revista para la mujer, Foro TV, Un tema para debate, La familia por dentro, Tele club, Cuarto de estar y Nivel de vida.**

## Programas musicales

### **Ritmo 70**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Presentadores:** José María Íñigo y Pepe Palau. Programa de novedades musicales, con entrevistas y grabaciones de famosos tanto nacionales como internacionales. **Duración:** aproximadamente 30 min. **Emisión:** sábados a las 15,30 h a lo largo de 1970, 1.<sup>a</sup> cadena.

### **Mónica de medianoche (1973)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Fernando García Tola. Enrique de las Casas, Pilar Miró. **Presentadora:** Mónica Randall. Programa que gira alrededor de la figura de Mónica Randall que, en su apartamento, dialoga con diferentes personajes sobre problemas y situaciones cotidianas. Se complementa con presentaciones de cantantes y grupos musicales del momento. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 21 de mayo al 27 de agosto de 1973, 1.<sup>a</sup> cadena.

### **Luis Eduardo Aute (1977)**

**Realización y Guión:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Jefe de Producción:** Juan Mauri. **Fotografía:** Juan Martín. **Montaje:** Julio Peña. **Decorados:** Román Calatayud. **Sistema de rodaje:** 16 mm, color. **Duración:** 30 min. **Emisión:** 28 de octubre de 1977, 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Yo canto.

### **Especial Víctor Manuel y Ana Belén (1977)**

**Realización y Guión:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Jefe de Producción:** Juan Mauri. **Fotografía:** Juan Martín. **Montaje:** Julio Peña. **Decorados:** Román Calatayud. **Sistema de rodaje:** 16 mm, color. **Duración:** 51 min. **Emisión:** 28 de marzo de 1978. 1.<sup>a</sup> cadena.

### **Música española para clavecín (1980)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Productor:** Mariano Sauz. **Guión:** Jaime Torrens. **Asesor artístico:** Mari Santos García. **Intérprete:** José Luis González Uriol. Obras: «Pavana con su glosa» de Antonio de Cabezón: «Suite de danzas», anónimo español siglo XVII: «Sonata en Re mayor» «(A Teruel)», «Sonata en Do mayor» de José Ferrer: «Sonata en Do sostenido mayor» y

«Sonata en Fa sostenido mayor» de Antonio Soler. **Sistema de rodaje:** video, color. **Duración:** 28 min. **Emisión:** 26 de septiembre de 1980, 2.<sup>a</sup> cadena; grabación desde la «Sala del cielo» de la antigua Universidad de Madrid con una primera parte de información. **Programa:** Música en el tiempo. (Programa divulgativo con una primera parte documental).

### **Música española para órgano (1980)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Guión:** Jaime Torrens. **Asesor artístico:** Mari Santos García. **Intérprete:** José Luis González Uriol. Obras: «Tiento de cuarto tono» y «Canto llano de la Inmaculada Concepción con glosas» de Francisco Correa de Arauxo; «Gaitilla de mano izquierda» de Sebastián Durón; «Tocata de primer tono» de Pablo Nasarre; «Batalla de sexto tono» de José Jiménez. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 32 min. **Emisión:** 26 de septiembre de 1980, 2.<sup>a</sup> cadena, grabación desde la Catedral Nueva de Salamanca. **Programa:** Música en el tiempo. (Programa divulgativo con una primera parte documental).

### **Música de cámara prerromántica (1980)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Productor:** Mariano Sanz. **Guión:** Jaime Torrens. **Asesor artístico:** Mari Santos García. **Intérprete:** Cuarteto Sonor, con Miguel Gaspa (clarinete). Obra: «Quinteto en La mayor K 581» de Wolfgang Amadeus Mozart. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 32 min. **Emisión:** 17 de octubre de 1980, 2.<sup>a</sup> cadena; grabación desde Vilanova y La Geltrú, museo romántico «Casa Papiol». **Programa:** Música en el tiempo. (Programa divulgativo con una primera parte documental).

### **Romanticismo (1980)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Productor:** Mariano Sanz. **Guión:** Jaime Torrens. **Asesor artístico:** Mari Santos García. **Intérprete:** Cuarteto Sonor. Obra: «Cuarteto en La menor op. 29» (*Rosamunda*) de Franz Schubert. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 35 min. **Emisión:** 24 de octubre de 1980, 2.<sup>a</sup> cadena; grabación desde Vilanova y La Geltrú, museo romántico «Casa Papiol». **Programa:** Música en el tiempo. (Programa divulgativo con una primera parte documental).

### **Música contemporánea española (1980)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Productor:** Mariano Sanz. **Guión:** Jaime Torrens. **Asesor artístico:** Mari Santos García. **Intérprete:** Conjunto «Diabolus in Musica» dirigido por Joan Guinjoan. Obras; «Albor» de Tomás Marco; «Música a seis» de Francisco Cano; «Gic 1979» de Joan Guinjoan. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 31 min. **Emisión:** 31 de octubre de 1980, 2.<sup>a</sup> cadena; grabación desde la Fundación Joan Miró (Barcelona). **Programa:** Música en el tiempo. (Programa divulgativo con una primera parte documental).

### **Plácido Domingo (1981)**

**Realización:** Enrique Martí Maqueda, Pedro Amalio López, José Antonio Rodríguez, Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Dirección:** Gustavo Pérez Puig. **Guión:** Tico Medina. **Presentador:** José Domingo Castaño. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 52 min. **Emisión:** 29 de septiembre de 1981, 1.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** 300 millones.

### **Super 88**

**Realización:** Pilar Miró, Hugo Stuvan. **Producción:** TVE. **Productor:** Florencio Vega **Fotografía:** Celso García. **Dirección musical:** Juan Carlos Calderón. **Presentadores:** Carmen Maura, Arturo Fernández. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 315 min. **Emisión:** 31 de diciembre de 1987. 1.<sup>a</sup> cadena. **Otra emisión:** 1 de enero de 1988 (parcial), 2.<sup>a</sup> cadena.

## Retransmisiones

### **Concierto (1981)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Intérprete:** Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por Enrique García Asensio. Obras: «Concierto n.º 3 para piano y orquesta» de Bela Bartok; «Concierto n.º 4» de Ludwig van Beethoven. **Duración:** 87 min. Color. **Emisión:** 26 de diciembre de 1981, 2.<sup>a</sup> cadena; retransmisión.

### **Concierto para niños (1982)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Intérprete:** Orquesta Sintónica y Coro de RTVE, dirigida por Odón Alonso, Obras: «*Sinfonía de los juguetes*» de Wolfgang Amadeus Mozart; «*Amahi y tos Reyes Magos*» de Gian Carlo Menotti; «*Alegrías*» sobre textos de Marina Romeros, compuesta por Antón García Abril. **Presentación:** Marisa Naranjo. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 128 min. **Emisión:** 8 de enero de 1983, 2.<sup>a</sup> cadena; retransmisión.

### **Recital de José Luis Rodrigo (1983)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Dirección:** Carlos Usillos. José Luis Rodrigo (guitarra) interpreta las obras «*Largo*» y «*Minuetto*» de la «*Sonata op. 22*» de Fernando Sor; «*Cuatro canciones castellanas*» de Regino Sainz de la Maza; «*Elogio a la danza*» de Brower; «*Evocación y danza*» de Joaquín Rodrigo. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 28 min. **Emisión:** 24 de julio de 1983, 2.<sup>a</sup> cadena. **Programa:** Música y músicos.

### **Concierto sentido (1984)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Intérpretes:** Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de Enrique García Asensio. Obra: «*Concierto n.º 4 en Sol menor, op. 58 para piano y orquesta*» de Ludwig van Beethoven. Solista Vladimir Ashkenazy. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 36 min. **Emisión:** 29 de junio de 1984, cadena. **Programa:** Concierto sentido.

### **Concierto desde la catedral de Burgos (1994)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Productora:** Maite Varela. **Dirección:** Luis de la Barrera. **Sonido:** Francisco Rodríguez. **Comentarios:** José Luis Téllez. **Interpretación:** Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo de Barcelona bajo la dirección de Josep Pons, Obra: «*Sinfonía n.º 9 en Re menor*» de Ludwig van Beethoven. Solistas: María Gallego (soprano). Itxaro Mcetxaca (*mezzosoprano*), Joan Cabero (tenor). Miguel López Galindo (bajo). **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 86 min. **Emisión:** 10 de abril de 1994, 2.<sup>a</sup> cadena.

### **Gala de Reyes (1995)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** Ysarca para TVE. **Productora:** Maite Varela. **Sonido:** Enrique Díaz Flores. **Interpretación:** Banda Sinfónica Municipal

de Madrid y Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Enrique García Asensio. **Intérpretes:** Plácido Domingo, Ángeles Blancas, Stefano Palatchi, Manuel Lanza, María José Montici. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 111 min **Emisión:** 5 de enero de 1995, 2.<sup>a</sup> cadena; desde el Auditorio Nacional de Madrid.

## Óperas

### **Werther** (1977)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Jules Massenet, basado en la novela «*Las cuitas del joven Werther*» de Wolfgang Goethe. **Libro:** Édouard Blau, Paul Milliet y Georges Hartmann. Orquesta y Coros de RTVE dirigidos por Enrique García Asensio y Alberto Blaucafort, respectivamente. **Intérpretes:** Alfredo Kraus, Lorenzo Saccomani, Julio Catania, Julio Pardo, Franco Boscolo, Joy Davison, Dolores Cava. **Sistema de rodaje:** video, color. **Duración:** 146 min. **Emisión:** 24 de mayo de 1977, 1.<sup>a</sup> cadena; retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Otra emisión: 9 de noviembre de 1982, 2.<sup>a</sup> cadena.

### **Payasos** (1979)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Dirección:** Pilar Herrero. **Autor:** Ruggiero Leoncavallo. **Dirección de escena:** Antonello Mudan Díaz. Orquesta y Coro Nacionales de España bajo la dirección de Oliviero de Fabritis. **Intérpretes:** Plácido Domingo (*Canto*), Paloma Pérez Íñigo (*Nedda*), Juan Pons (*Tonto*), Juan Porras (*Beppe*), Martín Grijalba (*Siivio*), Francisco Plazas y José Gabriel Vivas (*campesinos*). **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 74 min. **Emisión:** 27 de mayo de 1979, 1.<sup>a</sup> cadena: desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid. **Otra emisión:** 2 de febrero de 1985, 2.<sup>a</sup> cadena.

### **Kovantchina** (1979)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Modest Pelróvich Músorgski. **Dirección de escena:** I. Molostova. **Dirección musical:** S. Turchak. **Director del coro:** L. Venediktov. **Director de orquesta:** I. Gamkalo. **Intérpretes:** cuadro de cantantes, orquesta, coro y *ballet* del Teatro Estatal Académico de la Ópera de Kiev. **Emisión:** 25 de septiembre de 1979. 2.<sup>a</sup> cadena; retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid, diferido.

### **El barbero de Sevilla (1979)**

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Autor:** Gioacchino Rossini. Orquesta Ciudad de Barcelona y Coros de Radio Nacional, bajo la dirección de Miklos Erdely. **Intérpretes:** Eduardo Jiménez (*conde Almaviva*), Rosseta Pizzo (*Rossina*), Vicente Sardinero (*Fígaro*), Justino Díaz (*don Basilio*), Fernando Corena (*don Bartolo*). **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 71 min. **Emisión:** 30 de octubre de 1979. Retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

### **Macbeth (1980)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Giuseppe Verdi. **Director de escena:** Charles Hamilton. Orquesta de Radiotelevisión Española y Coro del Teatro de la Zarzuela bajo la dirección de S. Turchak. **Intérpretes:** Guillermo Sarabia (*Macbeth*), Olivia Stapp (*Lady Macbeth*), Pedro Lavirgen (*Macduff*), Mario Rinaudo (*Banco*), Pedro G. Hubert (*Malcolm*), Evelia Marcote (*danta*). **Emisión:** 29 de julio de 1980, 2.<sup>a</sup> cadena: retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid, diferido.

### **Lucía de Lammermoor (1981)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Gaetano Donizetti. Orquesta Nacional y Coro titular del Teatro de la Zarzuela bajo la dirección de Oliviero de Fabris. **Intérpretes:** Plácido Domingo (*Edgardo*), Patricia Wise (*Lucia*), Juan Pons (*Enrico*), Ricardo Jiménez (*Arturo*), Dimiter Petkov (*Raimondo*), Paloma Pérez Íñigo (*Alisa*), Antonio Tauro (*Normanno*), Dolores Cava. Julio Pardo. **Duración:** 143 min., color. **Emisión:** 21 de noviembre de 1981, 2.<sup>a</sup> cadena. Retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid, diferido.

### **Sansón y Dalila (1982)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Autor:** Camille Saint Saëns. Orquesta y *Ballet* titulares del Teatro de la Zarzuela, bajo la dirección de Fernando García Navarro. **Intérpretes:** Alexandra Miltcheva, Plácido Domingo, Wolfgang Brendel, Juan Pedro García Marqués, Aurelio Rodríguez, Dimiter Petrov. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 201 min. **Emisión:** 6 de julio de 1982, 1.<sup>a</sup> cadena Retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

### **Aida** (1984)

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE. **Escenografía:** Francisco Prosper **Autor:** Giuseppe Verdi. **Libro:** Antoni Ghislanzoni. **Dirección de escena:** Ronzo Frusca, Orquesta Sinfónica y Coros de RTVE bajo la dirección de Alberto Blancafort. **Intérpretes:** Eva Martori (*Aída*), María Luisa Wave (*Amneris*), Plácido Domingo (*Radamés*), Pedro Farrés (*Amonasro*), Dimiter Petrov (*Ramfis*), Julio Catania. Armando Gatto. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 194 min. **Emisión:** 22 de agosto de 1984, 2.<sup>a</sup> cadena; retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

### **El trovador** (1984)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Dirección:** Pilar Herrero. **Autor:** Giuseppe Verdi. **Libro:** Salvatore Cammarano, basado en la tragedia de Antonio García Gutiérrez Orquesta de RTVE, bajo la dirección de Odón Alonso y el Coro del Teatro de la Zarzuela. **Intérpretes:** Maria Parazzini, Dolores Cava, María Luisa Nave, Giuseppe Giacomini, Piero Capuccelli, Agostino Ferrin. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 164 min. **Emisión:** 29 de septiembre de 1984. 2.<sup>a</sup> cadena: retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

### **Werther** (1989)

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. Productores: Ángel Luis Ramírez, Manuel Guijarro. **Autor:** Jules Massenet, basado en la novela «*Las cuitas del joven Werther*» de Wolfgang Goethe. **Libro:** Édouard Blau, Paul Milliet y Georges Hartmann. **Dirección de escena:** Pierre Constant. **Dirección musical:** Miguel Ángel Gómez Martínez. Orquesta Sinfónica de Madrid y Escolanía de la Sagrada Familia. **Intérpretes:** Francisco Araiza, Doris Soffel, Eva Lind, Lorenzo Saccomani, Alfonso Echeverría, Santiago Sánchez Gerico. **Presentador:** José Luis Téllez. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 200 min Versión: francesa con subtítulos en español. **Emisión:** 15 de febrero de 1989, 2.<sup>a</sup> cadena. Retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

### **Turandot** (1995)

**Realización:** Pilar Miró **Producción:** TVE en colaboración con el Teatro Principal de Palma y el Conseil Insular de Mallorca. **Productora:** Maite Varela. **Autor:** Giacomo Puccini. **Dirección musical:** Giuliano Carella. Orquesta Sinfónica de Baleares Ciudad de Palma y el Coro del Teatro Principal de

Mallorca. **Coreografía:** Romarie Rehm. **Intérpretes:** María Abaján, Daniel Muñoz, Alessandra Ruffini, Miguel Ángel Zapater, Miguel Solá, José Javier Nicolás. Josep Ruiz, Alfredo Heilbron, Wolf Adamson, Giuliano Cardia. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 127 min. **Emisión:** 12 de agosto de 1995. 2.<sup>a</sup> cadena. Retransmisión desde el Teatro Principal de Palma.

## Otras realizaciones

### **Exposición Velázquez en el Museo del Prado (1990)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** Agencia EFE-TV / Museo del Prado. **Jefe de Producción:** Carlos Orengo. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 92 min.

### **Nacho Duato y la danza (1992)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** Sevilla 1250 / Agencia EFE-TV. **Jefe de Producción:** Diego Figueroa. **Fotografía:** Francisco Martínez. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 30 min.

### **Procesión de Viernes Santo desde Lorca (1994)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Productor ejecutivo:** Francisco Climent. **Productores:** Juan M. Delgado, Fernando Valero. **Locutor:** Gonzalo Vicente. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 120 min. **Emisión:** 1 de abril de 1994, 2.<sup>a</sup> cadena. Retransmisión.

### **Boda de la infanta Elena de Borbón y Jaime de Marichalar (1995)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Presentadores:** Ana Blanco, Fernando García Delgado. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 360 min. **Emisión:** 19 de marzo de 1995, 1.<sup>a</sup> cadena. Programa en directo desde Sevilla.

### **XI edición Premios Goya (1997)**

**Dirección:** Pilar Miró. **Realización:** Lorenzo Zaragoza. **Producción:** TVE / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. **Productores**

**ejecutivos:** Miguel María Delgado (TVE), Fernando Pérez (TVE). **Coordinación de Producción:** Luisa Matienzo (Academia). **Productores:** Félix Rodríguez (Academia), Carlos I. Manrique (TVE). **Guión:** Joaquín Gorrioz, Miguel A. Fernández. **Dirección artística:** Eduardo Úrculo. **Diseño iluminación:** Javier Aguirresarobe. **Anfitriones:** Carmen Maura, Juanjo Puigcorbé. **Sistema de rodaje:** video, color. **Duración:** 142 min. **Emisión:** 25 de enero de 1997, 1.<sup>a</sup> cadena. Retransmisión desde el Recinto Ferial Juan Carlos I, de Madrid.

### **Boda de la infanta Cristina de Borbón con Iñaki Urdangarín en la Catedral de Barcelona (1997)**

**Realización:** Pilar Miró. **Producción:** TVE. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 320 min **Emisión:** 4 de octubre de 1997, 1.<sup>a</sup> cadena. Retransmisión desde Barcelona.

# REALIZACIONES CINEMATOGRÁFICAS

## Teatro

### **Sigfrido en Stalingrado** (1969)

**Dirección:** Pilar Miró. **Compañía:** Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. **Autor:** Luigi Condoni. **Versión:** Adolfo Lozano Borroy. **Intérpretes:** Carmen de la Maza (*Greta*), Carlos Ballesteros (*Tony*), Julián Mateos (*voz*). **Estreno:** Madrid: 12 de marzo de 1969: Español.

### **Hijos de un dios menor** (1981)

**Dirección:** Pilar Miró. **Productor:** Luis Sanz. Espectáculo en colaboración con la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura. **Autor:** Mark Medoff. **Traducción y adaptación:** José Luis Alonso. **Escenografía:** Fernando Sáenz. **Profesor de mímica:** Ángel Rojo Jr. **Intérpretes:** Isabel Serra (*Sarah Norman*), Nicolás Dueñas (*James Leeds*), Guillermo Montesinos (*Odin Dennis*), Antonio Canal (*Franklin*), Mayrata O'Wisiedo (*señora Norman*), Kili Manver (*Lydia*), Pilar Puchol (*Edna Klein*). **Estreno:** Madrid: 30 de septiembre de 1981: Marquina.

### **La verdad sospechosa** (1991)

**Dirección:** Pilar Miró. **Compañía:** Compañía Nacional de Teatro Clásico. **Autor:** Juan Ruiz de Alarcón. **Adaptación:** Claudio Rodríguez. **Escenografía:** Joaquim Roy. **Vestuario:** Javier Artiñano. **Iluminación:** Javier Aguirresarobe. **Intérpretes:** José María Pou (*don Bel irán*), Carlos Hipólito (*don Garda*), Emilio Gutiérrez Caba (*Tristán*), Rafael Ramos de Castro (*letrado*), Adriana Ozores (*Jacinta*), Eulalia Ramón (*Lucrecia*), Sonsoles Benedicto (*Isabel*), Enric Majó (*Juan de Sosa*), Fidel Almansa (*don Félix*), César Diéguez (*Camino*), José Luis Massó (*paje*), Fabio León (*don Juan de Luna*), Alfonso Guirao (*don Sancho*), Diego Carvajal (*criado*). **Estreno:** Madrid: 29 de noviembre de 1991: Comedia.

### **Les amistats perilloses** (1993)

**Dirección:** Pilar Miró. **Compañía:** Focus. **Adaptación:** Christopher Hampton, según la obra de Pierre Choderlos de Laclos. **Traducción:** Joan Sellent, Ferrán Toutain. **Escenografía:** Félix Murcia. **Vestuario:** Pedro Moreno. **Iluminación:** Javier Aguirresarobe. **Intérpretes:** Juanjo Puigcorbé (*vizconde Valmont*), Mercedes Sampietro (*marquesa de Merteuil*), Marta Calvó (*madame de Tourvel*), Carme Fortuny, Anna M. Ventura (*madame de Rosemonde*), Silvia Vilarrasa (*Cecilia de Volanges*), Santi Ricart (*Danceny*), Cristina Lügstemann (*Emilie*), Joan Gibert (*Azolan*). **Estreno:** Barcelona: 27 de diciembre de 1993: Condal.

### **Cristales rotos (1995)**

**Dirección:** Pilar Miró. **Compañía:** Tercer Acto C. B. Producciones. **Autor:** Arthur Miller. **Versión:** Rafael Pérez Sierra. **Escenografía y diseño de figurines:** Pedro Moreno. **Iluminación:** Francisco Leal. **Intérpretes:** José Sacristán (*Philip Gellburg*), Magüi Mira (*Silvia Gellburg*), Pep Munné (*Dr. Harry Hyman*), Marta Calvo (*Margaret Hyman*), Amparo Pascual (*Harriet*), Antonio Canal (*Stanton Case*), Abdu Salim (*saxofonista*). **Estreno:** Santiago de Compostela: 3 de febrero de 1995; Principal: Madrid: 6 de abril de 1995: Maria Guerrero.

### **El anzuelo de Fenisa (1997)**

**Dirección:** Pilar Miró. **Compañía:** Compañía Nacional de Teatro Clásico. **Autor:** Félix Lope de Vega. **Versión:** Rafael Pérez Sierra. **Asesoría de verso:** Alicia Hermida. **Escenografía:** Andrea D'Odorico. **Diseño de figurines:** Pedro Moreno. **Iluminación:** Francisco Leal. **Intérpretes:** Fernando Sansegundo (*Camilo*), Miguel del Arco (*Albano*), Maite Blasco (*Celia*), Magüi Mira (*Fenisa*), Joaquín Notario (*Lucinda*), Pedro Mari Sánchez (*Tristán*), Clara Sanchis (*Dinarda*), José Lifante (*Bernardo*), Enrique Menéndez (*Fabio*), Vicente Cuesta (*Osorio*), Víctor Villate (*escudero*), Iñaqui Guevara (*Campuzano*), Israel Elejalde (*Triviño*), Ángel García Suárez (*Orozco*), Ángel Amorós (*don Félix*), David Alarcón (*Donato*), Tino Fernández (*Liseo*), Fran Soriego (*Estado*). **Estreno:** Madrid: 8 de mayo de 1997: Comedia; Barcelona: 16 de octubre de 1997: Victoria; Sevilla: 20 de noviembre de 1997: Lope de Vega.

## Ópera

### **Carmen (1982)**

**Dirección de escena:** Pilar Miró. **Autor:** Prosper Mérimée. **Libro:** Henri Meilhac, Louis Halévy. **Música:** Georges Bizet. **Dirección musical:** Luis Antonio García Navarro. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro y *Ballet* titular: Escolanía de la Sagrada Familia, dirección: César Sánchez; Coro titular del Teatro de la Zarzuela. **Dirección de coros:** José Perera. **Escenografía y figurines:** Gerardo Vera. **Coreografía:** Alberto Lorca. **Intérpretes:** Ruza Baldani (*Carmen*), José Carreras (*don José*), Alida Ferrarini (*Micaela*), Ascensión González (*Frasquita*), Evelia Marcote (*Mercedes*), Justino Díaz (*Escamillo*), Jesús Sauz Remiro (*Zúñiga*), Vicente Esteve (*Morales*), José Ruiz (*El Dancairo*), Piero de Palma (*El Remendado*). **Estreno:** Madrid: 2 de mayo de 1982: Zarzuela. (XIX Festival de Ópera de Madrid). Emisión en TVE: 6 de mayo de 1982, 1.<sup>a</sup> cadena, diferido. **Otra emisión:** parcialmente en la serie «Así es la ópera», el 7 de junio de 1985, 1.<sup>a</sup> cadena.

### **Cazador furtivo (1993)**

**Dirección de escena:** Pilar Miró. **Producción:** Festival de Ópera de Oviedo / Teatro de la Zarzuela. Basado en el *Libro de los espíritus* de J. A. Apel y F. Laun. **Música:** Carl Maria von Weber. **Libreto:** Friedrich Kind. **Dirección musical:** Antonio Ros Marbá. Orquesta Sinfónica de Madrid (Titular del Teatro de la Zarzuela). Coro del Teatro de la Zarzuela. **Director del coro:** Valdo Sciammarella. **Escenografía y figurines:** Eduardo M.<sup>a</sup> Gruber. **Coreografía:** Lydia Azzopardi, Cesc Gelabert. **Iluminación:** Javier Aguirresarobe. **Intérpretes:** Francesc Garrigosa i Massana (*Ottokar*), Rolf Wolthad (*Kuno*). Eva Johansson (*Agathe*), Victoria Manso (*Annchen*), Ekkehard Wlaschiha (*Kaspar*), Poul Elming (*Max*), Miguel Ángel Zapatero (*el eremita*), Luis Álvarez (*Kilian*), Marit Sauramo (*Samiel*). Amalia Barrio, Paloma Curros, Soledad Gavilán y Milagros Poblador (*damas de honor*), Diana Finck-Dücker, Emilio Hernández-Blanco, Miguel Ángel Elejalde y Carlos García Parra (*cazadores*), Jesús Alonso, Modesto Fernández, Joaquín Galán, Amado Gómez, Francisco Hernández, José Luis López, Sergio Martín, Gregorio Pastor, Carmelo Soltero Blanco, Francisco Vega, Jesús Villar y Harold Zúñiga (*figurantes*). **Estreno:** Madrid: 22 de enero de 1994: Zarzuela. Premios: Primer Premio de Escenografía «Ciudad de Oviedo».

# PROGRAMAS MONOGRÁFICOS DE TELEVISIÓN SOBRE PILAR MIRÓ

## **Entrevista a Pilar Miró (1981)**

**Realización:** Luis Tomás Melgar. **Producción:** TVE. **Director y presentador:** Jesús Hermida. **Sistema de rodaje:** Vídeo, color. **Duración:** 29 min **Emisión:** 19 de enero de 1981, 1.ª cadena. **Programa:** De cerca.

## **Pilar Miró coordina un curso de dirección de cine en El Escorial (1993)**

**Producción:** TVE. **Sistema de rodaje:** vídeo, color. **Duración:** 16 min. Entrevista. **Emisión:** 10 de agosto de 1993.

## **Pilar Miró (1994)**

**Dirección:** Maximiliano Borja. **Producción:** COM 4 HD en colaboración con TVE y el Apoyo del Plan de Acción 16/9 de la Unión Europea. **Productora ejecutiva:** Manuela Gutiérrez, **Fotografía:** Valentín Álvarez. **Música:** Bernardo Bonezzi. **Presentador:** Diego Galán. **Sistema de rodaje:** vídeo, color y b/n. **Duración:** 58 min. **Emisión:** 8 de abril de 1996, canal clásico de TVE. **Programa:** Otras miradas.

El perro del hortelano



# Un bibliografía Seleccionada

*Dolores Devesa / Alicia Potes*

## Escritos sobre Pilar Miró

- AMILIBIA, José María: *Pilar Miró: soy bastante envidiosa*. *Gaceta Ilustrada*, 26-4-81. (Entrevista).
- ARMLÑÁN, Jaime de: *Querido Cactus que estás en los cielos*. *ABC*, 26-10-97. (Artículo).
- BAGET HERMS, Josep María: *Una pionera de la televisión*. *La Vanguardia*, 20-10-97. (Artículo).
- BAGET HERMS, Josep María: *Cuatro tiempos y dos bodas*. *La Vanguardia*. 22-10-97. (Artículo).
- BARRIL, Joan: *Apropiación indebida*. *El periódico de Cataluña*, 23-10-97. (Artículo).
- BENITO GONZÁLEZ, Carlos: *Pilar Miró: contra el feminismo en el cine*. *El Europeo*, 13-11-76. (Entrevista).
- BLANCO, María Luisa: *Pilar Miró: hay que ser leal*. *Elle*, abril 1987, p. 68-75. (Entrevista).
- BONET MOJICA, Lluís: Del proceso de “El crimen de Cuenca” al inopinado éxito de “El perro del hortelano”. *La Vanguardia*, 20-10-97. (Artículo).
- BORAU, José Luis: *Una mujer inequívoca y honrada*. *El Periódico de Cataluña*. 20-10-97. (Nota).
- BOYERO, Carlos: *Hasta nunca, hasta siempre Pilar*. *El Mundo*, 20-10-97. Sección: El voyeur. (Artículo).
- BUSTAMANTE, Juby: *Pilar Miró, dichos y hechos*. Madrid. 1-5-71. (Entrevista).
- CABEZA MIÑARRO, Carlos: *Pilar Miró, contra la censura y las prohibiciones*. *Hoja del Lunes*, 26-9-83. (Entrevista).
- CÁNDIDO: *Pilar*. *ABC*. 21-10-97. (Artículo).
- CASAS, Quim: *Toda una vida entre la brisa y el rayo*. *El Periódico de Cataluña*, 20-10-97. (Artículo).
- CASTRO, Antonio: *Entrevista con Pilar Miró*. *Dirigido por...*; 71, p. 4-7 y 34-38.
- CERNUDA, Pilar: *Pilar, periodista*. *Diario 16*, 20-10-97. (Artículo).
- COLL, José Luis: *Pilar Miró*. *Diario 16*, 30-10-86. Sección: Debajo de mi sombrero. (Artículo).
- COLOM ESMATGES, Ramón: “*Qué difícil eres. Pilar*”. *La Vanguardia*, 20-10-97. (Artículo).
- COSTA, Jordi: *Amb les botes posades*. *Avui*, 20-10-97. (Artículo).
- CRUZ, Juan: *Ciudadanía*. *El País*, 20-10-97. (Artículo).
- DELGADO, Fernando G.: *Pilar Miró*. *Faro de Vigo*, 21-10-97. (Artículo).
- DÍAZ, Carolina: “*Huiría a Australia si tuviera valor*”. *Dunia*, 15-4-93. (Entrevista).

- ECHEVERRÍA, Rosa María: *Pilar Miró. Blanco y Negro*, 19-1-97. (Entrevista).
- HERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Aldara: *Una hora con Pilar Miró. Los domingos de ABC*, 26-9-82. (Entrevista).
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel: *Dos gestos de una luchadora. La Voz de Baleares*, 20-10-97. (Artículo).
- GARCÍA RIVAS, Ana: “*Está claro que al Estado no le interesa nada el cine*”. *Diario 16*, 18-11-80. (Entrevista).
- GRANDA, Fernando: *Aguirresarobe: “Esta mañana hablamos casi una hora y no le noté nada”*. *El País*, 23-10-97. (Artículo con declaraciones de Javier Aguirresarobe).
- GUBERN, Román: *Pilar, que estás en los cielos. La Vanguardia*. 20-10-97. (Artículo).
- GUBERN, Román: *La lapidación de Pilar Miró. El Periódico de Cataluña*, 21-10-97. (Artículo).
- GUILLÉN, Enrique: *Pilar Miró: volver a empezar. Cinerama*; 1, febrero 1992, p. 23-25. (Entrevista).
- HARO TECGLÉN, Eduardo: *Su mejor cine fue teatro. El País*, 20-10-97. (Artículo).
- HERAS, José Antonio de las: *Pilar Miró. Pueblo*, 29-10-80. (Entrevista).
- HEREDERO, Carlos F.: *Entrevista a Pilar Miró. Diario 16*, 12-12-91.
- HEREDERO, Carlos F.: *Con criterios propios. Mundo Obrero*, enero 1992. (Entrevista).
- HEREDIA, Raquel: “*Vivimos en un estado de crispación*”. *Dominical de El Periódico*. 26-9-82. (Entrevista).
- HERMIDA, Jesús: *Pilar Miró, retrato en soledad. Diario 16*, 26-2-84. (Artículo).
- HERNÁNDEZ LES, Juan: *Pilar Miró: la cineasta de la crueldad. Fotogramas*; 1664, julio 1981, p. 33-36. (Entrevista).
- HERNÁNDEZ LES, Juan: *Buscando mi camino. Papeles de cine Casablanca*; 17, mayo 1982, p. 9-10. (Entrevista).
- HERNÁNDEZ LES, Juan; GATO, Miguel: *Pilar Miró. En El cine de autor en España. Castellote*. 1978.
- JUANA, José María de: *Pilar Miró: con la política perdió la inocencia. Cambio 16*, 27-10-97. (Artículo).
- LAMET, Pedro Miguel: *Un cuento de amor soñado. Diario 16*, 20-10-97. (Artículo).
- LARA, Fernando: *Pilar Miró. La Calle*, 22-28 abril 1980. (Artículo).
- LEGUINA, Joaquín: *Una actitud decente. El País*, 23-10-97. (Artículo).
- LEGUINECHE, Manuel: *Pilar, mujer de amplios horizontes. Diario 16*, 20-10-97. (Artículo).
- LEÓN, M. E.: *Pilar Miró. Tribuna de actualidad*, 19-8-96. (Entrevista).
- LLINÁS, Francisco: *Todo un personaje. Diario 16*, 20-10-97. (Artículo).
- LÓPEZ-AMOR, Fernando: *Dos episodios en la vida de Pilar Miró. El Mundo*, 29-10-97. (Artículo).

- MALLO, Albino: *Pilar Miró que estás nos ceos*. *O Correo Galego*, 23-10-97. (Artículo).
- MARSILLACH, Adolfo: *Pilar Miró*. *Interviú*, 16-22 junio 1982. Sección: Los mejores años de la vida de... (Entrevista).
- MEDINA, Tico: *Mirando a la Miró*. *Faro de Vigo*, 21-10-97. (Artículo).
- MEMBA, Javier: *Locos por el cine*. *El Mundo*, 22-7-97. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró y Gonzalo Suárez).
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Cine, corte y confección*. *Cuadernos para el diálogo*; 180, 9-15 octubre 1976, p. 50-51. (Entrevista).
- MOLINA FOIX, Vicente: *Flores al hombre*. *El País*, 21-10-97. (Artículo).
- MONTERO, Manuel: *Pilar Miró: esperaba que Cortés fuera más educado*. *El Periódico*, 24-9-96. (Entrevista).
- MONTERO, Rosa: *Pilar Miró, el patito feo*. *El País Semanal*, 9-4-78. (Entrevista).
- MONTERO, Rosa: *Pilar Miró: "No quiero necesitar a nadie para que nadie me decepcione"*. *El País*, 16-9-82. (Entrevista).
- MORENO, Piedad: *Pilar Miró*. *ABC*. 29-11-81. (Artículo).
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Pilar Miró: directora de cine*. Valladolid: Semana Internacional de Cine. 1992.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Pilar Miró*. En *Diccionario del cine español / dirigido por José Luis Borau*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (etc.). D. L. 1998, p. 584-585.
- POZO, Raúl del: *"Para mí el poder es decir: motor, acción, se rueda"*. *Interviú*, 22-29 abril 1986. (Entrevista).
- POZO, Santiago: *Entrevista con Pilar Miró*. *Papeles de cine Casablanca*; 26, febrero 1983, p. 12-16. (Entrevista).
- RAMOS: *"Invertir en cine tiene que ser lo mismo que en bonos del Tesoro"*. *El Nuevo Lunes*, 26-7-93. (Entrevista).
- RIAMBAU, Esteve: *Amb el cap ben alt*. *Avui*, 20-10-97. (Artículo).
- RIGALT, Carmen: *Pilar Miró*. *La Revista de El Mundo*, 22-9-96. (Artículo).
- RODRÍGUEZ, Marino: *Realizadoras en España: un corto reparto*. *La Vanguardia*, 24-4-88. (Artículo).
- ROMA, Pepa: *Pilar Miró*. *El Periódico* (dominical), 23-10-83. (Entrevista).
- SALVAT, Jordi: *Pilar Miró que estás en el cel*. *Avui*. 21-10-97. (Artículo).
- SANTA EULALIA, Mary G.: *Pilar Miró, de la televisión al cine*. *Ya*, 26-6-76. (Entrevista).
- STAMP, Terence: *La luz interior de una mujer caliente*. *El País*, 22-10-97. (Artículo).
- TRUEBA, Fernando: *Uno de los nuestros*. *El País*, 20-10-97. (Artículo).
- UMBRALE, Francisco: *Pilar Miró*. *El País*, 26-10-80. Sección: Spleen de Madrid. (Artículo).

- UMBRAL, Francisco: *Pilar Miró. El País*, 25-6-84. Sección: Mis queridos monstruos. (Entrevista).
- UMBRAL, Francisco: *Adivinada Pilar. El Mundo*, 20-10-97. Sección: Los placeres y los días. (Artículo).
- USSÍA, Alfonso: *Roca derretida. ABC*. 22-10-97. (Artículo).
- VELA DEL CAMPO, Juan Ángel; *La pasión por la ópera. El País*, 23-10-97 (Artículo).
- VALLINA, Isabel: *Pilar Miró. Diario 16*, 20-12-81 (Artículo).
- VICENT, Manuel: *La directora de cine Pilar Miró: un muchacho como los demás. El País Semanal*, 2-11-80. Sección Daguerrotipos (Artículo).
- Pilar Miró: televisión debería ser escuela obligada para los nuevos directores. *Tele Radio*, 22-28 diciembre 1980, p. 13, (Entrevista).

## Escritos sobre sus realizaciones

- AGUILERA, Octavio: *La petición*. *Diario de Mallorca*, 31-10-76. (Crítica).
- ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo: *Esteticismo y estiramiento*. *Arriba*, 24-10-76. (Crítica).
- BESAS, Peter: *La petición (The Request)*. *Variety*, 15-8-76, p. 20. (Crítica).
- CEBOLLADA, Pascual: *La petición*. *Ya*, 9-10-76. (Crítica).
- CRESPO, Pedro: “*La petición*”, de Pilar Miró. *ABC*, 9-10-76. (Crítica).
- ESCUADERO, Isabel: *La petición*. *Cinema 2002*; 22, diciembre 1976, p. 26-27. (Crítica).
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: *Los amores prohibidos*. *El País*, 10-10-76. (Crítica).
- GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás. *La petición: audaz e interesante*. *Pueblo*, 7-10-76. (Crítica).
- HERAS, José Antonio de las: *Pilar Miró rueda su primera película*. *El Alcázar*, 5-4-76. (Entrevista).
- LARA, Fernando: *El debut cinematográfico de Pilar Miró Triunfo*; 717, 23-10-76, p. 65-66. (Crítica).
- LÓPEZ, J.: *La petición, de Pilar Miró*. *La Veu del Vallés*, 19-2-77. (Crítica).
- MARTÍ, Octavi: *La petición*. *Fotogramas*; 1459, 1-10-76, p 32. (Crítica).
- MARTÍNEZ TOMÁS, A.: *La petición*. *La Vanguardia Española*, 26-9-76. (Crítica).
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel A.: *La petición*. *Reseña*; 99, septiembre-octubre 1976, p. 29. (Crítica).
- RICO-GODOY, Carmen: *Una buena Miró*. *Cambio 16*; 254. 18-24 octubre 1976, p 104 (Crítica).
- SÁNCHEZ, Alfonso: *La petición*. *Informaciones*, 11-10-76. (Crítica).
- SEMPRÚN MAURA, Carlos: *Los novios muertos*. *Hoja del Lunes de Madrid*. 18-10-76 (Crítica).

### El crimen de Cuenca

- AGUILAR, José: De la Cierva: “Yo puedo hacer nada sobre ‘El crimen de Cuenca’”. *El País*, 6-5-80. (Artículo).
- ALCALÁ, Manuel: Estreno mundial de la película española “El crimen de Cuenca”. *ABC*, 26-2-80. (Reportaje Festival de Berlín).
- ALCOVER, Norberto: *El crimen de Cuenca*. *Pilar Miró*. *Reseña*; 134, septiembre-octubre 1981, p 28-29. (Crítica).
- ANTOLÍN, Enriqueta: “El daño que han hecho a ‘El crimen de Cuenca’ es que será vista como película secuestrada”. *El País*, 2-4-81. (Entrevista).

- BEAUMONT, José F.: *Discutida presentación de “El crimen de Cuenca” en Berlín. El País*, 26-2-80. (Reportaje del Festival con declaraciones de Pilar Miró).
- BEAUMONT, José F.: *Pilar Miró: el espectador tiene derecho a la libertad de hacer cine. El País*, 16-8-81. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- BÉCHADE, Chantal de: *Pilar Miró: l’Espagne après... Revue du Cinéma*; 393, abril 1984, p. 52-54. (Entrevista).
- BESAS, Peter: *El crimen de Cuenca (The Cuenca Crime). Variety*, 23-1-80, p. 104. (Crítica).
- BONET, Pilar: *“El crimen de Cuenca” impresiona al público de Berlín. El Periódico*, 29-2-80. (Reportaje del Festival).
- BOYERO, Carlos: *El crimen de Cuenca. Guía del Ocio*, 24-8-81. (Crítica).
- B. C.: *“El crimen de Cuenca”, libre de procesos tras 17 meses de secuestro. El País*, 31-3-81. (Artículo).
- CEBOLLADA, Pascual: *Una película muy desigual. Ya*, 19-8-81. (Crítica).
- COMAS, Ángel: *“El crimen de Cuenca”, fuera ya de prohibiciones, se estrena en Barcelona. El Noticiero Universal*, 13-8-81. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró y Alfredo Matas).
- COMAS, José: *“El crimen de Cuenca”, muy aplaudida en el Festival de Berlín. Diario 16*, 16-2-80 (Reportaje del Festival).
- COMINGES, Jorge de: *El crimen de Cuenca. El Noticiero Universal*, 14-8-81 (Crítica).
- CRESPO, Pedro: *“El crimen de Cuenca”, de Pilar Miró. ABC*, 18-8-81 (Crítica).
- CRUZ, Juan: *El Ministerio de Cultura incumplió su deber al negar la licencia de “El crimen de Cuenca”. El País*, 27-9-80. (Artículo).
- C. M.: *El crimen de Cuenca. Hoja del Lunes (Madrid)*, 24-8-81. (Crítica).
- ESTEBAN, J. C.: *Vicisitudes y andanzas de “El crimen de Cuenca”. Diario de Barcelona*, 13-8-81. (Artículo).
- FEITO, Álvaro: *Los factores externos influyen más que sus propios valores. Diario 16*, 18-8-81 (Crítica).
- GALÁN, Diego: *Juicio militar contra Pilar Miró. El País*, 29-4-80. (Artículo).
- GALÁN, Diego: *¿El fin de una frustración? El País*, 13-8-81. (Artículo).
- GALÁN, Diego: *Un estreno pacífico. El País*, 16-8-81. (Crítica).
- GALÁN, Lola: *Crimen y película. El País Semanal*, 4-11-79. (Artículo).
- GARCÍA MOYA, Carmen: *Suspendida la exhibición de “El crimen de Cuenca”. Diario 16*, 13-12-79. (Artículo, con declaraciones de Pilar Miró y Lola Salvador).
- GARCÍA RIVAS, Ana: *“El crimen de Cuenca”, libro sin película. Diario 16*, 14-12-79. (Artículo).
- GARCÍA RIVAS, Ana: *“El crimen de Cuenca” ya puede exhibirse. Diario 16*, 27-9-80. (Artículo).
- GIL DE MURO, Eduardo T.: *El crimen de Cuenca. Polémica frustrada. Vida Nueva*,

5-9-81. (Crítica).

GRACIA, Vicente: Pilar Miró: "El Ministerio de Cultura quiere cargarse al cine español". *El Periódico*, 6-1-80. (Entrevista).

GRECIET, Esteban: *La próxima semana se estrenará en Madrid "El crimen de Cuenca"*. *Diario de Cuenca*, 8-12-79. (Artículo, con declaraciones de Pilar Miró).

GUARNER, José Luis: *El crimen de Cuenca*. *El Periódico*. 15-8-81. (Crítica).

HERAS, José Antonio de las: *Prohibido el estreno de "El crimen de Cuenca"*. *Pueblo*, 13-12-79 (Artículo, con declaraciones de Amparo Soler Leal).

HERNÁNDEZ LES, Juan: *Falso culpable*. *Cambio* 16; 420, 23-12-79, p. 132. (Artículo).

HIDALGO, Manuel: *Pilar Miró: "Me preocupa El País"*. *Fotogramas*; 1625, 26-12-79. (Entrevista).

HIDALGO, Manuel: *Los triunfos de la Miró: por fin se estrenó 'El crimen de Cuenca' una película seria y honesta*. *Cambio* 16; 508, 24-8-81, p. 66-67 (Artículo).

IZQUIERDO TOLSADA, Mariano: "El crimen de Cuenca". *El País*, 9-9-81. (Artículo).

JEANCOLAS, Jean-Pierre: *Le Crime de Cuenca (El crimen de Cuenca)*. *Positif*; 279, mai 1984, p. 70. (Crítica).

LARA, Fernando: *¡Firmes todos! La Calle*, 25-2-80. (Artículo).

MARINERO, Francisco: *El crimen de Cuenca*. *Papeles de cine Casablanca*; 9, septiembre 1981, p. 55. (Crítica).

MARTIALAY, Félix: *El crimen de Cuenca, de Pilar Miró*. *El Alcázar*, 20-8-81. (Crítica).

MARTÍ ROM, José María: *L'affaire du film "Le crime de Cuenca" (ou les résidus du franquisme)*. *La Revue du Cinéma*, 369, febrero 1982, p. 60-63. (Artículo).

MARTÍN FERRAND, Manuel: *El crimen de Cuenca*. *Interviú*. 24-1-80. (Artículo. Columna: El Prisma).

MARTÍNEZ CARRIL, M.: *Potente revulsivo*. *Cinemateca Revista*: 39, noviembre 1983, p. 80-81. (Crítica).

MASO, Ángeles: *El crimen de Cuenca*. *La Vanguardia*, 15-8-81. (Crítica).

MEDINA, Ismael: *Un crimen contra Cuenca*. *El Alcázar*, 7-3-80. (Artículo).

MOLINA FOIX, Vicente: *Todo el aire de un crimen: El crimen de Cuenca*. *Fotogramas*; 1666, septiembre 1981, p. 52-53. (Crítica).

MONTAIGNE, Pierre: *Pilar Miró: la vérité à tout prix*. *Le Figaro*, 30-3-84. (Artículo).

M. A. M.: "El crimen de Cuenca" ya no es crimen. *El Socialista*. 25-8-81. (Artículo).

OROZCO, Román: *El crimen de Cuenca*. *Cambio* 16; 439, 4-5-80, (Artículo).

PELAYO, Antonio: *Enorme expectación por "El crimen de Cuenca"*. *Ya*, 21-2-80. (Reportaje del Festival).

PORTER MOIX, Miquel: *Quina coincidencia! Avui*, 20-12-79. (Artículo).

QUINTANA, Ángel: "El crimen de Cuenca", *Pilar Miró 1979*. *Dirigido*; 248, julio-

agosto 1996, p. 85-86 (Revisión crítica con motivo de la conmemoración del centenario del cine).

RIAMBAU, Esteve: *El crimen de Cuenca*. En *Diccionario del cine español* / dirigido por José Luis Dorati. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (etc.), D. L. 1998, p. 259-260.

RIPOLL-FREIXES, Enric: “*El crimen de Cuenca*” *causa fort impacte*. *Avui*. 27-2-80. (Crítica, festival de Berlín).

RIPOLL-FREIXES, Enric: *La justicia a procès Avui*, 14-8-81 (Crítica).

ROMERO, Antonio: El largo camino hacia el estreno de “*El crimen de Cuenca*”. *Diario 16*, 18-8-81. (Artículo).

RUBIO, Miguel: *¿Por qué Pilar Miró?* *El Socialista*. 22-28 abril 1980. (Artículo).

RUBIO, Miguel: *Los pobres*. *El Socialista*. 15-9-81. (Crítica).

RUIZ, Jesús: *El crimen de Cuenca*. *El Correo Catalán*, 16-8-81 (Crítica).

RUIZ DE VILLALOBOS, Miguel Fernando: “*El crimen de Cuenca*” *ha sido secuestrada*. *Diario de Barcelona*, 13-2-80. (Artículo).

RUIZ DE VILLALOBOS, Miguel Fernando: *La Historia como testigo*. *Diario de Barcelona*, 15-8-81. (Crítica).

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael: *En posición de saludo o más sobre el “caso Miró”*. *El País*, 4-5-80. (Artículo).

SANTOS FONTENLA, César: *No se estrena “El crimen de Cuenca”*. *Informaciones*, 13-12-79. (Artículo).

SANTOS FONTENLA, César: *Tras una larga espera*. *Sábado Gráfico*, 2-11-81. (Crítica).

A. S.: *Éxito en Berlín de “El crimen de Cuenca”*. *Hoja del Lunes* (Madrid), 3-3-80. (Reportaje del Festival).

UMBRAL, Francisco: *El crimen de Pilar*. *El País*, 23-8-81. Sección: Spleen de Madrid. (Artículo).

VELASCO, Lino: “*Lo siento por El País*”. *Pueblo*, 16-4-80. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

ZUNZUNEGUI, Santos: *El crimen de Cuenca*. En *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra* / Julio Pérez Perucha ed. Madrid: Cátedra: Filmoteca Española, D. L. 1997. (Serie Mayor), p. 815-818.

*Aglomeraciones en el estreno de “El crimen de Cuenca”*. *El Periódico*, 15-8-81. (Sobre el estreno).

*Bronca parlamentaria entre Gobierno y oposición por el secuestro de la película “El crimen de Cuenca”*. *El País*, 15-5-80. (Artículo).

“*El crimen de Cuenca*”, de Pilar Miró, premiada en el primer festival corso. *El País*, 23-10-82. (Reportaje festival).

*El crimen de Cuenca, la película española más taquillera*. *El Noticiero Universal*, 26-7-84.

*¿Pilar Miró, ante la jurisdicción militar?* *El País*, 29-3-80. (Editorial).

*Pilar Miró narra el crimen de Cuenca. Tele / Exprés*, 6-12-79. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

*Procesamiento militar contra Pilar Miró por su película “El crimen de Cuenca”*. *El País*, 16-4-80. (Artículo).

*Protestas por la concesión de “calidad” a “El crimen de Cuenca”*. *El Noticiero Universal*, 24-7-82, (Artículo).

*Publicada en el BOE la sentencia sobre “El crimen de Cuenca”*. *El País*, 21-2-81.

*Suspendido el trámite para la exhibición de la película “El crimen de Cuenca”*. *El País*, 13-12-79. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

## **Gary Couper, que estás en los cielos**

BALLESTEROS, Isolina; El desplazamiento del centro y la dispersión de los márgenes en dos películas de la transición: “Gary Cooper que estás en los cielos y Deprisa, deprisa”. *Anuario de cine y literatura en español*. Villanova University, Department of Modern Languages and Literatures, 1995.

BESAS, Peter: Gary Cooper, que estás en los cielos (Gary Cooper. Who Are in Heaven). *Variety*, 4-2-81, p, 20. (Crítica).

CEBOLLADA, Pascual: *Gary Cooper, que estás en los cielos*. *Ya*, 26-11-80. (Crítica).

CRESPO, Pedro: “Gary Cooper, que estás en los cielos”, de Pilar Miró. *ABC*, 26-11-80. (Crítica).

FREIXAS, Ramón: *Gary Cooper, que estás en los cielos*. *Dirigido por...*; 79, enero 1981, p. 61-62. (Crítica).

GALÁN, Diego: “*Me crezco en las dificultades*”. *El País*, 19-10-80. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

GALÁN, Diego: *Una directora y una actriz*. *El País*, 25-11-80. (Crítica).

GUARNER, José Luis: *Gary Cooper, que estás en los cielos*. *El Periódico*, 3-1-81. (Crítica).

HIDALGO, Manuel: *Retrato de mujer*. *Cambio 16*; 471, 8-12-80. (Crítica).

MARINERO, Francisco: *Gary Cooper, que estás en los cielos*. *Diario 16*, 26-11-80. (Crítica).

MARTÍNEZ CARRIL, M. *Sensibilidad femenina*. *Cinamateca Revista*; 31, abril 1982, p. 41-42. (Crítica).

MASO, Ángeles: *Gary Cooper, que estás en los cielos...* *La Vanguardia*, 27-12-80. (Crítica).

PORCEL, Baltasar *La coleta china*. *La Vanguardia*. 17-11-85 (Crítica).

RODRÍGUEZ CIDÓN, Tomás: *Un paso definitivo: Gary Cooper, que estás en los cielos*. *Pilar Miró*. *Reseña*; 130, enero-febrero 1981, p 29-30. (Crítica).

RUBIO, Miguel: *Pilar Miró: Somos una generación insolidaria*. *El Socialista*; 184.

17-23 diciembre de 1980. (Entrevista).

VIDAL ESTÉVEZ, Manuel: *Gary Cooper, que estás en los cielos*. *Contracampo*; 19, febrero 1981, p. 56-57. (Crítica).

*Estreno de "Gary Cooper, que estás en los cielos", de Pilar Miró*, *El País*, 25-11-80. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

*Gary Cooper que estás en los cielos*. *Pueblo*, 29-11-80. (Crítica).

*Gary Cooper, que estás en los cielos*. *Hoja del Lunes* de Madrid, 1-12-80. (Crítica).

Pilar Miró: "He hecho una comedia dramática que conecta con la realidad de hoy". *Blanco y negro*, 3-9 diciembre 1980. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró y Antonio Lamia).

*Una realizadora de TV, frente al quirófano*. *Diario 16*, 25-11-80. (Artículo).

*El vago feminismo de Pilar Miró, española*. *Cinemateca Revista*; 23 marzo 1981, p. 32. (Crítica).

## **Hablamos esta noche**

BENITO GONZÁLEZ, Carlos: *Hablamos esta noche*. 5 días, 24-9-82. (Crítica).

BESAS, Peter: *Hablamos esta noche (Let's Talk Tonight)*. *Variety*, 1-9-82, p. 19, 22. (Crítica).

CRESPO, Pedro: *Hablamos esta noche*. *ABC*, 18-9-82. (Crítica).

EQUIPO ICONO: *Hablamos esta noche*. *El Nuevo lunes*, 27-9-82. (Crítica).

FERRANDO, Carlos: *Pilar Miró, entre el odio y la admiración*. *Guía del ocio*, 20-9-89, (Entrevista).

GALÁN, Diego: Pilar Miró presenta en Montreal "Hablamos esta noche", un retrato del nuevo tecnócrata español. *El País*, 27-8-82. (Reportaje del festival).

GALÁN, Diego: *El macho de nuestros días*. *El País*, 17-9-82. (Crítica).

GALINDO, Carlos: *Hablamos esta noche* *ABC*, 16-9-82. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

GARCÍA, Juan; *Pilar Miró: "la seguridad de la mujer desconcierta al hombre"*. *Informaciones*, 15-9-82. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

GARCÍA BRUSCO, Carlos: *Hablamos esta noche*. *Dirigido por...* 96, septiembre 1982, p. 60-61 (Crítica).

GIL DE MURO, Eduardo T.: *¡Ay, esos hombres!: Hablamos esta noche*". *Vida Nueva*, 2-10-82. (Crítica).

GIL DE MURO, Eduardo T.: *Incoherencias en un excesivo parloteo: "Hablamos esta noche"*. *Reseña*: 140, septiembre-octubre 1982, p. 140. (Crítica).

HIDALGO, Manuel: *Pilar Miró: Con tos hombres no hay manera*. *Diario 16*, 19-9-82. (Entrevista).

LAR A, Antonio: *Las contradicciones vitales*. *Ya*, 21-9-82. (Crítica).

- LÓPEZ i LLAVÍ, Josep María: *Massa films en un sol film*. *Avui*, 29-9-82. (Crítica).
- MARTÍ, Octavi: *El don de la oportunitat*. *El País*, 29-6-85. (Crítica).
- MASÓ, Ángeles: *Hablamos esta noche*. *La Vanguardia*. 24-9-82. (Crítica).
- MASÓ, Sara: *Retrato de un señor con nuclear, último filme de Pilar Miró*. *La Vanguardia*, 22-9-82. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- MIRO, Pilar; *Hablamos esta noche*. *Fotogramas*; 1678, septiembre 1982, p. 38-39. (Artículo).
- MOLINA FOIX, Vicente: *Diálogos del conocimiento: "Hablamos esta noche"*. *Fotogramas*; 1679, octubre 1982, p. 54, (Crítica).
- RODRIGO, Pedro: *Hablamos esta noche*. *El Alcázar*, 30-9-82. (Crítica).
- RUIZ DE VILLALOBOS, Miguel Fernando: *Pilar Miró dinge su mirada sobre el hombre de años*. *Diario de Barcelona*, 22-9-82. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- SÁNCHEZ COSTA, J. J.: *Pilar Miró escribe un guión, dirige una película y ataca de nuevo al hombre*. *El Periódico*, 22-9-82. (Artículo).
- SÁNCHEZ VALDÉS, Julio: *Hablamos esta noche*. *Papeles de cine Casablanca*; 22, octubre 1982, p, 51-52. (Crítica).
- SANTOS FONTENLA, César; *Una película coja*. *Sábado Gráfico*, 9-10-82. (Crítica).
- UMBRAL, Francisco: *Pilar Miró*. *El País*, 19-9-82. (Artículo).
- Hablamos esta noche "o la visió que de l'home té la dona"*. *Avui*, 23-9-82 (Crítica).
- Hablamos esta noche*. *El Periódico*. 4-10-82. (Crítica).
- Pilar Miró termina el rodaje de su última película, titulada "Hablamos esta noche"*. *El País*, 17-3-82. (Reportaje con declaraciones de Pilar Miró).

## Werther

- ALCALÁ, Manuel: *"Werther": morir de amor*. *Reseña*; 168, noviembre 1986, p. 15-16. (Crítica).
- AMESTOY, Ignacio: *Suicidio del norte*. *Diario 16*, 26-9-86. (Crítica).
- AUDÉ, Françoise: *Werther*. *Positif*, 322, diciembre 1987, p. 78. (Crítica).
- BONET MOJICA, Lluís: *"En nuestra sociedad actual todavía resulta posible morir por amor"*, afirma Pilar Miró. *La Vanguardia*, 7-10-86. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- CAPILLA, R.: *Werther*. *Marca*, 1-10-86. (Crítica).
- CHEVALLIER, Jacques: *Werther*. *La Revue du Cinéma*; 430, septembre 1987, p, 72. (Crítica).
- COMINGES, Jorge de; *Morir de amor*. *El Periódico*. 8-10-86. (Crítica).
- CRISTOBAL, Ramiro: *Las tribulaciones del joven Werther*. *Cambio 16*; 775. 6-10-86, p. 139. (Crítica).

- DARNAUDE, Ignacio: *Pitar Miró: volver a empezar. Fotogramas*; 1722, septiembre 1986, p. 94-96. (Entrevista).
- DELGADO, Jesús: *Pilar Miró retorna al cine activo con el rodaje de una recreación de "Werther"*. *El País*, 14-4-86. (Reportaje sobre el rodaje, con declaraciones de Pilar Miró).
- FERNÁNDEZ, Julio: *Pilar Miró vuelve al cine, al cabo de 4 años, con "Werther"*. *El Periódico*, 15-4-86. (Reportaje sobre el rodaje).
- FERNÁNDEZ-RUBIO, Andrés: *El amor y la desesperación. El País*, 19-9-86. (Crítica).
- GUARNER, José Luis: *Werther. La Vanguardia*, 12-10-86. (Crítica).
- GUARNER, José Luis: *Werther. Fotogramas*: 1723, octubre 1986, p. 6. (Crítica).
- HIDALGO, Manuel; *Werther, de Pilar Miró. Diario 16*, 27-9-86. (Crítica).
- LORENTE-COSTA, Joan: *Au facon se tènnda de Pilar Miró. Avui*, 14-10-86. (Crítica).
- MARTÍ, Otavi: *Todavía morimos por amar. El País (Madrid)*, 20-9-86. *El País (Barcelona)*, 12-10-86 (Crítica).
- MUÑOZ, Diego; *Pilar Miró estrena su "Werther", una película que habla de sentimientos. La Vanguardia*. 3-10-86. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- PAL JOEY: *Goethe en Santander. Fotogramas*; 1721, julio-agosto 1986, p. 114. (Nota sobre el rodaje).
- PELAYO, José Emilio: *Pitar Miró: "por fin he vuelto a casa"*. *Diario 16*, 20-4-86. (Sobre el rodaje. Con declaraciones de Pilar Miró).
- RUBIO, Fanny: *Volver a "Werther"*. *El País*, 10-9-86. (Artículo).
- SAN AGUSTÍN, Arturo: *"El suicidio es un acto de vanidad"*. *El Periódico*. 8-10-86. (Entrevista).
- SANTOS FONTENLA, César: *Werther. Cine Nuevo*; 6, diciembre 1986, p. 45. (Crítica).
- STRATTON, David: *Werther. Variety*; 17-9-86, p. 22. (Crítica).
- TORREIRO, Mirito: *"Werther" de Pilar Miró. Dirigido*; 14 E noviembre 1986, p. 70-71. (Crítica).
- UMBRAL, Francisco: *Werther. El País*, 19-10-86. Sección: La Elipse. (Artículo), *"Werther": la película. Reseña*; 167, septiembre-octubre 1986, p. 39. (Sinopsis, comentario, bio-filmografía de Pilar Miró).

## **Beltenebros**

- AYARZA, Esther *Entre el cielo y la tierra. Panorama*, 2-3-92. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- BESAS, Peter; *Beltenebros. Variety*; 27-1-92, p. 50-51 (Crítica).
- CASAS, Quim: *Traidores, héroes y ejecutores. El Periódico*, 4-1-92, (Crítica).
- CASTRO, Antonio: *"Beltenebros" un film que se queda en la superficie. Dirigido*; 197, diciembre 1991, p. 30-33.

- COMAS, Ángel: “*Beltenebros*” *Pilar Miró vuelve al cine. Lecturas*, 17-1-92. (Crítica).
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel: *El definitivo comienzo de Pilar Miró. El País*, 15-12-91. (Crítica).
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás: *Beltenebros. Imágenes de Actualidad*; 100, enero 1992, p 22 (Crítica).
- HEREDERO, Carlos F.: *Beltenebros. Diario 16. Guía de Madrid*, 192, 20-26 diciembre 1991. (Crítica).
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Beltenebros*. En *El cine español en 119 películas*. Madrid: Alianza. D. L. 1997, p. 417-421.
- MIRÓ, Pilar *Sobre mi encuentro con Terence Stamp. Fotogramas*; 1782, febrero 1992, p. 37. (Artículo).
- MONZÓN, Daniel: *Beltenebros. Fotogramas*; 1781, enero 1992, p. 8. (Crítica).
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *La cara de Darman. Fotogramas*; 1780, diciembre 1991, p. 97. (Artículo).
- OLTRA, Roberto J.: *Pitar Miró. Tiempo*, 9-3-92, p. 103-104. (Entrevista).
- PERALES, Marisa: *Pilar Miró. Tiempo*, 23-12-91, p 230-233. (Entrevista).
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: “*Beltenebros*”: *apuesta afortunada*. *Reseña*. 225, febrero 1992, p. 9. (Crítica).
- SMITH, Paul Julian: *Beltenebros (Prince of Shadows). Sight and Sound*; vol. 4, núm. 4, April 1994, p. 39 (Crítica).
- TEJERO, Juan: “*Beltenebros*”: *el precio de la lealtad*. *Cinerama*; 1, febrero 1992, p. 10. (Crítica).

## **El pájaro de la felicidad**

- ALCALÁ, Manuel: “*El pájaro de la felicidad*”: *la soledad como refugio*. *Reseña*; 240, junio 1993, p. 9-10. (Crítica).
- AMO, Álvaro del: *A Pilar Miró. El Mundo*, 5-6-93. (Carta).
- BATLLE CAMINAL, Jordi: “*El pájaro de la felicidad*”: *una reflexión sobre el silencio*. *Fotogramas*; 1798, junio 1993, p. 10. (Crítica).
- BERMEJO, Alberto: *Un ejercicio de intensidad: de desencantos, amarguras y soledades. Metrópoli*; 154, 7-13 de mayo de 1993, p. 9. (Crítica).
- BESAS, Peter: *El pájaro de la felicidad (The Bird of Happiness). Variety*; 10-5-93, p. 238. (Crítica).
- CRISTÓBAL, Ramiro: *La batalla de Cannes. Cambio 16*; 1120, 10-5-93, p. 85. (Reportaje del Festival con declaraciones de Pilar Miró).
- DUMAS, Danielle: *El pájaro de la felicidad (L'Oiseau du bonheur). L'Avant-Scène Cinéma*; 424, juillet 1993, p 102. (Crítica).
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás: “*El pájaro de la felicidad*”: *sentimientos fotogénicos*.

- Dirigido*; 214, junio 1993, p. 16-17. (Crítica).
- GARIAZZO, G.: *El pájaro de la felicidad*. Cinefórum: 325, junio 1993, p. 28 (Crítica).
- GUILLEN, Enrique: La última película dirigida por Pilar Miró. “El pájaro de la felicidad” *Cinerama*; 14, mayo 1993, p. 8. (Crítica).
- KOHN, Olivier: *El pájaro de la felicidad*. *Positif*: 389-390, julio-agosto 1993. P-43. (Crítica).
- PERALES, Marisa: “*Mi estado de ánimo es cojonudamente horrible*”. *Tiempo*, 3-5-93, p. 140. (Entrevista).
- PIÑA, Begoña: Pilar Miró: Es lógico que las historias en cine sean de hombres porque la sociedad es suya. *Diario 16*, 17-4-93. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- SÁNCHEZ COSTA, J. J.: Pilar Miró usa el catalán en su último filme. *El Periódico*, 6-11-92. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- SARTORI, Beatrice: *La soledad por destino*. *Metrópoli*; 153, 30 de abril al 6 de mayo de 1993, p. 6-7. (Artículo).
- SEGOVIA, Alberto: “*El pájaro de la felicidad*”: *de puertas a dentro* (sic). *Cinerama*: 15, junio 1993, p. 27. (Crítica).

## **El perro del hortelano**

- ALCALÁ, Manuel: *El perro del hortelano*. *Reseña*; 279, enero 1997, p. 7. (Crítica).
- BERMEJO, Alberto: *Fiel sobria y brillante*. *El Mundo*, 25-1-97. Sección: La Esfera (Crítica).
- BONET MOJICA, Lluís: *Pilar Miró disfruta y deja disfrutar*. *La Vanguardia*, 8-12-96. (Crítica).
- CASAS, Quim: *La vida es verso*. *El Periódico*, 5-12-96. (Crítica).
- CASTELLANO, Koro: *Dos ases en la manga*. *El País Semanal*, 22-9-96. (Crítica).
- COSTA, Jordi: *Els perdís de la taxidermia*. *Avui*, 12-12-96. (Crítica).
- ESTRADA, Cristina: “*Nuestros clásicos nos dejaron un tesoro que apenas valoramos*”. *Ya*, 7-12-96, (Artículo con declaraciones de Emma Suárez y Ana Duato).
- FERNÁNDEZ, Ángel: “*Hay que perder el respeto a los clásicos*”. *Metrópoli*; 340, 29 de noviembre al 5 de diciembre de 1996, p. 15. (Entrevista).
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel: *Esplendor en la palabra*. *El País*, 29-11-96. (Crítica).
- FERRERO, Jesús: *Melódica danza con jubileo final* *El Mundo*, 30-11-96, Sección: Cinelandia. (Crítica).
- GARCÍA-POSADA, Miguel: *Un perro muy particular*. *El País*, 6-2-97. (Crítica).
- GIL, Cristina: “*Hacer una película en verso es el mayor reto de mi carrera*”. *Ya*, 26-11-96, (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- GÓMEZ, Lourdes: Pilar Miró obtiene el máximo premio en el Festival de Mar del

- Plata. *El País*, 17-11-96. (Artículo).
- IZNAOLA GÓMEZ, Enrique: *El perro del hortelano*. Jaén, 28-4-97. (Crítica).
- MARINERO, Francisco: *Competir con Lope*. *Metrópolis*; 341, 6-12 diciembre de 1996, p. 23, (Crítica).
- MARTÍN-LUNAS, Milagros: *Pilar Miró recurre a la figura de Lope de Vega para seducir*. *El Mundo*, 26-11-96, (Artículo).
- MARTÍN-LUNAS, Milagros: “Los productores no se merecían el premio”. *El Mundo*, 27-1-97. (Entrevista).
- MIRÓ, Pilar: *Sintonías de envidia*. *El Mundo*, 25-1-97. Sección: La Esfera. (Declaraciones sobre el origen de la película).
- MONTERDE, José Enrique: *El perro del hortelano*. Dirigido: 252, diciembre 1966, p. 9 (Crítica).
- MONTERO, Manuel: *Pilar Miró rodará una película en verso*. *El Periódico*, 23-5-95. (Artículo).
- MONTERO, Manuel: Miró: “Despreciamos nuestra cultura”. *El Periódico*, 26-11-96. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- MUÑOZ, Diego: “La gente no pensaba que yo pudiera tener sentido del humor ¡y de verdad que lo tengo!”. *La Vanguardia*, 26-11-96, (Entrevista).
- PEREZ MIGUEL, Leandro: *Pilar Miró viaja al Siglo de Oro*. *Metrópolis*; 340, 29 de noviembre al 5 de diciembre de 1996, p. 14-15. (Artículo).
- PÉREZ SIERRA, Rafael: *Conmover, sonreír y reír*. *El Mundo*, 30-11-96. Sección: Cinelandia (Artículo).
- PUYÓ, Carmen: *Un clásico elegante*. *Heraldo de Aragón*, 30-11-96. (Crítica).
- RIAMBAU, Esteve: *Cinema en vers*. *Avui*. 29-11-96. (Crítica).
- RIAMBAU, Esteve; *El perro del hortelano*. *Fotogramas*; 1837, noviembre 1996, p. 18. (Crítica).
- RIOYO, Javier: *Pilar Miró entre perros, gatos y “gayas”*. *Cinemanía*; 17, febrero 1997, p. 86-88, (Entrevista).
- RODRÍGUEZ, Eduardo: *El perro del hortelano*. *Cinerama*; 54, enero 1997, p. 69. (Crítica).
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti: “El perro del hortelano” Miró, comió y dejó comer. *ABC*, 28-11-96. (Crítica).
- ROONEY, David: *The Dog in the Manger (El perro del hortelano)*. *Variety*, 14-10-96, p. 60. (Crítica).
- TÉBAR, Juan: *Creemos en el amor*. *El Mundo*, 1-2-97. Sección Cinelandia. (Crítica).

## **Tu nombre envenena mis sueños**

- ALCALÁ, Manuel: “Tu nombre envenena mis sueños”: *demasiada literatura*. Reseña;

- 277, noviembre 1996, p. 16-17 (Crítica).
- ARENAS, José: *Pilar Miró: “El filme habla del daño que produce la guerra”*. ABC, 25-9-96. (Crítica con declaraciones de Pilar Miró y Emma Suárez).
- BEJARANO, Fernando: *Pilar Miró envenena con literatura y “El padre” aporta aire fresco al Festival*. Diario 16, 23-9-96 (Reportaje Festival San Sebastián).
- BERMEJO, Alberto: *Investigación pasional*. *Metrópolis*; 332. 4-10 de octubre de 1996, p, 26. (Crítica).
- BONET MOJICA, Tim's: El filme de Pilar Miró llega lastrado por un exceso de pasión y literatura. *La Vanguardia*, 23-9-96. (Crítica).
- CASTELLANO, Koro: *Dos ases en la manga*. *El País Semanal*, 22-9-96. (Crítica).
- CASTRO, Antonio: “Tu nombre envenena mis sueños”: el título, lo mejor con diferencia. *Dirigido*; 250, octubre 1996, p. 8. (Crítica).
- CORTÁZAR, Beatriz: *Pilar Miró: ‘Tu nombre envenena mis sueños es una historia de amor y venganza’*. ABC, 24-9-96. (Reportaje Festival San Sebastián con declaraciones de Pilar Miró).
- MUÑOZ, Diego: “Ojalá mi película sirva para que no se olviden las consecuencias de la Guerra Civil”. *La Vanguardia*, 23-9-96. (Entrevista).
- PONGA, Paula: *Pilar Miró. Fotogramas: 1835*, septiembre 1996, p. 110. (Entrevista).
- RIOYO, Javier: *La venganza, esa forma de soledad*. *Cinemanía*; 12, septiembre 1996, p 62. (Crítica).
- RIOYO, Javier: *La terapia de Pilar Miró*. *Cinemanía*; 13, octubre 1996, p, 116-118. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- RODRÍGUEZ, Eduardo: *Tu nombre envenena mis sueños*. *Cinerama*; 52, noviembre 1996, p. 40. (Crítica).
- ROONEY, David: *Your Same Poisons My Dreams (Tu nombre envenena mis sueños)*. *Variety*; 23-12-96, p 45 (Crítica).
- “*Tu nombre envenena mis sueños la venganza según Pilar Miró*”. *Fotogramas*; 1835, septiembre 1996, p. 109 (Artículo).

## Sigfrido en Stalingrado

ARAGONÉS, Juan Emilio: Español (Nacional de Cámara y Ensayo); “Sigfrido en Stalingrado” de Luigi Condoni. *Informaciones*, 13-3-69. (Crítica).

ARAGONÉS, Juan Emilio: *Luigi Condoni, desvirtuado. La Estafeta Literaria*; 417, 1-4-69. (Crítica).

CLAVER, José María: “Sigfrido de Stalingrado” de Luigi Condoni, en el Ciclo de Cámara y Ensayo. *Ya*, 13-3-69. (Crítica).

DÍEZ CRESPO, Manuel: “*Sigfrido en Stalingrado*” de Luigi Condoni. *El Alcázar*, 14-3-69. (Crítica).

LABORDA, Ángel: *El autor, ante el estreno. ABC*. 12-3-69 (Artículo).

MARQUERÍE, Alfredo: *Estreno de “Sigfrido en Stalingrado”*. *Pueblo*, 13-3-69. (Crítica).

## Hijos de un dios menor

AMESTOY, Ignacio: *Hijos de un dios menor. Diario 16*, 2-10-81. (Crítica).

BEAUMONT, José F.: Pilar Miró se estrena como directora de teatro con la puesta en escena de “Los hijos de un dios menor”. *El País*, 30-9-81. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

BLANCO VILA, Luis: *Incomunicación y frialdad. Ya*, 2-10-81. (Crítica).

DÍAZ SANDE, J. R.: *Hijos de un dios menor*. Reseña; 135, noviembre-diciembre 1981, p. 22-23. (Crítica).

HARO TECGLÉN, Eduardo: “*En el ardiente silencio*”. *El País*, 2-10-81 (Crítica).

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: Esbozo de lecturas posibles de “Hijos de un dios menor”, en el Marquant. *ABC*, 3-10-81. (Crítica).

TRENAS, Julio: Debut escénico de Pilar Miró: una obra sobre la incomunicación voluntaria. *La Vanguardia*, 3-10-81. (Crítica).

“Hijos de un dios menor” de Mark Medoff. *Tele Radio*, 2-11-81 (Crítica).

“Ni oír ni callar”. *Cambio 16*; 515, 12-10-81. (Artículo).

## La verdad sospechosa

ARMIÑO, Mauro: *La moral y la apariencia. El Sol*, 1-12-91. (Crítica).

BENACH, Joan-Anton: *La verdad, sin complejos. La Vanguardia*, 15-3-93. (Crítica).

CASAS, Joan: *El pare de tots els mentiders*. *Avui*, 17-3-92. (Crítica).

CENTENO, Enrique: *La verdad sospechosa*. *Diario 16*, 30-11-91. (Crítica).

ESTRADA, Cristina: *Pilar Miró vuelve a dirigir teatro*. *Ya*, 16-11-91. (Artículo).

FERNÁNDEZ TORRES, A. *Mentiras y engaños*. *Metrópolis*, 8-12-91. (Crítica).

GALINDO, Carlos: *Pilar Miró: “Como en ‘La verdad sospechosa’, ahora hay mentirosos con pedigrí”*. *ABC*, 16-11-91. (Artículo).

GALINDO, Carlos: *Pilar Miró y su deuda con el teatro clásico*. *ABC*, 29-11-91. (Entrevista).

GUERENABARRENA, Juanjo: “*La verdad sospechosa*”, por la CNTC, *El mentidor que no miente* (Crítica) y *Pilar Miró: “Este montaje ha sido una fiesta”*. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró). *El Público*; 89, marzo-abril 1992.

HARO TECGLÉN, Eduardo: *Un espectáculo inteligente y bello*. *El País*, 1-12-91. (Crítica).

HUÉLAMO, Lucía: *Directora de verdad*. *Panorama*, 25-11-91, p. 58. (Entrevista).

LAGO, Natalia: *Pilar Miró vuelve a dirigir una obra de teatro tras diez años de ausencia*. *El Sol*, 17-11-91. (Artículo).

LÁZARO CARRETER, Fernando: *La verdad sospechosa*. *Blanco y Negro*, 23-2-92. (Artículo).

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “*La verdad sospechosa*” y su “razonable actualidad”, en la *Comedia*. *ABC*, 1-12-91. (Crítica).

MUÑOZ, Diego: *Pilar Miró monta una obra sobre el vicio de mentir*. *El País*, 16-11-91. (Artículo).

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo: *Una guerra que no existe*. *El Periódico*. 13-3-92. (Artículo).

PIÑA, Begoña; *Pilar Miró “Tenía que demostrar que en mí había una persona que se podía reír de todo”*. *Diario 16*, 10-11-91 (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

PIÑA, Begoña: *Atrevimiento de juventud*. *Diario 16*, 29-11-91. (Artículo).

SÁNCHEZ COSTA, J. J.: *Miró trae un clásico al mercat*. *El Periódico*, 13-3-92. (Artículo).

UMBRAL, Francisco: *Pilar, Pilar*. *El Mundo*, 1-12-91. (Crítica).

VEZA, Juan Luis: *La verdad sospechosa: esplendor funcional*. *Reseña*; 225, febrero 1992, p 25. (Crítica).

## **Les amistats perilloses**

ANTÓN, Jacinto: *El Valmont de Pilar Miró*. *El País* (Barcelona), 17-12-93. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).

BENACH, Joan-Anton: *El vizconde y sus mujeres*. *La Vanguardia*, 29-12-93. (Crítica).

- CUADRADO, Nuria: Pilar Miró: “De las versiones de Stephen Frears y Milos Forman me quedo sólo con algunas cosas”. *ABC*, 6-12-93. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- JULIÀ PEIRÓ: *Una estrena tal com cal*. *Diario de Barcelona*, 2-1-93. (Crítica).
- MADUEÑO, Eugenio: *Las peligrosas amistades catalanas de Pilar Miró*. *La Vanguardia Magazine*, 19-12-93. (Entrevista).
- MASSIP, Francesc: *Radiografia del vici*. *Avui*, 29-12-93. (Crítica).
- OLIVARES, Juan Carlos: Las amistades de Pilar Miró, más románticas que peligrosas. *ABC*, 29-12-93. (Crítica).
- PÉREZ DE OLAGUERE Gonzalo: *Miró apostó por las “amistades” románticas*. *El Periódico*, 29-12-93. (Crítica).
- PUIG, Pere: *El llibertinatge amb parsimonia*. Puní (Gerona), 30-3-94. (Crítica).
- RAGUÉ ARIAS, María José: “*Las amistades peligrosas*” de Miró. *El Mundo*, 28-12-93. (Crítica).
- SAGARRA, Joan: *Vencer o morir*. *El País* (Barcelona), 30-12-93. (Crítica).
- S. E.: Barcelona hace un paréntesis en el “año Miró” para dedicarse al “día Miró”. *ABC*, 27-12-93. (Artículo).
- Pilar Miró dice que la seducción es un arma para conseguir poder; la versión teatral de “*Las amistades peligrosas*” se estrenó ayer en Barcelona. *El País*, 28-12-93, (Artículo).

## **Cristales rotos**

- ABIZANDA, C.: “Cristales rotos”, contra la parálisis ética: el Centro Dramático Nacional presenta la obra de Arthur Miller, dirigida por Pilar Miró. *Diario 16*, 4-4-95. (Artículo).
- AMESTOY, Ignacio: *Los cristales rotos de hoy*. *Diario 16*, 20-4-95. (Artículo).
- AMILIBIA, José María: *José Sacristán: Pilar Miró tiene una mano de hierro y otra de seda*. *ABC*, 5-2-95. (Entrevista a José Sacristán).
- BACIGALUPE, Carlos: *Padres e hijos*. *El Correo Español*, 1-4-95. (Crítica).
- BENACH, Joan-Anton: *En el laberinto del miedo*. *La Vanguardia*, 3-7-95. (Crítica).
- CENTENO, Enrique: *La balada triste de Miller*. *Diario 16*, 9-4-95. (Crítica).
- CUADROS, Carlos: *Un Miller siempre será un Miller*. *Informaciones*, 20-4-95. (Crítica).
- ESTRADA, Cristina: *Los signos de intolerancia están muy en boga en nuestros tiempos*. *Ya*, 6-4-95. (Artículo).
- ESTRADA, Cristina: *Es más fácil dar vida a personajes complejos que a gentes de cartón*. *Ya*, 13-4-95. (Artículo).
- GALINDO, Carlos: Pilar Miró: “Cristales rotos es una metáfora sobre el racismo y

- tomo su fuerza de la realidad”. *ABC*, 6-4-95. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- GOZALO, Miguel Ángel: *Cristales rotos*. *Diario 16*, 8-4-95. (Crítica).
- HARO TECGLÉN, Eduardo: *El miedo universal*. *El País*, 9-4-95. (Crítica).
- HENRÍQUEZ, José: *Valiosa parábola y reflexión de crisis*. *Guía del Ocio*, 17-4-95. (Crítica).
- HERA, Alberto de la: *Obra menor de Miller*. *Ya*, 17-4-95. (Crítica).
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo: *Cristales rotos*. *Reseña*: 262, junio 1995, p. 3-4. (Crítica).
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “Cristales rotos”. *Arthur Miller*, lo mismo que hace cuarenta años. *ABC*, 8-4-95. (Crítica).
- MORÁN, Gregorio: *Los cristales rotos de Arthur Miller*. *La Vanguardia*, 8-7-95. (Artículo y crítica).
- NOGUERO, Joaquim: *Contenció*. *Avui*, 9-7-95, Suplemento. (Crítica).
- PASCUAL, Itziar. Pilar Miró lleva al María Guerrero “la opresión y persecución” del último texto de Arthur Miller *El Mundo*, 6-4-95. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo: *La metáfora de Miller en el Condal*. *El Periódico*, 1-7-95. (Crítica).
- VAQUERO, Natalia: *Los “Cristales rotos” de Pilar Miró*. *El Faro de Vigo*, 3-2-95. (Artículo).
- VILLÁN, Javier: “*Hemos perdido la inocencia política*”. *El Mundo*, 26-1-95. (Entrevista).

## **El anzuelo de Fenisa**

- BENACH, Joan-Anton: *De farra por Palermo*. *La Vanguardia*, 19-10-97. (Crítica).
- CENTENO, Enrique: *Un juego sin juguetes*. *Diario 16*, 11-5-97. (Crítica).
- GUZMÁN, Almudena: *A río revuelto*. *ABC*, 8-5-97. (Artículo).
- HARO TECGLÉN, Eduardo: *El eterno comercio*. *El País*, 11-5-97. (Crítica).
- HERMOSO, Borja: *Pilar Miró dice que “a los clásicos hay que tratarlos como son, sin adornos”*. *El Mundo*, 5-5-97. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “El anzuelo de Fenisa”, un enredo de Lope de Vega muy al gusto actual. *ABC*, 9-5-97. (Crítica).
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio: “*El anzuelo de Fenisa*”, deliciosa comedia. *ABC* (Sevilla), 22-11-97. (Crítica).
- MASSIP, Francesc: *Les xarxes de Sanchis-Mira*. *Avui*, 23-10-97. (Crítica).
- MONTERO, Manuel: *Miró: “Prefiero Flotats a un decreto”*. *El Periódico*, 16-10-97. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).
- PASCUAL, Itziar: *Pilar Miró califica “El anzuelo de Fenisa” como una Comedia*

*amoral. El Mundo*, 7-5-97. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).  
PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo: *La Fenisa de Magüi Mira. El Periódico*, 19-10-97. (Crítica).  
RAGUÉ ARIAS, María José: *Sobria elegancia El Mundo*, 21-10-97. (Crítica).  
TORRES, Rosana: *Pilar Miró: "Lope se adelanta a su tiempo en los personajes femeninos". El País*, 3-5-97. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).  
VIGORRA, Jesús: *El muris (sic) de Pilar Miró. El Correo de Andalucía*, 24-11-97. (Crítica).  
VILLÁN, Javier: *Fenisa o el timo del tocomochó. El Mundo*, 9-5-97 (Crítica).

## **Carmen**

FRANCO, Enrique: *El triunfo fue para José Carreras. El País*, 4-5-82. (Crítica).  
FUERTES, Sol: *Pilar Miró no se explica "el mayor abucheo en la historia del teatro de la Zarzuela". El País*, 4-5-82. (Artículo).  
HARO TECGLÉN, Eduardo: *El público de la ópera y el "caso Pilar Miró". El País*, 7-5-82. (Artículo).  
MARCO, Tomás: *Carmen. Diario 16*, 7-5-82. (Crítica).  
RUIZ COCA, Fernando: *Una triste "Carmen" en gris menor. Ya*, 5-5-82. (Crítica).

## **Cazador furtivo**

AGANZO, Carlos: *La Ópera levanta el telón. Ya*, 23-1-94. (Artículo).  
AMO, Álvaro del: *Agitada travesía por el bosque. El Mundo*, 24-1-94. (Crítica).  
BERMEJO, Fernando: *Pilar Miró afirma que "es mejor arriesgar en el montaje de una obra que pasar desapercibido". El Mundo*, 22-1-94. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).  
BRAVO, Julio: *Madrid levanta la veda al "Cazador furtivo". ABC*, 21-1-94. (Artículo).  
EMECE: *Los bonzos madrileños. El Diario Vasco*, 24-1-94. (Crítica).  
FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Der Freischütz, con ovacionada rectoría de Ros Marbá y cuadro vocal considerable. ABC*, 23-1-94. (Crítica).  
FRANCO, Enrique: *Una buena producción de "Der Freischütz". El País*, 23-1 - 94. (Crítica).  
GARCÍA, Rocío: *Pilar Miró vuelve al escenario del crimen. El País*, 20-1-94. (Artículo con declaraciones de Pilar Miró).  
GÓMEZ AMAT, Carlos: *El cazador que dispara con balas mágicas. El Mundo*, 22-1-94. (Artículo).  
HERRERO, Fernando: *Lo musical sobre lo escénico El Norte de Castilla*, 24-1-94.

(Crítica).

MARCO, Tomás: *Polémica discutible*. *Diario 16*, 26-1-94. (Crítica).

VELA DEL CAMPO, Juan Ángel: *El regreso de Pilar Miró*. *El País*, 23-1-94. (Artículo).

VELA DEL CAMPO, Juan Ángel: *El corazón del bosque*. *El País*, 24-1-94, (Artículo).

La petición



# Abstracts

Pilar Miró was not only a well-known filmmaker but also a courageous and honest woman without whom the last few decades of Spanish cultural life are unfathomable. She had a close affinity with the city of San Sebastian, which bestowed a special honour on her, the Tambor de Oro, in appreciation of her support for the International Film Festival held in this city. In the prologue to this publication, San Sebastian Mayor *Odón Elorza* makes a point of this close relationship.

*Diego Galán* interviewed Pilar Miró for television in 1993. This interview,

reproduced in this number, was defined by Pilar Miró herself as a conversation between friends and in it she expresses topics never before discussed. Among other matters, she sheds light on her childhood memories, her beginnings in the Official School of Film, the military trial she was subjected to for The Cuenca Crime, the 23 February attempted coup d'état, her years as General Manager of State-owned Spanish Radio and Television (RTVE), her political activism in the PSOE (Spanish Socialist Party) and her ensuing disenchantment with the party.

*Jesús Angulo* discusses her cinematographic production film by film, and takes a look at the various joys and hardships involved in each of her productions.

*Javier Aguirresarobe*, director of photography for three Pilar Miró films, gives an account of what his professional relationship with her was like and offers a few anecdotes which help illustrate how Pilar Miró perceived light in her work.

*Miguel García-Posada* touches on the figure of Pilar Miró in her work adapting Spanish theatrical classics for film.

*Vicente Molina Foix* portrays a theatre —and opera— loving Pilar Miró, and traces her accomplishments as stage manager.

*Carlos F. Heredero* details the operation of the Spanish cinema protectionist measures enacted by Pilar Miró while she was General Manager of Cinematography.

*Carmelo Romero*, who worked under Pilar Miró, devotes his attention to another fundamental faces of her work at the forefront of Spanish cinema: the job of promoting and disseminating Spanish films in international circuits and creating a new, more competitive and modern image.

*Jesús Martín*. Director of Spanish Television when Pilar Miró was General Manager of Spanish Radio and Television, talks about their work together and how she accomplished such outstanding achievements in so little time. These included, among others, increasing the number of domestic and coproductions, multiplying broadcasting hours and increasing the amount of sports, opera and concert broadcasts. He explains how the basic idea of her policy —to make RTVE, an agency dependent on, not owned by, the Government— ended up costing her her job.

*Fernando Moreno*, another one of the many people who worked with Pilar Miró in Spanish Television, explains her view on film programming. The Miró period is still remembered by many film enthusiasts as the best time for Spanish public television in terms of film variety.

*Antonio Santamarina* considers another one of Pilar Miró's ties with television, telling about her facet as creator of television melodramas and serials, and adaptations of plays for the small screen.

*Ángel Fernández-Santos, Eduardo Haro Tecglen, Carlos Boyero and Francisco*

*Umbral* outline different aspects of Pilar Miró the woman, each from their own perspective, based on the personal relationships they had with her.

The publication is rounded off with extensive documentation, including the filmography of Pilar Miró and a selected bibliography.



Hablamos esta noche

# Índices

# Índice onomástico

---

Abades, Reyes: [28](#)  
Abellán, Antonio: [67](#)  
Aguirresarobe, Javier: [25](#), [26](#), [28](#), [30](#), [31](#), [32](#)  
Alas, Leopoldo: [67](#)  
Albee, Edward: [41](#)  
Aldecoa, Ignacio: [67](#)  
Alenda, José Esteban: [49](#)  
Alls, Román: [23](#)  
Almodóvar, Pedro: [47](#), [50](#)  
Alonso, Justo: [40](#), [41](#)  
Amo, Pablo del: [10](#), [78](#)  
Amores, Juan: [24](#)  
Anchóriz, Leo: [19](#), [69](#)  
Aranda, Vicente: [47](#)  
Aranguren, José Luis: [81](#)  
Armendáriz, Montxo: [45](#), [50](#)  
Armiñán, Jaime de: [46](#), [68](#), [70](#)  
Arnaldo, Paolo: [70](#)  
Asquerino, María: [77](#), [78](#)

Balagué, Carlos: [45](#)  
Balzac, Honoré de: [18](#), [68](#), [69](#)  
Bárcenas, Gloria: [58](#)  
Bardem, Juan Antonio: [55](#), [57](#), [78](#)  
Barea, Arturo: [70](#)  
Barral, Concha: [79](#)  
Barros, José Luis: [77](#)  
Bécquer, Gustavo Adolfo: [18](#)  
Beckett, Samuel: [73](#)  
Belén, Ana: [9](#), [10](#), [11](#), [19](#), [32](#), [69](#)  
Benet, Josep María: [48](#)  
Blasco, Maite: [30](#)  
Boccaccio, Giovanni: [69](#)  
Bodegas, Roberto: [18](#), [49](#)  
Borau, José Luis: [48](#), [50](#), [54](#)  
Borbón, Cristina de: [36](#)  
Branagh, Kenneth: [30](#)  
Bresson, Robert: [74](#)

Brisson, Alfonse: 57  
Buñuel, Luis: 55  
Bulinami, Hans: 21, 25, 69

Cabal, Antonio: 45  
Cabal, Fermín: 48  
Calderón de la Barca, Pedro: 35  
Camus, Albert: 56  
Camus, Mario: 24, 26, 28, 34, 47, 48, 50, 56, 67, 70  
Carvajal, Pedro: 43  
Casas, Borita: 67  
Castellón, Alfredo: 60  
Cerezo, Enrique: 30  
C'hávarri, Jaime: 41, 69  
Choderlos de Laclos, Pierre: 35  
Cohen, Emma: 77  
Colomo, Fernando: 46, 49  
Conde, Fernando: 30  
Cooper, Gary: 22, 74, 80  
Criado, Ramón: 61  
Cristaldi, Franco: 57  
Cuerda, José Luis: 50  
Cuixart, Josep María: 48  
Cukor, George: 74

Diamante, Julio: 51, 68  
Díaz, Lorenzo: 70  
Díaz Espada, José: 48  
Dickens, Charles: 18, 69  
Díez, Ana: 45  
Dreyer, Carl Theodor: 74  
Drove, Antonio: 50  
Duato, Ana: 30  
Díez, Miguel Ángel: 46, 49  
Dostoievski, Fedor M: 69

Echarri, Miguel: 19, 20  
Elorrieta, José María: 50  
Escamilla, Teo: 70  
Escobar, Luis: 58

Fernán-Gómez, Fernando: 50, 68, 79

Fernández Valentí, Tomás: [32](#)  
Fernández-Santos, Ángel: [49](#), [51](#)  
Fernández Santos, Jesús: [69](#)  
Fons, Angelino: [67](#)  
Fraga, Manuel: [67](#)  
Franco, Ricardo: [31](#), [32](#)  
Frears, Stephen: [40](#)

Gabilondo, Iñaki: [70](#)  
Gala, Antonio: [68](#)  
Galán, Diego: [78](#)  
Gallicet, Paul: [67](#)  
Garei, José Luis: [49](#)  
García, Rocío: [32](#)  
García Abril, Antón: [23](#)  
García Berlanga, Luis: [47](#), [50](#), [55](#)  
García Candau, Jordi: [61](#), [62](#)  
García de la Vega, Fernando: [67](#)  
García Delgado, Fernando: [61](#)  
Gielgud, John: [40](#)  
Gil, Rafael: [47](#), [50](#)  
Gil Paradela, Pedro: [67](#), [69](#)  
Giménez-Rico, Antonio: [48](#)  
Goethe, J. W.: [15](#), [24](#), [25](#)  
Gómez, Andrés Vicente: [25](#), [30](#), [34](#), [46](#)  
Gómez, Carmelo: [30](#), [31](#), [32](#), [36](#)  
Gómez, José Luis: [27](#), [32](#)  
González, Felipe: [24](#), [40](#), [43](#), [60](#), [78](#)  
González Egido, Luciano: [48](#)  
Gorostiza, Jorge: [32](#)  
Gruber, Eduardo: [35](#)  
Gubern, Román: [78](#)  
Guerín, Claudio: [60](#), [67](#), [73](#), [74](#)  
Guerín, José Luis: [45](#)  
Guerra, Alfonso: [40](#)  
Gurruchaga, Javier: [70](#)  
Gutiérrez Aragón, Manuel: [50](#), [70](#), [79](#)  
Gutiérrez Caba, Emilio: [10](#), [41](#), [69](#)

Hampton, Christopher: [40](#), [41](#)  
Harte, Bret: [68](#)

Hayworth, Rita: 27  
Hermida, Jesús: 70  
Herrero, Gerardo: 45  
Herreros, Enrique: 56, 57  
Highsmith, Patricia: 25  
Hinojosa, Joaquín: 69  
Hipólito, Carlos: 41  
Hoffman, E. T. A.: 68  
Hopkins, Anthony: 34

Irving, Washington: 18, 68  
Isasi, Antonio: 50

Jacob, Gilles: 55  
James, Henry: 67

Kazan, Elia: 74  
Kensit, Patsy: 27, 32, 34, 35

Laniel, Juan Miguel: 43  
Landa, Alfredo: 70  
Langlois, Henri: 39  
Carreta, Antonio: 23, 69  
Leguina, Joaquín: 30, 36  
Leguineche, Manu: 67  
Leisen, Mitchell: 40  
Lewinsky, Monica: 79  
Llamas, Roberto: 68  
Llinás, Francisco: 51  
Llopis, Jorge: 68  
Lloyd, Frank: 27  
Lope de Vega: 29, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 41  
Losilla, Carlos: 51  
Lumet, Sidney: 10

Machado, Antonio: 37  
Madurga, Julio: 69  
Magnani, Anna: 39  
Mariscal, Ana: 50  
Marlowe, Christopher: 41  
Mármol, José: 69  
Marsillach, Adolfo: 70, 77

Martin, Jesús: [59](#)  
Martín Gaite, Carmen: [20](#)  
Martín Patino, Basilio: [48](#), [50](#), [54](#)  
Martín Recuerda, José: [68](#)  
Martínez Lázaro, Emilio: [69](#)  
Martínez Torres, Augusto: [39](#), [68](#)  
Marx, Karl: [81](#)  
Massenet, Jules: [24](#), [25](#)  
Matas, Alfredo: [11](#), [12](#), [20](#), [22](#), [24](#)  
Matesanz, José Luis: [28](#)  
Maura, Carmen: [69](#)  
Medio, Dolores: [67](#)  
Mercero, Antonio: [67](#)  
Mihura, Miguel: [18](#), [68](#)  
Miller, Arthur: [40](#),  
Mira, Magüi: [40](#)  
Miró, Gonzalo: [36](#), [40](#), [60](#)  
Molina, Josefina: [67](#)  
Molina, Tirso de: [18](#), [70](#)  
Monterde, José Enrique: [51](#)  
Morell, Carlos: [58](#)  
Moreno, Pedro: [41](#)  
Muñoz Molina, Antonio: [15](#), [25](#), [27](#), [28](#), [34](#)  
Mur Oti, Manuel: [50](#)  
Murcia, Félix: [30](#), [70](#)

Narros, Miguel: [70](#)  
Neville, Edgar: [50](#)  
Newman, Paul: [65](#)  
Nicodemi, Dario: [68](#)  
Nieto, José: [28](#)  
Núñez Alonso, Alejandro: [67](#)

O'Neill, Eugene: [18](#), [70](#)  
Orduña, Juan de: [50](#)  
Orengo, Carlos: [48](#)  
Ortega y Gasset, José: [25](#)  
Ozores, Mariano: [47](#)

Páramo, José Antonio: [22](#), [60](#)  
Pardo Bazán, Emilia: [20](#), [69](#)  
Parrondo, Gil: [31](#), [32](#)

Penn, Arthur: 10  
Peña, Julia: 73  
Pérez, Pedro: 30  
Pérez de Arteaga, José Luis: 48  
Pérez García, Manuel: 48  
Pérez Millán, Juan Antonio: 16, 70  
Pérez Sierra, Rafael: 29  
Picazo, Miguel: 46, 50, 54  
Pinter, Harold: 40  
Piqueras, Pedro: 63  
Poe, Edgar Allan: 68  
Poncela, Eusebio: 32, 69  
Porto, Juan Antonio: 11, 20, 26, 70  
Pon, José María: 41, 79  
Puigcorbé, Juanjo: 40

Querejeta, Elías: 65

Rabal, Francisco: 70, 77  
Ramón y Cajal, Santiago: 67  
Rappeneau, Jean-Paul: 30  
Redford, Robert: 65  
Reed, Carol: 27  
Resucito, Francisco: 50, 54, 69  
Reis/, Karel: 16  
Rellán, Miguel: 30  
Renoir, Jean: 39, 74  
Rey, Fernando: 70  
Riambau, Esteve: 51  
Ribo, Juan: 40  
Rico, Eduardo: 77  
Río, Teresa del: 77  
Ríos, Miguel: 60, 70  
Roig, Montserrat: 70  
Romny, Clara: 67  
Romero, Carmelo: 57  
Rondi, Gian Luigi: 57  
Romei a, Félix: 69  
Ruiz de Alarcon, Juan: 28, 35, 41

Sacristán, José: 40  
Sáenz de Heredia, José Luis: 50

Salvador, Lola: [20](#), [68](#), [69](#)  
Sampietro, Mercedes: [23](#), [29](#), [32](#), [40](#), [69](#)  
Sánchez, José Ramón: [55](#)  
Sánchez-Gijón, Aitana: [32](#), [41](#)  
Sauz de Soto, Emilio: [78](#)  
Sartre, Jean-Paul: [22](#)  
Saura, Carlos: [55](#), [78](#)  
Savait, Jordi: [29](#)  
Seoane, Juanjo: [41](#)  
Shaffer, Anthony: [41](#)  
Shaffer, Peter: [40](#)  
Shakespeare, William: [35](#), [38](#), [41](#), [79](#)  
Shaw, George Bernard: [70](#)  
Sinatra, Frank: [57](#)  
Sinkiewicz, Henri: [69](#)  
Solana, Javier: [78](#)  
Stamp, Terence: [28](#), [34](#), [35](#)  
Strindberg, August: [68](#)  
Stuvcn, Hugo: [60](#)  
Suárez, Adolfo: [67](#)  
Suárez, Carlos: [23](#)  
Suárez, Emma: [30](#), [31](#), [32](#), [36](#)  
Summers, Manuel: [80](#)

Tackeray, William: [18](#)  
Tébar, Juan: [10](#), [19](#), [67](#), [68](#), [69](#)  
Tena, Carlos: [70](#)  
Trueba, Fernando: [47](#)  
Tusell, Félix: [48](#)

Umbral, Francisco: [77](#)  
Ungría, Alfonso: [68](#)  
Uribe, Imanol: [56](#)

Vajda, Ladislao: [50](#)  
Valverde, Víctor: [24](#)  
Vega, Felipe: [45](#)  
Velázquez, Diego: [33](#)  
Vera, Gerardo: [40](#), [41](#), [70](#)  
Víctor Manuel: [32](#), [36](#)  
Vidor, Charles: [27](#)  
Villaronga, Agustín: [45](#)

Villate, Jaime: [60](#)

Viola, Manuel: [81](#)

Walsh, Raoul; [26](#)

Weber, Carl Maria von; [35](#)

Weill, Kurt: [40](#)

Welch, Raquel: [56](#)

Welles, Orson: [27](#), [74](#)

Wilde, Oscar: [18](#)

Zola, Emile; [10](#), [19](#)

Zorrilla, José de: [18](#)

Zunzunegui, Santos: [47](#)

# Índice de películas

---

- “A veces ocurren cosas”; 69  
**Agítese antes de usarla:** 47  
**Al oeste de Río Grande:** 51  
**Alegres chicas de Guisada, Las:** 51  
“Amalia”: 69  
**Autonosuyas, Las:** 51  
**Autor por autor:** 32  
“Aventuras de un estudiante alemán”: 68  
“Aventuras de Pepe Carvalho, Las”: 70  
**Avispita Ruinasa, La:** 51
- Bacanales romanas:** 44  
**Beltenebros:** 15, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35  
“Bien ajeno, El”: 68  
**Bosque animado, El:** 50  
**Bragas calientes:** 44  
**Buena estrella, La:** 31  
“Buena voluntad, La”: 68
- Caballero del dragón, El:** 46, 48  
“Café del Liceo”: 68  
**Calientes orgías de una virgen, Las:** 44  
“Cambio de luz”: 67  
**Caraduros, Los:** 51  
**Carmen:** 54  
**Carrosse d’or, La / La carrozza d’oro:** 39  
**Casa de Bernarda Alba, La:** 48  
“Casa maldita, La”: 67  
**Cid cabreador, El:** 51  
**Colegiales lesbianas y el placer de pervertir:** 44  
**Colmena, La:** 54  
“Como las secas cañas del camino”: 68  
**Confesiones íntimas de una exhibicionista:** 44  
**Crimen de Cuenca, El:** 10, 11, 12, 20, 21, 23, 31, 38, 40, 43, 50, 52, 58, 60, 62, 69,  
80  
**Cristóbal Colón, de oficio descubridor:** 47  
“Cuatro encuentros”: 67  
“Cuentos de Giovanni Boccaccio”: 69

“Curro Jiménez”: [68](#), [69](#), [70](#)

**Currante, El:** [51](#)

**Cyrano de Bergerac:** [30](#)

“Defensas naturales”: [69](#)

**Delirium:** [51](#)

**Demonios en el jardín:** [54](#)

“Deseo bajo los olmos, El”: [70](#)

**Don Cipote de la manga:** [51](#)

“Enemiga, La”: [68](#)

“Enriqueta sí. Enriqueta no”: [68](#)

**Españolito que vienes al mundo:** [51](#)

**E. T. E. y el Oto, El:** [51](#)

“Eugenia Grandet”: [65](#), [69](#)

**Extramuros:** [46](#), [48](#), [50](#)

“Fantasma y doña Juanita, El”: [67](#)

“Fecha señalada, Una”: [67](#)

“Forja de un rebelde, La”: [70](#)

*French Lieutenant’s Woman* (véase **Mujer del teniente francés, La**)

**Fuego eterno:** [48](#)

**Gary Cooper, que estás en los cielos:** [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [19](#), [20](#), [22](#), [23](#), [28](#), [32](#), [69](#)

**Gemidos de placer:** [44](#)

**Gilda:** [27](#)

**Gran aventura de los Parchís, La:** [51](#)

**Hablamos esta noche:** [23](#), [24](#), [69](#)

**Hombres que rugen:** [51](#)

**Hora bruja, La:** [16](#)

“Humillados y ofendidos”: [69](#)

**Inseminación artificial:** [51](#)

**Juana la loca de vez en cuando:** [51](#)

“Juncal”: [70](#)

“Levántate y lucha”: [67](#)

“Lili”: [67](#)

**Lola nos lleva al huerto, La:** [51](#)

**Luces de bohemia:** [46](#), [48](#), [49](#)

**Lute, camina o revienta, El:** [47](#)

**Mambrú se fue a la guerra:** [50](#)

“Marie Curie”: 67

**Matador:** 50

**Mitad del ciclo, La:** 50

*Much Ado About Xothing* (véase **Mucho ruido y pocas nueces**)

**Mucho ruido y pocas nueces:** 30

“Mujer cualquiera, Una”: 68

“Mujer de tu vida, La”: 70

**Mujer del teniente francés, La:** 15

**Mujeres al borde de un ataque de nervios:** 47

**Murieron con las botas puestas:** 26, 27

*Mutiny Un the Bounty* (véase **Rebelión a bordo**)

“Niña sabia, La”: 68

**Nuevos curanderos, Los:** 51

**Nuevos extraterrestres, Los:** 51

“Ópera en Marineda”: 69

**Padre nuestro:** 50, 54

**Pájaro de la felicidad, El:** 14, 19, 28, 29, 32, 35

**Paraísos perdidos, Los:** 50

**Parchís entra en acción:** 51

“Patio de luces”: 67

“Pequeña Dorrit, La”: 66, 69

**Perro del hortelano, El:** 16, 18, 19, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 41, 74, 79

**Petición, La:** 9, 10, 11, 19, 20, 23, 31, 32, 40, 69

**Piernas cruzadas:** 51

“Profesión de la señora Warren, La”: 70

**Qué he hecho yo para merecer esto:** 54

**Rebelión a bordo:** 27

**Reina del mate, La:** 48

**Río ahajo:** 50

**Rolls para Hipólito, Lo:** 51

**Sahara:** 45

**Santos inocentes, Los:** 47, 54

**Sé infiel y no mires con quién:** 46, 47

**Sed de mal:** 27

**Selva está loca, loca, loca..., La:** 51

“Siempre vivas se marchitan en otoño, Las”: 68

“Silbo de la lechuza, El”: 67

“Silencio, estrenamos”: 70

**Sólo para hombres:** 68

**Stico:** 54

**Sur, El:** 54

**Tasio:** 50, 54

**Tercer hombre, El:** 27

**Tesoro de la diosa blanca, El:** 51

*They Died With Their Hoots On* (véase **Murieron con las botas puestas**)

*Third Man. The* (véase **Tercer hombre, El**)

**To er mundo e mejor:** 51

*Touch Of Evil* (véase **Sed de mal**)

“Tres maridos burlados. Los”: 70

**Tu nombre envenena mis sueños:** 19, 31, 32, 33, 36

“Tu tiempo de locura”: 68

**Túnel, El:** 50

“Turno de oficio”: 70

**Vaquilla, La:** 47, 50, 54

**Velázquez:** 25,

**Viaje a ninguna parte, El:** 50

**Vieja música, La:** 50, 56

**Violador violado, El:** 51

**Volver a empezar:** 54

**Werther:** 15, 24, 25, 32, 50, 51, 69

**Y al tercer año resucitó:** 47

**Y del seguro ¡líbranos, señor!:** 51

“Yanko el músico”: 69

**Zorra y el escorpión, La:** 51



NOSFERATU. Equipo de redacción: Donostia Kultura, Jesús Angulo, Sara Torres.

Han colaborado en este número: Jesús Angulo, Javier Aguirresarobe, Miguel García-Posada, Vicente Molina Foix, Carlos F. Heredero, Carmelo Romero, Jesús Martín, Fernando Moreno, Antonio Santamarina, Ángel Fernández-Santos, Eduardo Haro Tecglen, Carlos Boyero, Francisco Umbral, Dolores Devesa, Alicia Potes.

# Notas

[1] Pérez Millán. Juan Antonio: *Pilar Miró, directora de cine*. Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1992. <<

[2] *The French Lieutenant's Woman*: Karel Reisz. 1980. <<

[1] La finalización de la película coincidió con una sonada campana de denuncias de tortura en la prisión de Herrera de la Mancha. <<

[2] Para más detalles sobre el proceso visual de *Beltenebros* ver: Angulo, Jesús / Heredero, Carlos F. / Rebordinos, José Luis / Javier Aguirresarobe. *En el umbral de la oscuridad*. Ed Fimoteca Vasca/Fundación Caja Vital. San Sebastián. 1995. <<

[3] Entrevista a Javier Aguirresarobe en Heredero, Carlos F.: *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Ed. 24 Festival de Cine de Alcalá de Henares Madrid. 1994. Página 43. <<

[4] Tomás Fernández Valenti escribe: “... *puede comprenderse que Miró y Camus utilicen el hecho de que Carmen sea restauradora de arte como metáfora de fa reconstrucción que está llevando a cabo de su propia vida. pero se insiste tanto sobre esta idea que los constantes subrayados sobre la misma terminan destrozándola*”. **El pájaro de tu felicidad**. Sentimientos fotogénicos. Dirigido, numero 214. Jumo. 1993 Página 17. <<

[5] Miro. Pilar: “la mirada de Ricardo” *El Mundo*. Madrid. 19 de mayo de 1997. <<

[6] Entrevista con Gil Parrondo en: Gorostiza, Jorge. *Directores artísticos del cine español*. Ed. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid, 1997. Página 143. <<

[7] “Lo que depende de los sentimientos no varía”. Declaraciones a Rocío García en *El País*. Madrid, 22 de septiembre de 1996. <<

[1] Monterde, José Enrique: *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. 1973-1992*. Ed. Paidós. Barcelona, 1993. Página 97. <<

[2] En los años 1965 y 1966 se habían llegado a producir 151 y 164 largometrajes, pero 98 y 97 de ellos, respectivamente, eran coproducciones con otros países. <<

[3] Riambau, Esteve: “La década socialista (1982-1992)”, en: AA. VV.: *Historia del cine español*. Ed. Cátedra. Madrid. 1995. Página 409. <<

[4] Datos extraídos de *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*, Informe Fundesco, Ed. ICAA. Ministerio de Cultura. Madrid, 1993. Página 166. <<

[5] Cabe remitir a: Losilla, Carlos: “Legislación, industria y escritura”, en AA. VV.: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1989. Página 33. Véase también: Monterde, José Enrique: Op. cit, nota 1.

<<

[6] Entrevista de Ángel Fernández-Santos. *El País*. 11/8/1985. <<

[7] Fernández-Santos, Ángel: “Punto sin retorno”. *El País*. Diciembre, 1985. <<

[8] Fuente de datos: I. C. A. A. <<

[9] Fuente de datos: I. C. A. A. <<

[10] “Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o El cine español en la época del socialismo (1983-1986)”, en: Llinás, Francisco: *4 años de cine español (1983-1986)*. Ed. Imagfic. Madrid, 1987. Página 178. <<

[11] Ibidem. Página 178. <<

[12] *La Vanguardia*. 30/12/1983. <<

[13] Véase: Diamante, Julio: “Los premios cinematográficos”. Carta al director en *El País*. <<

[14] *El País*. 9/12/1984 <<

[15] *Diario 16*. 28/11/1984. <<

[16] *El País*. 28/11/1984. <<

[17] “El fin y los medios”. *El País*. 18/12/1984. <<

[1] Según confesión de la propia realizadora, cuyo testimonio recoge Lorenzo Díaz en *La televisión en España. 1949-1995*. Alianza Editorial. Madrid. 1994. Página 589. <<

[2] Declaraciones realizadas por Pilar Miró a Paolo Arnaldo (*La Actualidad Española*, 26-3-1978, página 59) y recogidas por Juan Antonio Pérez Millán en *Pilar Miró. Directora de cine*. 37 Semana Interrwcional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1992. Página 57. <<

[1] Me contó cosas feroces (por supuesto, sin licencia de uso periodístico) de excolegas que la trituraban en sus reboticas y que, no hace falta decirlo, ahora la canonizan con la misma saliva envenenada. <<