



Universidad de Valladolid

CURSO 2017-2018

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Periodismo

**La desaparición de la censura como
punto de inflexión en la calidad del cine
español a través de la obra de
Carlos Saura**

Alumno: Aitor Ferrero López
Tutora: Mercedes Miguel Borrás

1ª convocatoria



*A mis padres, que me descubrieron las imágenes,
y a Mercedes, que me enseñó la poesía que había en ellas.*



Como no podemos hacer Víctor Hugo, hacemos Mallarmé.

JOAQUIM JORDÀ



RESUMEN

Hablar de la desaparición de la censura en España es hablar de la llegada de la democracia, del fin del control gubernamental sobre las publicaciones, de la aparición de nuevos periódicos y revistas nacidos sin la necesidad de una autorización previa y, también, del surgimiento de nuevas temáticas e historias en el cine patrio. Sin embargo, la retirada de la losa que suponía para los autores adaptarse a las exigencias del régimen –que no acatarlas– va más allá de la aparición de desnudos o de intrigas políticas en las pantallas; supone un cambio en la esencia de ese cine que había producido algunas de las mejores obras de la filmografía nacional y que muta hacia nuevas formas y contenidos tras desaparecer el principal referente sobre el que se basaba: la sociedad franquista.

Esta investigación pretende arrojar algo de luz sobre el proceso que experimenta el cine español firmado por los realizadores más notorios cuando ya no tienen que pasar por la mirada – y la tijera– de los censores y de cómo afecta esta transición a la calidad de sus películas. Para lograr este objetivo, analizaremos tres películas de uno de los cineastas más icónicos de España, Carlos Saura, cuyo reconocimiento nacional e internacional es fruto de una dilatada carrera que se desarrolla hasta hoy y que lo convierte en paradigma del cine de autor patrio desde el franquismo a la democracia.

A través de un marco teórico que estudia la propia naturaleza del séptimo arte, sus procesos de significación y sus relaciones con la realidad, repasamos el panorama histórico y cinematográfico de la España autoritaria, así como la evolución de las normas censoras. Con estas referencias, realizamos un análisis de contenido basado en la comparación de *La caza* (1965), *La prima Angélica* (1974) y *¡Ay, Carmela!* (1990) que nos permitirá descubrir si la eliminación del control previo repercute en un incremento o en una merma de la calidad filmica española e indagar en la capacidad del cine para denunciar determinadas realidades aun estando en el punto de mira gubernamental.

Palabras clave: cine español, censura, Carlos Saura, calidad, franquismo



ABSTRACT

We cannot discuss the disappearance of the censorship in Spain without discussing the arrival of democracy, the end of the government control on publication, the appearance of new magazines and newspapers which did not require any authorization, as well as the emergence of new topics and stories in the national movie industry. Nonetheless, the removal of the regime requirements for authors, which did not mean they complied with them, goes beyond the appearance of nudity in movies or the emergence of political intrigues. It involves a change in the essence of the movie industry which produced some of the master pieces of the national filmography and which transforms into new ways and contents after the disappearance of the main model on which it was based: the Francoist society.

This research aims at shedding light on the process which the national movies made by the most notorious producers experience when they do not have to go through the gaze and the scissors of the censors. Moreover, I focus on how this transition influences the quality of their movies. In order to achieve these goals, I analyze three films by one of the most iconic filmmakers in Spain, Carlos Saura. His national and international recognition is the result of his extensive career developed until nowadays, and which is becoming a paradigm for the national auteur movie from the Francoism until the democracy.

Throughout a theoretical background which concentrates on the nature of the seventh art, its significance processes and its connection with reality, I revise the historical and cinematographic outlook of an authoritarian Spain as well as the evolution of the censorial rules. With these references, I carry out a content analysis based on the comparison of *La Caza* (1965), *La prima Angélica* (1974) and *¡Ay, Carmela!* (1990). This analysis will demonstrate whether the removal of the previous control has an effect on the increase or decrease of the Spanish movie industry quality and inquire into the cinema capacity to report certain realities even if it is the central focus of the government.

Keywords: Spanish Cinema, censorship, Carlos Saura, quality, Francoism



ÍNDICE

CAPÍTULO 1. Introducción	8
1.1. Justificación	8
1.2. Preguntas de investigación	11
1.3. Hipótesis.....	11
1.4. Objetivos	12
1.5. Metodología	12
CAPÍTULO 2. Fundamentación teórica.....	16
2.1. El cine como expresión artística	16
2.1.1. Las relaciones entre cine y realidad: el concepto de calidad cinematográfica.....	18
2.1.2. El cine como documento histórico.....	22
2.1.3. El concepto de auteur y las nuevas olas.....	25
2.1.4. Carlos Saura como paradigma del autor español.....	30
2.2. La evolución de la censura cinematográfica española	35
2.2.1. El cine de disidencia (1951-1962)	35
2.2.2. La etapa del posibilismo: el Nuevo Cine Español (1962-1967)	45
2.2.3. El cine de oposición (1968-1975).....	53
2.2.4. La desaparición de la censura y el cine de la Transición (1975-1982)	58
CAPÍTULO 3. Estudio analítico de la muestra	63
3.1. La caza	63
3.1.1. Contextualización	63
3.1.2. Análisis del proceso de significación del filme.....	66
3.2. La prima Angélica.....	81
3.2.1. Contextualización	81
3.2.2. Análisis del proceso de significación del filme.....	85
3.3. ¡Ay, Carmela!	99
3.3.1. Contextualización	99
3.3.2. Análisis del proceso de significación del filme.....	102
CAPÍTULO 4. Conclusiones	114
ANEXOS.....	120
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130
WEBGRAFÍA	131
VIDEOGRAFÍA.....	134



CAPÍTULO 1. Introducción

1.1. Justificación

El título que encabeza este trabajo –*La desaparición de la censura como punto de inflexión en la calidad del cine español a través de la obra de Carlos Saura*– despierta más de una pregunta. ¿Por qué un TFG sobre cine español para concluir estos años de estudios periodísticos? ¿Por qué sobre la desaparición de la censura y su relación con la calidad de las películas? ¿Y por qué a través de Carlos Saura y no de Luis García Berlanga o de Juan Antonio Bardem o de Fernando Fernán Gómez o de cualquiera de los otros directores que han filmado algunas de las obras maestras de este país nuestro? Dedicaré las líneas que siguen a intentar responder –con un estilo más libre que el que encajaría en este molde y que, en la práctica, supone un intento de añadir cierto interés narrativo a la estricta estructura que rige la investigación académica– a estas cuestiones, aún a riesgo de excederme y de transgredir algún que otro límite que, desde una óptica al menos formal, pueda llevar aparejado el ámbito investigativo universitario. Pero, ¿qué otro sitio es más apropiado para renegar de las imposiciones e intentar sobrepasarlas, aun con los riesgos que esta práctica conlleva, que la universidad? ¿Y qué momento es más propicio para ello que el final de los estudios?

En respuesta a la primera cuestión –«¿Por qué un TFG sobre cine español para concluir estos años de estudios periodísticos?»–, el motivo principal es que el cine me gusta. Me gusta mucho. Para mí, el cine es aquel que cuenta una realidad, ya sea de índole social, psicológica, sentimental o un compendio de las mismas y otras. Podría utilizar la palabra *verdad*, en vez de *realidad*, pero, haciendo míos los versos de Campoamor, diré que, «en este mundo traidor, nada es verdad ni mentira; todo es según el color del cristal con que se mira»¹. Hablemos, pues, de realidad, y digamos que el cine cuenta realidades. Y, al fin y al cabo, ¿qué hace el periodismo sino también contar realidades? Existen diferencias entre uno y otro, desde luego, y sería absurdo obviarlas. Mientras que el celuloide se presta a la forma artística, el periodismo se debate entre el pragmatismo y la estética, aunque, por su naturaleza, tiende más al primero, puesto que su objetivo último es la transmisión informativa. Cine y periodismo son, pues, dos caras de una misma moneda: cuentan historias del mundo, lo analizan, lo interpretan, sugieren preguntas y

¹ Versos pertenecientes al poema *Las dos linternas*, escrito en 1846 por Ramón de Campoamor e incluido en sus *Doloras*.



ofrecen respuestas, denuncian los abusos del sistema, los excesos del poder, abren los ojos, hacen que el lector y el espectador quieran cerrarlos y, en definitiva, suponen una vía de conocimiento dentro de la sociedad de masas.

Respondida ya la primera pregunta, pasemos a la segunda –«¿Por qué sobre la desaparición de la censura y su relación con la calidad de las películas?»–. También en ésta, la respuesta hunde sus raíces en preferencias e inquietudes personales. Entre los filmes que más me gustan, están, sin duda, muchos de los rodados durante el franquismo. Me fascina ver cómo esos realizadores se las apañaban para bordear los límites de la censura, para simbolizar a través de la imagen, del drama en unos casos, del humor en otros, la opresión, la miseria y las contradicciones de la dictadura, su doble moral, sus recovecos: el amargo retrato de la vida y la opresión moral en una ciudad de provincias que componen Bardem en *Calle Mayor* (1956) y Picazo en *La tía Tula* (1964), la sátira de la caridad burguesa que firma Berlanga en *Plácido* (1961) y la caricatura de la sociedad española que compone en *El verdugo* (1963), la disección de las heridas de la Guerra Civil que realiza Saura en *La prima Angélica* (1974), la fábula sobre la represión y el oscurantismo que traza Gutiérrez Aragón en *Habla, mudita* (1973), la demoledora visión de la miseria moral que plasma Fernán Gómez en *El mundo sigue* (1964), la burla y el atraso de la España franquista que narra de forma vitriólica Ferreri en *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), la poesía sugerente de Erice en *El espíritu de la colmena* (1973)...

Estas películas, entre otras ignoradas en las líneas anteriores para evitar que el contador de palabras –que tengo delante como tentativa de freno a la verborrea desmedida– crezca demasiado, suponen, aun estando rodadas antes de la muerte de Franco y, por ello, sometidas a la vigilancia censora, lo mejor de la filmografía española, llegando a cotas de calidad a la altura de las alcanzadas por las consideradas como *obras maestras* de Estados Unidos, Francia, Italia, Japón o Reino Unido, por citar las naciones que acapararon el grueso de la producción cinematográfica en la segunda mitad del siglo XX. Esta circunstancia me lleva a reflexionar sobre la relación entre la censura y la calidad de los filmes, puesto que, en proporción, hay muy pocas obras posteriores a 1975 –o 1977, si nos ceñimos a la legalidad– que alcancen el lugar al que llegaron aquéllas pese a que, a partir de ese año, la libertad creadora no tenía cortapisas. Y más aún. De esas películas que han sobresalido ya en democracia, casi ninguna está firmada por los autores que habían iniciado sus carreras durante el franquismo. En una primera impresión, podría aplicarse a este hecho el refrán de que el hambre –o, en este caso, la censura– agudiza el



ingenio, pero quisiera ir más lejos. ¿En qué cambian esos filmes? ¿Qué tenían antes y que tuvieron después? ¿Era la censura un instrumento que terminaba potenciando la creatividad y originalidad del cine? Con estas preguntas en mente decidí enfocar el trabajo en esta línea. Pero faltaba un último escollo por salvar.

Para estudiar esta otra transición, lo más acertado sería analizar las obras firmadas antes y después de la desaparición de la censura por los realizadores mencionados más arriba. Sin embargo, esta tarea requeriría un tiempo más propio de un trabajo de fin de máster o de una tesis doctoral, por lo que era necesario buscar una vía que permitiese representar la filmografía española de una forma más sintética. Tras la lectura de la documentación inicial, comprobé que esta vía podía ser Carlos Saura, memoria viva del cine español y el mejor representante de su evolución.

Su producción, compuesta de más de cuarenta largometrajes, atraviesa distintas fases desde 1959, cuando firma su primera película de ficción, *Los golfos*, hasta 2016, año en el que ve la luz *Jota, de Saura*, la última que ha llegado a las pantallas y a la que seguirá *El rey de todo el mundo*, todavía en rodaje. Además de esta trayectoria, jalonada por numerosos reconocimientos nacionales e internacionales, Saura reúne las características más frecuentes entre los realizadores españoles que desarrollaron parte de su carrera durante el franquismo: su paso por la Escuela Oficial de Cine, sus enfrentamientos con la censura, su crítica al régimen y la sociedad franquistas y su colaboración con el guionista Rafael Azcona lo convierten en el ejemplo perfecto de autor cinematográfico español.

De su extensa producción, hemos seleccionado tres filmes que ilustran su evolución y que tienen un referente común –la Guerra Civil– pero maneras distintas de tratarlo: *La caza* (1966), *La prima Angélica* (1974) y *¡Ay, Carmela!* (1990). La primera se estrenó en pleno franquismo, el año en el que García Escudero accedió a la Dirección General de Cinematografía en un intento del Gobierno por ofrecer una imagen de apertura y modernidad que derivó en el fomento de un cine de calidad impulsado desde las instituciones con una interpretación más laxa de la censura. La segunda, en los estertores del régimen, con un recrudecimiento de la represión tras el asesinato de Carrero Blanco a manos de ETA, y, la tercera, en un momento en el que la democracia estaba ya consolidada. Estas películas cosecharon numerosos galardones nacionales e internacionales, además de ser, las dos últimas, notables éxitos de taquilla. Esta selección



ejemplifica, pues, la evolución de un director y de un cine que muta a través de distintas etapas y lenguajes, que evoluciona y que puede extrapolarse al conjunto de la producción nacional para arrojar algo de luz sobre el cambio que experimenta con la muerte de Franco y que va más allá de la aparición de intrigas políticas y desnudos en las pantallas españolas.

1.2. Preguntas de investigación

Establecido ya el objeto de estudio y desgranadas sus motivaciones, las siguientes preguntas de investigación nos facilitarán alcanzar una respuesta global:

- ¿Repercute la desaparición de la censura en una merma de calidad en el cine español?
- ¿Cuáles son los factores que logran que muchas de las películas *de autor* realizadas durante el franquismo hayan trascendido como las mejores de la filmografía patria?
 - ¿Presentan elementos en común desde el punto de vista temático, narrativo, estructural o técnico?
- ¿Existen diferencias entre el lenguaje cinematográfico previo a 1977 –año de la supresión censora– y el posterior?
- ¿Qué mecanismos cinematográficos se utilizan en esos filmes para intentar burlar la censura e introducir mensajes cargados de significación y críticos con el régimen?
- ¿Es el séptimo arte un vehículo eficaz para denunciar determinadas realidades aun cuando está sometido a una censura previa y un control gubernamental?

1.3. Hipótesis

La hipótesis de la que parte este trabajo es que, desaparecida la opresión franquista y, con ella, el principal referente de lucha, ese cine crítico y alegórico derivado de la censura pierde su fuerza con la consiguiente merma de su calidad artística.

De ella, y, en relación a la elección de Carlos Saura como autor referencial en esta investigación, emerge emerge directamente una subhipótesis: el cine de Saura ejemplifica ese cambio de rumbo del cine español. Además, al poner en relación el carácter de ese cine con el marco histórico de la



España de esos años, surge otra subhipótesis: el cine, gracias a su fuerza expresiva y a su naturaleza simbólica, es el mecanismo idóneo para transmitir de forma masiva mensajes en regímenes autoritarios.

1.4. Objetivos

Sobre la base de lo expresado en las líneas anteriores, el objetivo principal de esta investigación es estudiar cómo afecta la desaparición de la censura a la calidad de las películas filmadas por los autores que habían iniciado sus carreras durante el franquismo.

A partir de éste surgen dos objetivos específicos:

OE. 1: Comparar los tres filmes seleccionados (*La caza*, *La prima Angélica* y *¡Ay, Carmela!*).

OE. 2: Determinar las formas expresivas para camuflar el mensaje crítico de las películas producidas antes de 1975.

1.5. Metodología

Para responder a las preguntas y a los objetivos planteados en las líneas anteriores, hemos diseñado una metodología cualitativa basada en el análisis de contenido que efectuaremos a través de fichas de codificación elaboradas a partir de la hipótesis sobre la que pivota esta investigación. El motivo de escoger esta forma de estudio radica en que lo que buscamos conocer en el presente trabajo es la forma en la que muta un mensaje similar en tres textos – películas– realizados por el mismo autor, las sendas artísticas por las que discurre ese mensaje y, por ende, la calidad de su representación. Como afirman Igartua y Humanes, el análisis de contenido «permite descubrir el ADN de los mensajes mediáticos, dado que permite reconstruir su arquitectura, conocer su estructura, sus componentes básicos y el funcionamiento de los mismos», de ahí que se erija como «el método por excelencia de investigación en comunicación» (2004:6). La posibilidad de examinar de una forma científica los significantes y los significados que se encuentran escondidos en los filmes seleccionados –muestra cuyo motivo de elección se indica en el apartado 1.1.– nos permitirá inferir el resultado al conjunto de la producción



cinematográfica española de un modo sistemático y con afán objetivo, aunque –y esto es preciso remarcarlo– siempre dentro de los parámetros interpretativos y tendentes a la subjetividad que son idiosincrásicos a la obra de arte.

Bajo estas premisas, hemos desarrollado una forma de análisis inspirada en la propuesta metodológica realizada por Francisco Javier Gómez Tarín y Javier Marzal Felici (2006) para los textos fílmicos basada en el repaso de los elementos objetivables (análisis textual, contextual e icónico), no objetivables (recursos narrativos) y subjetivos (interpretación global de la película). Así, enfocando el análisis de contenido hacia la obra cinematográfica, descompondremos el filme en sus elementos constituyentes para después establecer relaciones entre ellos que nos ayuden a comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un todo significativo (Gómez Tarín y Marzal Felici, 2006). Tras ello, determinaremos en cada película cuál de los cuatro niveles de significación propuestos por los teóricos David Bordwell y Kristin Thompson se ajusta más a ella. Los planteamientos de estos autores encajan con esta investigación al establecer una serie de clasificaciones significativas *in crescendo* que van desde la representación mimética hasta la metáfora y el arquetipo, por lo que pueden aplicarse de un modo natural al análisis de la producción cinematográfica española bajo la censura al centrarse en la distancia entre lo dicho y lo no dicho (Bordwell y Thompson, 1995). Contemplan estas cuatro escalas de significación:

- Referencial: el espectador puede reconocer como mundo real o posible el de la diéresis, que se presenta habitable y homogéneo, como un todo cerrado, estructura espacio-temporal en cuyos límites tiene lugar el desarrollo de la historia.
- Explícito: asumiendo un nivel superior de abstracción, el espectador puede dotar a ese mundo posible, procedente del significado referencial, de valores conceptuales explícitos.
- Implícito: el espectador construye significados no evidentes o de tipo simbólico, de acuerdo con una adjudicación de valor de verdad al discurso de origen y al contexto social del filme.
- Sintomático: el espectador percibe, de acuerdo a su propia experiencia, otros significados no inscritos ni explícita ni implícitamente en el texto por la voluntad enunciada por haber quedado reprimidos o tener un valor de síntoma, es decir, significados que reciben influencias de un grupo concreto de valores sociales.



Concluye el teórico estadounidense que los significados más pertinentes son los que pertenecen a las dos últimas categorías.

Para llevar a cabo el análisis, hemos elaborado dos fichas, una de contextualización y otra referida del propio filme y compuesta de los siguientes apartados:

- Tema: para determinar qué es lo que cuenta el filme.
- Variables narrativas: para determinar el modo mediante el que se vertebra el relato y el tema de la secuencia final, así como su relación con el filme completo.
- Puesta en escena: para describir los elementos puramente cinematográficos de la secuencia final y su relación con el filme completo.
- Variables históricas: para clasificar la película según el criterio del teórico Caparrós Lera.
- Signos culturales e históricos: para apuntar la relación entre los significantes y los significados del filme en su totalidad relacionados con la Guerra Civil, la sociedad española y el franquismo.

El motivo de analizar en unos casos parámetros relativos a la película completa y, en otras, los concernientes a la secuencia final se explica dado que, a la hora de recopilar los aspectos formales de la película, sus recursos expresivos y narrativos, es más eficiente trabajar con secuencias tipo que condensen gran parte del valor significativo de la obra, como suelen ser los finales, que abarcar el filme completo, que alargaría la investigación innecesariamente (Gómez Tarín y Marzal Felici, 2006). Estas fichas, que incluiremos rellenas en los anexos, nos servirán para recoger de forma muy esquemática y resumida una información que, posteriormente, redactaremos, ampliaremos, detallaremos e ilustraremos en el epígrafe correspondiente.



Tabla 1. Ejemplo: Contextualización

Título original	
Año	
Duración	
País	
Dirección	
Guión	
Música	
Fotografía	
Reparto	
Productora	
Género	
Sinopsis	
Repercusión	

Fuente: elaboración propia.

Tabla 2. Ejemplo: Variables de análisis.

Tema	
Variables narrativas	<i>Marco temporal:</i>
	<i>Trama narrativa y manipulación temporal (modo de relato: lineal o flashback):</i>
	<i>Acciones y personajes:</i>
	<i>Presencia de elementos surrealistas, fantásticos y oníricos:</i>
Puesta en escena	<i>Fotografía:</i>
	<i>Montaje:</i>
	<i>Sonido diegético y extradiegético:</i>
	<i>Caracterización de los personajes:</i>
	<i>Espacios y decorados:</i>
Variables históricas	<i>Clasificación de la película según Caparrós Lera:</i>
	<i>Mención explícita a la Guerra Civil:</i>
	<i>Presencia de los pilares del régimen: Estado (Ejército, Policía, Falange...), Iglesia y familia:</i>
Signos culturales y religiosos	
Conclusiones	

Fuente: elaboración propia.



CAPÍTULO 2. Fundamentación teórica

2.1. El cine como expresión artística²

La producción artística es inherente al ser humano. Desde las pinturas rupestres hasta las instalaciones contemporáneas, el deseo del hombre por plasmar, a través de distintos recursos, su interpretación de la realidad o el producto de su propia imaginación ha sido un denominador común en las distintas civilizaciones con independencia de su localización espacial o temporal. El arte iguala a los pueblos en cuanto evidencia su voluntad común de dejar testimonio de una época y de un modo de vida, de una creencia o de un sentimiento, pero, también, paradoja de su propia idiosincrasia, refleja las diferencias entre uno y otro, los distintos entramados que componen su existencia y sus dispares concepciones de la vida y del mundo.

Asegura Kandinsky que «toda obra de arte es hija de su tiempo» y que «cada periodo de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse» (1996 [1911]: 21). No es difícil encontrar ejemplos en la historia que corroboren tal afirmación. Que los exponentes artísticos más frecuentes en la Europa occidental durante los primeros años de la Baja Edad Media sean, en su mayoría, arquitectónicos –a los que se suman los escultóricos y pictóricos de modo complementario– y ligados, casi siempre, a la función religiosa, con particularidades según cada territorio, da testimonio del carácter de una sociedad sobre la que planea la concepción divina de la existencia y en la que la mayoría de sus miembros reciben su formación cultural de forma colectiva a través de la palabra oral y de un pequeño conjunto de elementos visuales. Los vestigios artísticos de los siglos XI y XII permiten entender, en gran medida, cómo era la sociedad medieval en el oeste del continente europeo en esos años y por qué mecanismos se regía. Del mismo modo, que, durante el Renacimiento, el canon estético utilizado en la obra de arte sea el propio hombre, estilizado e idealizado, evidencia la transición de un sistema teocéntrico a uno antropocéntrico. Casos como éstos hay tantos como sociedades y épocas en el curso de la historia, y todos son piezas que conforman un único puzzle: el deseo común de reflejarse por sí mismas a través de la obra de arte (Kandinsky, 1996 [1911]).

Esta relación entre el arte propio de cada época y cultura no puede, sin embargo, desligarse de un componente fundamental como son las posibilidades técnicas que permite el grado de

² No se trata en este estudio el concepto de cine como mero producto cultural del mercado, si bien, a lo largo del texto, se apuntarán algunas ideas sobre esta clase de películas en el contexto español.



desarrollo de cada sociedad (Benjamin, 2017 [1936]). El soporte que da cuerpo a la obra artística y los límites y manipulaciones físicas y tecnológicas a las que puede llegar ejercen una influencia decisiva en la expresión creadora, puesto que delimitan las sendas por las que ésta puede discurrir y el público que puede alcanzar. El avance del arte va de la mano del de la técnica, y la evolución de ambos ofrece una panorámica acertada del propio desarrollo social. Esta concepción permite establecer una serie de líneas divisorias en la cronología de la producción artística que se corresponden al aumento –progresivo– en las posibilidades de su reproducción y difusión. Así como la aparición de la imprenta dispara y democratiza³ las posibilidades de la literatura, hasta entonces relegada a los estamentos dominantes de la sociedad, el exponencial progreso –y abaratamiento– de la tecnología y la técnica durante los últimos doscientos años, sobre todo al servicio de la imagen y el sonido, desemboca en una auténtica democratización de la obra de arte que alcanza su cénit en el siglo XX como parte fundamental del asentamiento y desarrollo de la sociedad de masas. No es casual que la fotografía, primera tecnología de reproducción en verdad revolucionaria, germine en la misma época en la que el socialismo, propuesta ideológica para el establecimiento de un sistema democrático de masas (Gubern, 1987).

La participación limitada en la experiencia estética que había caracterizado a la humanidad hasta aquel momento deja paso a una participación masiva que «libera a la obra de arte de su existencia parasitaria en medio del ritual⁴» (Benjamin, 2017: 61). Despojada así de su elemento identitario, el arte debe buscar un nuevo cauce por el que transitar que supere a los anteriores. Se trata de un arte cuya aura ha sido destruida y, por ende, también su valor de culto, su vocación de eternidad; un arte cuyo valor radica en la exhibición y en la experiencia. La expresión creadora pasa a servir así a unas masas que buscan continuamente su reconocimiento en ella y que prefieren la singularidad reactualizable y la fugacidad de la obra a la singularidad irrepetible y la durabilidad perenne (Echeverría en Benjamin, 2017). Para esta nueva sociedad que busca la ruptura del suceso único es necesario un nuevo arte que se adecúe a sus necesidades, que trascienda a los anteriores y ofrezca las posibilidades de reconocimiento y participación que las

³ Es preciso entender aquí el término *democratización* dentro del contexto social del siglo XV; no como un proceso que afecte a la mayor parte de la población, sino como un movimiento que se extiende entre una incipiente burguesía que, pese a constituir un porcentaje pequeño del conjunto de la sociedad, es ya muy superior al limitado alcance que el texto escrito tenía en los siglos anteriores.

⁴ Un ritual no necesariamente religioso, sino también «secularizado», según aclara Benjamin, que ejemplifica esta descripción con la contemplación de una obra pictórica en un museo.



masas demandan. Éste toma forma con la aparición y popularización de la imagen en movimiento, cuyas posibilidades técnicas y expresivas se amoldan al deseo colectivo.

El cine se convierte así en el vehículo perfecto para la transmisión estética de la sociedad de masas, un arte que en su propia genética renuncia a su vocación de unicidad, que nace por y para ser reproducido y que supone, en la práctica, un compendio de las expresiones artísticas que lo preceden. Literatura, pintura, música o arquitectura convergen en el metraje, que se convierte, de hecho, en un nuevo arte por derecho propio. El cine logra que las masas puedan supervisarse a sí mismas y, a través de la lente, abre la puerta al autoconocimiento y al estudio del mundo circundante de una manera completamente nueva.

En el cinematógrafo, la configuración del público se efectuó con un doble movimiento. Por una parte, se creaba al espectador como integrante de esa masa que acudía a los espectáculos cinematográficos, y, por otra, se representaba a la masa urbana como un nuevo motivo figurativo. (Quintana, 2003: 141)

La percepción de la realidad adquiere cotas inimaginables a través de la sucesión de imágenes, que permiten, por primera vez, arrojar luz de forma masiva e ilimitada sobre las aristas de la condición social y humana. Nunca el hombre había podido acceder a un conocimiento tan directo de sí mismo y reafirmar su humanidad como en la sala de cine, donde se plasma un cauce completamente nuevo que supone, en la práctica, la exhibición del último, más secreto y menos comprendido de los lenguajes artísticos (Erice, 1997; en Miguel Borrás, 2013).

2.1.1. Las relaciones entre cine y realidad: el concepto de calidad cinematográfica

El cine hunde sus raíces, desde su origen, en la realidad. La propia naturaleza ontológica de la cámara corrobora esta afirmación, al ser la imagen capturada un registro físico fruto de una reacción fotoquímica sobre un soporte de celuloide⁵. Sin embargo, es necesario no confundir la capacidad del cine para reflejar el mundo circundante con una garantía de representación de la verdad –entelequia de toda obra artística– al ser ésta un caleidoscopio de realidades presentes en un mismo acontecimiento. Pese a la defensa de algunos cineastas de la objetividad de la cámara

⁵ Nos referimos aquí a la cámara analógica, no a la tecnología digital desarrollada en los últimos años del pasado siglo.



y su capacidad de registrar la totalidad del mundo y la verdad de las cosas a través de recursos como el montaje, tal y como, ya en la década de 1920, esgrimía el realizador soviético Dziga Vértov, la imposibilidad de retratar la verdad está también inmersa en la naturaleza cinematográfica. Cuando la cámara encuadra un determinado plano lo hace condicionada por la intencionalidad del sujeto que la dirige, que convierte la realidad en representación a través de la lente, lo que lleva implícita la expresión de un determinado punto de vista y, por tanto, de una determinada ideología (Miguel Borrás, 2013). Pese a que esta paradoja hace que sea imposible de lograr, la búsqueda de la verdad debe ser la que guíe la mano del realizador al constituir la pretensión natural de la cámara, actitud que desemboca en una concepción realista del ejercicio cinematográfico que encuentra en el crítico y teórico francés André Bazin a uno de sus máximos defensores.

Tomando los postulados del autor francés como principal referente⁶, asociaremos, en esta investigación, la denominación de *calidad* al realismo de las películas seleccionadas –y, por extensión, al conjunto de filmografía patria entre 1960 y 1990–, a su función como huella de la realidad (Bazin, 1990). En este punto, hay que incidir en que el concepto de *realismo* no se vincula a una determinada forma o a un modo clásico de relato, pese a la tendencia generalizada a relacionarlo con el estilo literario característico de la segunda mitad del siglo XIX, sino que se liga a una cuestión de contenido. Es éste el que tiene que determinar la forma de la obra artística y no al contrario (Kandinsky, 1996).

Llamamos en nuestra cultura occidental *mimética, imitativa, naturalista, realista o ilusionista*, por encima de toda connotación sociológica, a aquella técnica que rige la producción de representaciones icónicas de acuerdo con las leyes de la perspectiva central y que dispone sus formas y colores de tal manera que evocan en el observador el modo como la visión humana monocular (o binocular, en los sistemas de reproducción

⁶ La principal razón de escoger a Bazin como autor base para esta investigación radica en su papel fundamental en el desarrollo de la teoría de cine europea de la posguerra y, por tanto, en íntima relación con la corriente neorrealista italiana, la primera que produce una serie de filmes cuyo eje común es la plasmación de la realidad. También en ser sus razonamientos acerca de la naturaleza del cinematógrafo y su relación con la realidad decisivos en la evolución de la propia producción fílmica al servir de sustento para el desarrollo de la *Nouvelle vague* que revolucionó el cine francés –y, por extensión, el europeo– durante la década de 1960, aun cuando entrase en disputa con los realizadores de este movimiento como Truffaut, Rivette o Rohmer tras acusarlos de dejar un margen demasiado abierto a la interpretación y a la subjetividad del espectador. Las ideas de uno de los fundadores de la revista *Cahiers du cinema* no quedaron, pues, en la mera teoría, sino que, basadas en la propia contemplación de la pantalla más que en los libros, se aplicaron a la práctica a través de las distintas películas inscritas en esta ola, cuyos postulados intentarían adaptar algunos de los realizadores españoles del periodo, entre ellos, el que centra nuestro estudio: Carlos Saura.



tridimensionales) percibe las apariencias ópticas externas de los seres y de las cosas desde un punto dado del espacio. (Gubern, 1987: 72)

Esta acepción mayoritaria del término realista, como argumenta Gubern, es falsa, puesto que la realidad que, según ella, transmiten estas imágenes no es sino una ilusión referencial, una impresión de realidad, ya que la representación mimética se consigue a través de técnicas manipuladoras a las que el espectador está habituado y tiene ya asumidas. Es necesario, pues, señalar que la realidad en la obra cinematográfica no es tanto una pulsión estética como sí ética, una voluntad de narrar con verosimilitud ese referente a través de una representación en la que lo concreto convive con lo abstracto (Quintana, 2003). No es la mimesis lo que marca el realismo de la película, sino el alejamiento del artificio y el surgimiento de una forma estética que nazca del propio contenido para mostrarlo como lo que es. No se trata una cuestión de estilo, sino de un problema de orden semántico (Brenta, 2008; en Miguel Borrás, 2015).

Es el encuentro entre la realidad y la cámara, entre el significante y el significado, el que confiere al cine su realismo y, a la vez, su poética. Realismo porque en la propia naturaleza de la imagen cinematográfica está ser índice (señalar) y ser icono (simbolizar). Poética porque a través del proceso que convierte al referente en representación surge un espacio metafórico fruto de los distintos mecanismos que dan forma al metraje –montaje, movimientos de cámara y personajes, profundidad de campo, fuera de campo...– en el que las relaciones sintagmáticas se alteran y surgen distintas asociaciones que abren la puerta a variadas interpretaciones (Miguel Borrás, 2013).

Realismo y poética no son, por lo tanto, términos excluyentes, sino que convergen y se retroalimentan en la imagen cinematográfica, cuyo sentimiento de realidad no está subordinado a la acumulación de hechos reales, sino que radica en la existencia de un denominador común entre dicha imagen y el mundo (Bazin, 1990). Sin embargo, este nexo puede inclinarse o bien por la pulsión imitativa o bien por la simbólica, en función del ambiente en el que se produzca la representación icónica (Gubern, 1987). Es necesario señalar aquí una cuestión trascendental para el ejercicio cinematográfico español firmado antes de 1975: la imposibilidad, en la mayor parte de ocasiones, de llevar a cabo una imitación de la realidad que se quiere plasmar al estar supeditada la realización filmica al marco censor de la dictadura franquista. Este obstáculo en la creación artística desemboca, sin embargo, en una curiosa paradoja. Al no poder contarle todo y ser mayor la presión simbólica que la imitativa a causa de la necesidad de superar ese control



gubernamental previo, las imágenes filmadas adquieren una mayor significación que las obtenidas de un modo inverso, puesto que el simbolismo y el carácter poético van ligados a la ambigüedad, que constituye el núcleo de la existencia cotidiana y por lo tanto, del realismo. La vida, que es el vehículo de transmisión de la realidad, no se rige por la omnisciencia, sino por la ambigüedad, la interpretación, la ambivalencia y el conocimiento parcial.

Como síntesis de todo lo que se ha expresado en las líneas anteriores, el realismo cinematográfico en el que basamos el concepto de calidad no se basa en capturar la totalidad de las cosas, sino la esencia de las mismas.

El buen cine es, desde luego, de una manera o de otra, más realista que el malo. Pero esa condición no es en absoluto suficiente, pues reflejar mejor lo real no interesa sino para hacer que signifique más. En esta paradoja reside el progreso del cine. (Bazin, 1999; en Quintana, 2003: 134)

En torno a esta reflexión, es preciso apuntar también dos ideas de Bazin en torno al funcionalismo del cinematógrafo y su relación con la calidad de la película –al ser ésta última dependiente del contexto en el que se produjo– que pueden extrapolarse al objeto de estudio de esta investigación.

Las obras maestras que suelen citarse habitualmente para dar un ejemplo de cine verdadero –ese cine que no debe nada al teatro o a la literatura porque habría sabido descubrir unos temas y un lenguaje específico– son probablemente tan admirables como inimitables. Si el cine soviético no nos da ya el equivalente del *Acorazado Potemkin*, ni Hollywood de *Aurora*, *Aleluya*, de *Scarface*, de *New York-Miami* o incluso *La diligencia*, no se debe a que las nuevas generaciones de directores sean inferiores a las antiguas (entre otras cosas porque se trata de los mismos hombres). Tampoco creo que se pueda atribuir a que los factores económicos o políticos de la producción esterilicen su inspiración. Sino más bien que el genio y el talento son fenómenos relativos que sólo se desarrollan con referencia a una coyuntura histórica. (Bazin, 1990: 124)

A partir de este planteamiento, el crítico francés sostiene que, en cada época, la relación perfecta entre fondo y forma varía según las circunstancias en las que la obra artística se hay producido, de lo que concluye que el talento y el arte del cineasta deben experimentar una evolución común, progreso que no suele ocurrir al envejecer el cine de una forma mucho más rápida que el autor que lo firma.



2.1.2. El cine como documento histórico

La confluencia entre las concepciones del cine como hijo de su tiempo y receptor de la realidad circundante desemboca en una consideración del ejercicio cinematográfico como un documento mediante el cual puede accederse al conocimiento de la historia y de la realidad de un país en un momento determinado. Esta perspectiva, sin embargo, no debe malinterpretarse y asociarse sólo a los filmes que, de manera común, se enmarcan dentro del género histórico, sino que está inscrita en el propio proceso de filmación de la obra audiovisual, en su contexto, dando fe de los aspectos políticos y sociales que conforman la realidad del país en el que se desarrolla el rodaje.

Esta relación entre la historia y el cine fue abordada por primera vez por el pensador y teórico germano Siegfried Kracauer, quien, en *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*, analizaba cómo la producción cinematográfica de entreguerras prefiguraba el espíritu del nazismo⁷. Sostiene el autor alemán que la producción cinematográfica de una nación refleja su mentalidad de una forma más directa que el resto de medios artísticos y sólo se comprende en relación con el perfil psicológico del propio país. A través del detalle, de la minucia aparente que la cámara captura y que complementa a la acción dramática, pueden comprenderse el mundo visible y las tendencias psicológicas colectivas que discurren por debajo de la dimensión consciente (Kracauer, 1985).

Las teorías del pensador francfortés constituyen el caldo de cultivo para autores posteriores que indagaron en la relación entre el cine y la historia y entre los que destaca el francés Marc Ferro, que centra sus investigaciones en el poder del filme, gracias a la ideología⁸ propia del

⁷ Para Kracauer, los grandes monstruos y tiranos que poblaban las películas más icónicas y exitosas del cine mudo alemán –el Dr. Caligari (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920), el Dr. Mabuse (*Dr. Mabuse, el jugador*, Fritz Lang, 1922) y el robot de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), entre otros– prefiguraban en el inconsciente colectivo del país una monstruosidad latente que desembocaría en la llegada de Hitler al poder y la consolidación del nazismo (Quintana, 2003). En referencia a esta etapa, el autor germano afirma que «tanto el sentido cinematográfico como el ingenio técnico estaban al exclusivo servicio del horror» y señala como una «extraña coincidencia que poco más de una década después, la Alemana nazi llevara a la práctica esa misma mezcla de torturas físicas y mentales que, por entonces, presentaba la pantalla alemana» (Kracauer, 1985: 78-79)

⁸ El catedrático galo Pierre Sorlin, especializado en las relaciones entre historia y cine, define esta ideología no como un ideario político, sino como una suerte de «horizonte» que comprende una pluralidad de aspectos ajenos a esta limitación y van más allá del acontecimiento:

Es el conjunto de las combinaciones, de las asociaciones, numerosas pero numéricamente finitas, que estamos capacitados para realizar con los útiles que son los nuestros, en el seno de nuestra formación social y teniendo en cuenta los frenos que impone el sistema de producción. La ideología sólo toma forma a través de los objetos concretos, las expresiones ideológicas, libros, espectáculos, vestimenta, inmuebles... (Sorlin, 1985: 251)



realizador, para situarse frente al relato oficial del pasado y del presente a modo de «contraanálisis» y convertirse así en un agente histórico capaz de motivar una toma de conciencia. Esa capacidad para revelar el anverso de la sociedad y abrir perspectivas sobre lo que confiesa y lo que niega es la que hace que los poderes públicos y privados teman al séptimo arte e intenten ejercer un control sobre él que, en regímenes totalitarios, deriva en una censura previa, como fue el caso español entre 1939 y 1977. Un obstáculo que, sin embargo, no puede impedir que el filme constituya un testimonio de la propia sociedad en la que se produce, ya que la autenticidad de la imagen, por mucho que se intente cercenar desde los círculos dirigentes, pone de relieve las insuficiencias del sistema (Ferro, 1995).

Así, que la acción que desarrolla la película sea contemporánea o histórica o que haya sido producida bajo la represión censora no merma su capacidad de erigirse como una prueba de la mentalidad de la época en la que se realiza.

La utilización de un hecho de sucesos que no es histórico pero que es exacto permite hacer historia. Entonces uno puede llegar a plantearse si no será precisamente que los hechos no históricos sirven de síntoma y los síntomas permiten conocer las enfermedades, las enfermedades de la sociedad, las enfermedades del poder. Y los males del poder y de la sociedad son historia. (Ferro, 1991: 11)

Bajo las premisas enunciadas por Ferro, el investigador español José María Caparrós Lera distingue, dentro del cine argumental, tres vertientes en función de su relación con la historia: los filmes de reconstrucción histórica, la ficción histórica y las películas de reconstitución histórica (Caparrós Lera, 2006). Podremos aplicar esta clasificación al análisis de las tres películas seleccionadas.

Filmes de reconstrucción histórica

Son aquellas películas que, sin tener una voluntad directa de hacer historia –es decir, sin pretenderlo–, poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes del pasado y constituir formas para entender una determinada sociedad en una determinada época. El término *reconstrucción* se debe a que estos filmes retratan a la gente de una época, su modo de vivir, sentir, comportarse, vestir e incluso hablar. Señala aquí el autor barcelonés como ejemplos más obvios las obras del movimiento neorrealista italiano, pero extiende esta calificación, en sintonía con lo postulado por Ferro, a la filmografía del francés Éric Rohmer, quien, con «vocación de entomólogo», estudia el comportamiento pequeñoburgués



de la juventud gala; a la producción de Woody Allen, que constituye una radiografía vitriólica, cómica y, en ocasiones, tierna de la sociedad estadounidense contemporánea; a las películas de la escuela soviética de la década de 1920 y a las basadas en obras literarias que reflejan una época y unos personajes que hoy ya forman parte del pasado histórico, como *Las uvas de la ira*, adaptación realizada en 1940 por el cineasta John Ford a partir de la novela homónima de John Steinbeck y que plasma de manera exacta el clima de la Gran Depresión en el país norteamericano.

También encaja Caparrós en esta clasificación la producción cinematográfica española que ocupa este trabajo y, en especial, las películas de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, pioneros en catalizar, a través de distintas historias –más literarias y dramáticas en el primero, más cómicas y cáusticas en el segundo– las contradicciones, miserias y recovecos de un país que empezaba a salir de la miseria pero bajo el que todavía se cernía la dictadura franquista. Del mismo modo, entrarían en esta lista los filmes de ciencia ficción como *Matrix* (Lilly Wachowski y Lana Wachowski, 1999), *2001: Una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), que apuntan «hipótesis sobre el mañana o acerca de los medios e incertidumbres del hombre y la mujer contemporáneos en torno al nuevo milenio» (Caparrós Lera, 2006: 15).

Filmes de ficción histórica

Bajo esta denominación se encuentran aquellos títulos que se basan en un pasaje de la historia o en determinados personajes históricos para contar acontecimientos del pasado aunque su enfoque no sea riguroso, acercándose más a la leyenda o al carácter novelado del relato cinematográfico. Es decir, utilizan el pasado histórico como marco referencial pero no se detienen a realizar un análisis del mismo. Se trata de películas que ofrecen una idealización del pasado desde la óptica de la industria hollywoodiense y dentro de las constantes del género tradicional y de sus intereses –también comerciales–, siguiendo las modas de un periodo o el estilo de determinada productora, como *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), *Un hombre para la eternidad* (Fred Zinnemann, 1966) o *Braveheart* (Mel Gibson, 1995).

Filmes de reconstitución histórica

Las películas que Caparrós Lera engloba en el concepto *reconstitución histórica* son aquellas que, con una voluntad directa de hacer historia, recuerdan un periodo o un hecho histórico y lo



reconstituyen con más o menos rigor dentro de la visión subjetiva de cada realizador. Entrarían dentro de esta clasificación los filmes que evocan la unificación italiana –como *El gatopardo* (Luchino Visconti, 1963) o *¡Viva Italia!* (Roberto Rossellini, 1961)–, la Guerra Civil Española –*Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Incierta gloria* (Agustí Villaronga, 2017)– o la Guerra de Vietnam, entre otros temas de la historia contemporánea.

Este tipo de películas, a veces, dicen más de cómo pensaban o piensan sobre un hecho pretérito las personas de una generación y una determinada época que sobre el hecho en sí, es decir, arrojan más luz sobre el hoy o el ayer –entendiendo *ayer* por el tiempo en el que fueron rodadas– que sobre la historia evocada, lo que convierte a estos filmes en un auténtico reflejo de las mentalidades contemporáneas.

2.1.3. El concepto de *auteur* y las nuevas olas

Es sencillo determinar quién es el autor de un cuadro, una composición musical o una novela. Sin embargo, el concepto de autoría resulta más difícil de concretar en la obra cinematográfica al ser ésta el resultado de un trabajo coral liderado por la figura del realizador o director, una figura a la se acusa, en muchas ocasiones, de ejercer un papel más técnico que artístico que impide poder equipararlo a creadores de otras disciplinas como la pintura, la música o la literatura.

En las páginas de las revistas francesas especializadas de la segunda posguerra es donde este debate toma forma. Finalizado el conflicto bélico, los filmes estadounidenses de realizadores como Hitchcock, Wyler, Welles o Mankiewicz vuelven a poblar las pantallas del país galo, donde coinciden con las obras neorrealistas procedentes de Italia. Serán estas dos corrientes cinematográficas las que determinen la aparición del concepto de *auteur* ante una producción francesa acartonada y lastrada por el academicismo en la que conviven filmes ideológicos sobre la resistencia durante los años de la ocupación nazi –abordada desde una óptica idealizada y más apegada a convicciones chovinistas que a la realidad objetiva– con películas inspiradas en el existencialismo de Sartre o en una caricatura del mismo que se repiten en cuanto a temáticas y forma –lo que Truffaut denominó como «realismo psicológico»–. Estas producciones serán las que, sin embargo, se potencien desde las tribunas de críticos consagrados e instituciones oficiales francesas, que se referirán a ellas como *cine de calidad* pese a situarse de espaldas a la realidad y estar al servicio de un imaginario falaz, algo de lo que se percatarán los jóvenes cinéfilos galos



que, más tarde, se convertirán en críticos y, después, en cineastas que revolucionarán la forma de entender la obra filmica (Rodríguez Cidón, 2003). Pero vayamos por partes.

A finales del invierno de 1948, coinciden, de forma casi simultánea, dos artículos en la prensa francesa especializada en cine. Uno de ellos lo firma André Bazin en los números correspondientes a febrero y marzo de *La Revue du cinéma* y tiene como título *William Wyler, o el jansenista de la puesta en escena*. En él, el crítico y teórico reflexiona sobre el concepto de puesta en escena como rasgo definitorio de un cine alejado del clasicismo anterior y en plena búsqueda de la realidad y como emanación de la personalidad del director, un medio por el que éste «modifica, refuerza, contraviene o simplemente comenta los significados dramáticos canalizados por la intriga y los diálogos» (Rodríguez Cidón, 2003: 32). Para Bazin, serán la profundidad de campo y el montaje interno del plano los elementos fundamentales de la puesta en escena y, por extensión, de la capacidad del cine para acercarse a la realidad, por lo que alabará los planos secuencia, característicos del cine neorrealista, en detrimento del montaje clásico basado en un manido plano-contraplano.

El otro texto decisivo para entender el cambio de percepción en el modo de ver películas tras la guerra lo firma el cineasta Alexandre Astruc en *L'Écran français* bajo el título *Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'cámara-estilográfica'*, donde plasma su teoría de que el cine derivará en un lenguaje alejado «de la tiranía de lo visual (...), de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito» (Astruc, en Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1980: 208). Este cine es el que el pensamiento puede inscribirse directamente desemboca en un arte capaz de plasmar «cualquier tipo de realidad» y en el que «desaparece la distinción entre autor y realizador». Astruc entiende, pues, que las figuras de director y guionista han de confluir en la misma persona, y encuentra en los elementos de la puesta en escena –como los movimientos de los actores y de la cámara o la profundidad de campo– la forma mediante la cual el artista puede expresar su mundo interior.

¿Cómo es posible que en este arte donde una cinta visual y sonora se despliega desarrollando con ello una cierta anécdota (o ninguna, eso carece de importancia), se siga estableciendo una distancia entre la persona que ha concebido esta obra y la que la ha escrito? ¿Cabe imaginarse una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner? ¿Y *Citizen Kane* tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles? (Astruc, en Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1980: 210)



La premonición del cineasta francés de la llegada de un cine que se amolde a estos postulados se hará realidad diez años más tarde, cuando sus ideas se transfieran al celuloide gracias a los jóvenes creadores que, previamente, habían desarrollado un papel de críticos y teóricos desde las páginas de *Cahiers du cinéma*. En esta publicación, creada por André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze en 1951 tras la desaparición de las dos revistas mencionadas en las líneas anteriores⁹ como un órgano de prensa centrado en el séptimo arte, convergen los periodistas veteranos con una nueva generación de cinéfilos asiduos al cineclub del *Quartier Latin* parisino como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer y Claude Chabrol, que toman como base para sus escritos y su política cinematográfica las ideas de Astruc y Bazin para desarrollar lo que denominarán como *política de autores*¹⁰.

Durante la década de los cincuenta, estos nombres abonarán en el terreno de la crítica y la teoría cinematográfica un nuevo enfoque filmico basado en la significación del mundo a través de la imagen, que ya no se presenta como totalizadora, sino como un elemento reflexivo (Lathrop, 2012). Los *jóvenes turcos*, sobrenombre por el que eran conocidos debido a la virulencia de sus artículos, no dudaron en atacar el cine establecido y defender, en cambio, esta política de autores, para lo que alabaron a nombres como Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, Robert Bresson, William Wyler o Howard Hawks, de quienes elogiaron su sentido de la profundidad, su estilo personal y sus diferentes maneras de entender la puesta en escena (que constituye a la vez, en palabras del propio Truffaut, «la historia que se cuenta y la manera de contarla»).

De este modo, desde las páginas de *Cahiers* se fue fraguando, durante la década de los cincuenta, la necesidad de realizar un nuevo cine que rompiese con el clasicismo previo y se aventurase a nuevas formas y temáticas con vocación de plasmar la realidad en todas sus facetas, como bien ejemplifica el ensayo de Truffaut *Una cierta tendencia del cine francés*, publicado en

⁹ *L'Écran français* no desaparece como tal, pero, debido a problemas económicos, es absorbida por la prensa comunista, agudizándose su dogmatismo y superponiendo la función ideológica y política al valor artístico del filme. Una situación parecida se producirá durante la década de 1970 con los propios *Cahiers*, cuya línea editorial adoptará un enfoque maoísta tras los acontecimientos de Mayo del 68 y la politización de la esfera cultural francesa.

¹⁰ La concepción del *auteur* era distinta entre Bazin y sus pupilos. Mientras que éstos defendían a los denominados *autores* por encima de cualquier otra denominación, el cofundador de *Cahiers* advertía de que una buena valoración sistemática rozaba un peligroso culto a la personalidad (Diz Murias, 2015).



enero de 1954 y en el que describe, con nombres y apellidos, los males de la industria filmica francesa para abogar por explorar las posibilidades del cinematógrafo.

El ambiente cultural era propicio para la aparición de ese nuevo lenguaje del que hablaba Astruc, pero también los factores técnicos y económicos auspiciaban el surgimiento de lo que se conocería como *Nouvelle vague*. El avance de la tecnología fotográfica, con equipos más ligeros y manejables de emulsión rápida que resolvían, en gran medida, el problema de la iluminación – que ya no requería de focos en los platós, sino que podía lograrse a través de luz natural– y, más tarde, la grabación del sonido en directo, saca a los rodajes de los estudios a las calles y los escenarios naturales, lo que radica en un abaratamiento de las producciones.

Por su parte, la mayor facilidad para rentabilizar la inversión, al ser ésta considerablemente menor que la requerida por las producciones convencionales, atrae a los productores, quienes también se ven beneficiados desde las instituciones cuando, en 1957, el Centro Nacional de Cinematografía (CNC) instaura una dotación económica para aquellos que financien películas realizadas por rostros jóvenes de la escena francesa. Este impulso se suma a la Ley de Desarrollo de Cine de 1953, que había instaurado un fondo de ayuda, y a la prima de calidad que se había creado como complemento en 1955 y de la que se beneficiaron, entre otros, Agnès Varda (*La pointe courte*, 1955) y Alexandre Astruc (*Les mauvaises rencontres*, 1955), Robert Bresson (*Un condenado a muerte ha escapado*, 1956) y Claude Chabrol (*El bello Sergio*, 1958). Además, los incentivos institucionales crecen a partir de junio de 1959, cuando se aprueba la ley Malraux, un texto para impulsar la producción cinematográfica francesa a través de una serie de medidas proteccionistas como el gravamen de las entradas y destinar un porcentaje de ese dinero a la producción nacional y al mantenimiento de salas que proyectaban cine minoritario, tanto en grandes como en pequeñas localidades.

Estos factores conducirán al nacimiento de la denominada *Nouvelle vague*, corriente que destacará por una renovación total en cuanto a la estética, la temática y el significado del cine a través de la percepción de su carácter metalingüístico –su capacidad de erigirse como un lenguaje autónomo con posibilidades infinitas– acompañada de una voluntad de cambio y renovación que partirá, en muchos casos, de los propios autores que, desde las páginas de *Cahiers*, habían prendido la mecha como críticos (Diz Murias, 2015). Sin embargo, este movimiento, cuya cronología se sitúa entre 1959 –año de estreno en el Festival de Cannes de *Los*



400 golpes, de Truffaut, y de *Hiroshima, mon amour*, de Resnais— y 1969 —cuando la influencia política sobrepone el carácter *pragmático* y *didáctico* del filme a los criterios cinematográficos—, no se integra sólo por ese núcleo duro que había coincidido en la redacción de *Cahiers* —Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette y Chabrol—, sino también por otros autores como el propio Astruc, Alain Resnais, Agnès Varda, o Louis Malle.

El soplo de aire fresco que imprimen estos creadores adquiere múltiples facetas que tienen en común llevar a cabo un cine marcado por la personalidad que antepone su carácter artístico a las exigencias comerciales (Miguel Borrás, 2013). También en encontrar la realidad en la figura del *otro*, de la pareja, del padre, del amigo, del desconocido (Vilaró i Moncasí, 2016). Entre los elementos rupturistas que introducen algunos de los integrantes del movimiento en esos años se encuentran la utilización de actores no profesionales que difuminan las fronteras entre el cine documental y el de ficción, el rodaje en escenarios naturales, los guiones más abiertos o la experimentación en el montaje y la relación entre la imagen y el sonido, cánones no seguidos de forma unánime ni siquiera por los mismos autores, que variarán de una película a otra, constituyendo un grupo heterogéneo pero unido en su concepción del cine. Así, mientras que autores como Godard o Rivette tienen una visión del guion como documento abierto a la improvisación, como base de la que partir, otros como Varda o Truffaut —aunque éste último fluctúe entre las dos posibilidades— lo entienden como un objeto cerrado. Mismo caso puede aplicarse al montaje, con consideraciones opuestas entre los planos secuencia de los *Cuentos morales* de Rohmer y los saltos de Resnais en *Hiroshima, mon amour* (1959) y *El año pasado en Marienbad* (1961). Pese a la variedad de argumentos que tratan las películas de la *Nouvelle vague*, puede percibirse como temática común el análisis, desde distinta óptica, de las relaciones de pareja y entre hombres y mujeres y una predilección por las historias intimistas.

Réplica en otros países

Esta nueva manera de hacer cine traspasó de forma casi inmediata las fronteras francesas y tuvo una influencia directa en el resto del mundo, donde se desarrollaron tendencias que, con las particularidades nacionales, bebían de los postulados galos para intentar realizar películas que rompiesen los moldes en los que se había acartonado el cine anterior. Entre los países en los que se buscó replicar la experiencia francesa estuvo España, donde José María García Escudero, director general de Cinematografía entre 1962 y 1967, intentó, a través de una mayor libertad



creadora que se tradujo en un cierto *ablandamiento* de la censura –ni mucho menos de su desaparición– y de subvenciones estatales, fomentar una producción que oxigenase las pantallas españolas y publicitase en el extranjero la imagen de España como un país abierto y con sensibilidad artística en pleno comienzo del *boom* turístico. Esta política, denominada Nuevo Cine Español, tuvo resultados irregulares, pero permitió a numerosos jóvenes, entre ellos Carlos Saura, que se convirtió en el emblema de esta nueva generación de autores, poder realizar películas que sobresalían de una producción dominada por el cine folclórico y que todavía hoy destacan entre las mejores rodadas durante la dictadura franquista, denunciando sus males y contradicciones pese a la censura imperante.

2.1.4. Carlos Saura como paradigma del autor español

Creo que el cine es un formidable vehículo para expresar ideas, problemas, y sobre todo una forma de expresión personal tan completa como puede serlo la pintura, la literatura u otro arte cualquiera. Si me dedico por entero a la dirección cinematográfica es porque creo ser capaz de expresarme en este lenguaje. (...) El cine no admite la recreación del instante, fluye y da sensación de vida, de existencia inmediata y nos permite –como permite el lenguaje literario al novelista– contar a los demás lo que a nosotros nos pasa y lo que nosotros pensamos sobre las cosas que suceden a nuestro alrededor. (Ferrer Gimeno, 1960:159)

Carlos Saura Atarés pronuncia estas palabras en 1960 durante una entrevista con el periodista Félix Ferrer Gimeno al ser preguntado sobre qué es lo que le ha llevado al cine. Un año antes, había rodado *Los golfos*, un lúcido retrato de los jóvenes marginados que bebía del neorrealismo italiano y que, pese a representar a España en el Festival de Cannes de 1959, no se estrenó en nuestro país hasta el verano de 1962 debido a sus problemas con la censura. Esta película, pese a las dificultades que la acompañaron, sitúa en la crítica especializada y en la élite cultural el nombre de Carlos Saura, que, en esa conversación –en la que se aprecia la influencia realista de Bazin–, se erige ya como el prototipo de autor español. En consonancia con los realizadores franceses, precede a su creación artística una importante base teórica. Sin embargo, mientras que, en sus homólogos galos, esta teoría procedía sobre todo de la cinefilia y la labor crítica, en Saura se fundamentaba, ante la imposibilidad de acceder en España a gran parte de la producción cinematográfica extranjera –con mucho más interés que la mediocre filmografía española de esos



años–, en sus conocimientos fotográficos y en sus estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).

La influencia de la producción y la crítica gala es patente en Saura, que, en su entrevista con Ferrer Gimeno, reflexiona también sobre el concepto de autor, que asocia, en la línea de lo expresado por Astruc, a que realizador y guionista confluyan en la misma persona, bien de manera individual o con colaboración en la redacción de las historias, y abre la puerta a que en esta denominación encajen también las películas en las que se perciba la firma del director aun cuando éste no haya participado en la creación del guion:

El problema no ofrece lugar a dudas cuando se trata de directores que son al tiempo guionistas de su obra. Esos films son claramente *films de autor*. (...) Son también, a mi entender, *films de autor*, aquellos en que el director ha colaborado eficazmente en el guion literario y cuando la película terminada lleva su inconfundible sello, e incluso puede entrar dentro de este apartado el director que, sin colaborar en el guion, inunda con su enorme personalidad el film. (Gimeno, 1960)

La tendencia a hacer de la película una «obra personal» es la pulsión dominante que debe caracterizar al cine de autor según Saura, que concluye afirmando que «el guion no es mientras no se realice la película». A la vista de su obra, compuesta por un total de cuarenta largometrajes, Carlos Saura encajaría en la definición de autor que él mismo dio hace casi sesenta años. La mayor parte de sus películas –menos *Taxi* (1996), con guion de Santiago Taberner, y *El 7º día*, (2004), con un libreto firmado por Ray Loriga– han estado escritas por él, bien de forma individual, sobre todo durante los años de la Transición –con películas como *Cría cuervos* (1976), *Elisa, vida mía* (1977) o *Los ojos vendados* (1978)–, o bien con la colaboración de guionistas como Rafael Azcona –*Ana y los lobos* (1972), *La madriguera* (1969), *¡Ay, Carmela!* (1990)...–, Mario Camus –*Los golfos* (1959), *Llanto por un bandido* (1964)– o Angelino Fons –*La caza* (1965), *Stress-es tres-tres* (1968)...–.

Además de estas consideraciones sobre el cine de autor, lo más notorio de la entrevista de Saura es que, ya en 1960, cuando sólo había rodado un largometraje de ficción, prefigura el carácter de su cine, o, mejor dicho, de lo que quiere que sea su cine: filmes inconformistas que pretenden denunciar la hipocresía y que rompan con lo rodado anteriormente.

Lo importante es romper de una vez con la rutina del cine convencional buscando y aportando –cada cual según su personalidad– nuevos elementos que activen esta ruptura. (...) El inconformismo es una postura que se justifica en un país como el



nuestro donde surge esporádicamente el individuo que grita, más bien aúlla, ante la indiferencia de los demás. Es ese inconformismo el que yo pretendo mostrar en mis películas. (...) Mi cine, esto cada día lo veo más claro, va orientado hacia la crítica de la hipocresía en cualquiera de sus manifestaciones. (Gimeno, 1960)

El cumplimiento de esos parámetros –que lleva aparejado el concepto de realismo *baziniano* analizado en las líneas anteriores–, comunes a la nómina de autores cinematográficos de ese periodo, conformará el sustrato que utilizaremos para analizar las películas seleccionadas.

Con la última frase de Carlos Saura en su entrevista con Ferrer Gimeno, en la que plasma, con una analogía a la prensa, la vertiente de realidad que debe contener el cine, concluiremos este punto:

Yo creo que el cine, la película, muere a los pocos años de ser y que mientras dura cumple su cometido. La perdurabilidad de la obra filmica no me interesa demasiado. En todo caso sólo para no repetir lo que otros hayan hecho ya. Quizás un día el cine tenga *de verdad* sus clásicos. Hoy por hoy el cine es, en definitiva, como una inmensa colección de periódicos viejos y nuevos que se animan para mostrarnos las diversas facetas de nuestra existencia y, quizás, la superación de unos problemas que un día estuvieron vigentes. (Gimeno, 1960)

Paradojas de la vida, las películas de aquél que desdeñaba la perdurabilidad se han convertido en clásicos incuestionables del cine español.

Breve biografía de Carlos Saura

Nacido en Huesca en 1932, Carlos Saura Atarés se traslada a Madrid una vez terminado el bachillerato para iniciar estudios de ingeniería industrial y de periodismo que compagina con su afición a la fotografía y que termina abandonando para ingresar, en 1953, en el IIEC, donde se diploma tres años después como parte de la segunda promoción con especialidad en dirección. En este centro, que, a partir de 1961, se denominará Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), llegará a ocupar la cátedra de Dirección Escénica.

Tras rodar tres cortometrajes –*El pequeño río Manzanares* (1956), *La tarde del domingo* (1957) y *Cuenca* (1958)–, debuta en el largometraje con *Los golfos* (1959), un relato realista y a la vez innovador en la forma de los jóvenes marginados de los suburbios madrileños que intentan medrar con el toreo y que será estrenado en Cannes en su versión íntegra y posteriormente



recortado por la censura, que aplaza su estreno hasta 1962. Fruto de esta experiencia, pasa cinco años sin ponerse detrás de las cámaras hasta *Llanto por un bandido* (1964), biografía del bandolero andaluz José María ‘el Tempranillo’ que encierra grandes fallos de producción y que pasará sin pena ni gloria. Tras esta experiencia, conoce al productor Elías Querejeta, con el que rodará, durante dieciséis años, trece películas que suponen lo más interesante de su filmografía. En ellas, el realizador aragonés analiza los comportamientos de la burguesía bajo la dictadura franquista, realizando una crítica soterrada del régimen y de las bases sobre las que se sustentaba, radiografía que consagrará a Saura fuera de España como uno de los realizadores más relevantes y con un estilo más marcado y personal. Tras *La caza* (1966), eficaz parábola política en torno a la Guerra Civil, rueda una trilogía compuesta por *Peppermint frappé* (1967), *Stress es tres tres* (1968) y *La madriguera* (1969), todas ellas protagonizadas por Geraldine Chaplin y que, al más puro estilo de la *Nouvelle vague*, se centrarán en las relaciones de pareja.

Fruto de su estrecha colaboración con el guionista Rafael Azcona, surge otra trilogía en la que abandona la problemática de las relaciones amorosas para adentrarse en los mecanismos de poder de la burguesía española, que describirá de una manera críptica en *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* (1974), ganando con esta última su primer premio en el Festival de Cannes. El éxito de *La prima Angélica* –que convierte a Saura en habitual en el certamen galo– y la llegada de la democracia suponen para el aragonés el comienzo de una etapa en solitario en la que abandona su colaboración con Azcona y su visión de la sociedad española para centrarse en microcosmos más reducidos con un tratamiento más accesible que se plasma en *Cría cuervos...* (1976), historia sobre el mundo infantil y la familia que repite éxito en Cannes; *Elisa, vida mía* (1977), estudio sobre las relaciones entre padre e hija que también será premiado en el festival francés, y *Los ojos vendados*, denuncia de la tortura que deja de lado el estudio sobre la familia. Sus últimas obras con Querejeta deambulan por caminos más comerciales y denotan cierto cansancio creativo y un cambio de registro que suponía el abandono de sus señas de identidad. En clave de comedia, retoma los personajes de *Ana y los lobos* en *Mamá cumple 100 años* (1979), rodando un año más tarde una revisión de *Los golfos* en el contexto de la Transición bajo el nombre de *Deprisa, deprisa* (1980), que le reporta el máximo galardón del Festival de Berlín, mientras que, en 1981, cierra su colaboración con Querejeta con *Dulces horas*.



A partir de los ochenta, la obra de Saura se centra en la búsqueda de la españolidad, sobre todo a través del musical, que reinterpreta en su trilogía de mayor éxito fuera de nuestras fronteras compuesta por *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986). En medio rueda la coproducción con México *Antonieta* (1982) y, ya en España, *Los zancos* (1984), con la que intenta volver a su etapa intimista. Sus siguientes trabajos transitarán por el cine de género y el histórico, sin abandonar el género musical, aunque su mayor éxito será *¡Ay, Carmela!* (1990), donde adapta, de nuevo junto con Azcona, la obra de teatro homónima de José Sanchis Sinisterra con gran éxito de crítica y público.

Poco interés encierran sus películas de los años noventa y el nuevo milenio, siendo en su mayoría cine de género sin apenas repercusión. A partir de 2010, vuelve a rodar una trilogía, esta centrada en el baile y la danza compuesta por *Flamenco, flamenco* (2010), *Zonda: folclore argentino* (2015) y *Jota, de Saura* (2016), obras de carácter documental centradas, sobre todo, en la estética.



2.2. La evolución de la censura cinematográfica española

Como hemos expresado en las líneas anteriores, la censura constituye un elemento esencial y definitorio de la historia del cine español al haber acotado sus posibilidades durante los casi cuarenta años que pasaron entre el final de la Guerra Civil y la llegada de la democracia.

En este punto haremos un repaso de la política censora y su afectación sobre la producción cinematográfica patria entre 1951 y 1982. No incluiremos los años de la posguerra al ser la década de 1940 una etapa en la que la industria filmica nacional está por completo al servicio de la dictadura, sin expresiones contrarias al régimen –y, por lo tanto, sin la aplicación de una censura que fuese más allá de mutilaciones y doblajes de productos extranjeros–, ni, tampoco, los lustros que siguen a la llegada de Felipe González al Gobierno al estar ya desaparecido por completo el control gubernamental de las películas, pese a que uno de los filmes analizados (*¡Ay, Carmela!*, 1990) se estrena durante la tercera legislatura socialista. Sí estudiaremos, en cambio, lo ocurrido en los años de la Transición al resultar de interés observar cómo muta el cine en ese periodo inmediato, dando lugar a la base sobre la que se desarrollará la producción española contemporánea.

2.2.1. El cine de disidencia (1951-1962)

La década de 1950 supuso, para España, el abandono de la cerrazón y la autarquía que habían caracterizado los años de la posguerra y la entrada en una nueva fase dentro del franquismo en la que el régimen intentó incrementar su presencia en el exterior mediante la conjunción de los esquemas autoritarios clásicos con un cierto aperturismo que buscaba, por lo menos en las apariencias, cierta homologación a las democracias del periodo. Amparada en el contexto de la Guerra Fría¹¹, esta fórmula derivó en la aceptación y la consolidación internacional de la dictadura, percibida por Estados Unidos como un muro de contención frente al comunismo en el sur de Europa. La integración en el bloque occidental se materializó en 1953, año en el que se firmaron tanto una serie de acuerdos con el país norteamericano –ayudas económicas a cambio del establecimiento de bases militares en el territorio nacional– como un concordato con la Santa

¹¹ No hay que olvidar que el primer episodio bélico del enfrentamiento entre el capitalismo norteamericano y el comunismo soviético, la Guerra de Corea, tiene lugar precisamente entre 1950 y 1953.



Sede que oficializaba el poder de la Iglesia Católica. Dos años después, España entró en la ONU, lo que supuso, en la práctica, el final definitivo de la autarquía.

Si bien el régimen había logrado, gracias a la polarización internacional y al disimulo de sus orígenes nazifascistas, cierto asentamiento de cara al exterior, la década de los cincuenta se tradujo, en el interior del país, en el surgimiento de nuevas formas de oposición y en una reorganización de los aparatos e instituciones del Estado para adecuarlos a los cambios políticos y sociales que se estaban produciendo (Gubern, 1981). Los focos industriales –País Vasco y Cataluña– y mineros –Asturias– fueron el escenario de una conflictividad laboral que derivó en diversas huelgas a lo largo del periodo, mientras que la disidencia intelectual, cultural y política tomó forma en las universidades, donde germinó el pensamiento de los que no habían combatido en la Guerra Civil. Estas nuevas corrientes y actitudes que se oponían a la cultura oficial tuvieron su reflejo en las artes, siendo en este momento cuando surgen novelas fundamentales de la literatura española, entre las que destacan, por su renovadora técnica –heredera de las tendencias europeas y norteamericanas– y su relevancia, *La colmena*¹² (Camilo José Cela, 1951) y *El Jarama* (Rafael Sánchez Ferlosio, 1956), que muestran una España muy distinta de la que el franquismo quería vender al extranjero. La labor literaria y crítica también ocupó numerosas páginas de revistas ligadas al Sindicato Español Universitario (SEU), el único permitido durante gran parte de la dictadura, y de los cineclubs dependientes de éste.

En el plano político, la oposición estuvo ligada a la figura del Partido Comunista (PCE), que, recompuesto en el exilio, consiguió infiltrarse en organismos oficiales –sobre todo, en los sindicatos verticales–, desde donde se constituyó como voz dominante del antifranquismo, mientras que, en el Gobierno, se produjo una renovación ministerial que, a partir de 1956, desplazó a los líderes del extracción falangista y castrense en favor de los denominados *tecnócratas del Opus Dei*, quienes impulsaron una modelo industrial desarrollista que eclosionó en los años sesenta (Gubern, 1981). Es la economía otra de las vertientes donde el fin de la autarquía se reveló de manera más explícita, eliminándose, en marzo de 1952, la cartilla de racionamiento, que había estado vigente desde 1939. Al capital procedente de Estados Unidos se sumó el derivado del turismo, fenómeno que creció de forma exponencial a lo largo de la década para consolidarse como una de las patas que sostenían la economía neocapitalista del

¹² Publicada por primera vez en Buenos Aires, no verá la luz en España hasta 1955 debido a la censura.



franquismo, lo que impulsó la voluntad del Gobierno de ofrecer una imagen más liberal de España que atrajese a los visitantes extranjeros.

Todos estos cambios estuvieron ligados a una transformación social sin precedentes en la historia del país, iniciándose una migración desde el mundo rural a los núcleos industriales – situados, en su mayoría, en Cataluña, País Vasco y Madrid–, en condiciones que hoy podrían calificarse de tercermundistas¹³ y que derivó, a finales de los cincuenta, en un excedente de mano de obra, evidencia de las fallas endémicas del modelo económico, que tuvo que emigrar fuera de España para encontrar trabajo.

La carencia de viviendas e infraestructuras urbanas y educativas, la readaptación social y psicológica a un nuevo ambiente claramente traumático para esa población rural que, en muchos casos, se enfrentaba a un marco social inédito que afectaba distintamente a la juventud y a sus padres constituirá un telón de fondo que, de una manera directa o indirecta, con voluntad testimonial o con intención mixtificadora, nos ilustrarán bastantes filmes del periodo. (Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro, 2015: 245)

En los cincuenta se encuentra el germen de lo que unos lustros más tarde constituirá la clase media española y el comienzo de la liquidación de una autarquía no sólo económica, sino también ideológica y moral. Fue en este contexto, con la voluntad de controlar las expresiones de oposición al régimen y ofrecer una imagen abierta en el extranjero que atraiga turismo y ayudas económicas, cuando, en julio de 1951, nació el Ministerio de Información y Turismo, cuyo primer titular fue Gabriel Arias Salgado, hombre de orientación integrista y puritana que imprimió su moral católica en el control de las expresiones artísticas (M. Torres, 1984). Dentro de esta cartera se creó la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que ocupó José María García Escudero, nombre fundamental en la historia del cine español.

Ese mismo año puede considerarse como el primero en el que se produjo en España un cine que José Enrique Monterde califica «de disidencia», con dos películas que muestran situaciones y temáticas opuestas a la visión oficial impulsada por el régimen. Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, pertenecientes a la primera promoción del Instituto de Investigaciones y

¹³ Buena prueba de ello es que la tasa de escolaridad en 1951 se situaba en un 58,6% en la primaria y apenas un 8,2% en la secundaria (Gubern, 1981).



Experiencias Cinematográficas (IIEC)¹⁴ y dos de los cineastas más importantes del periodo –y de la historia de la cinematografía patria–, rodaron su primera película, *Esa pareja feliz*, comedia que, a través de la crisis de un joven matrimonio que vive en una habitación alquilada, sueña con un futuro mejor y gana un concurso organizado por una marca de jabón, mostraba la mediocridad que rodeaba a esa *proclase* media que nadie había retratado en el cine hasta entonces. Como su amargura no la aconsejaba para el público local ni su sordidez para el extranjero, tardó dos años en ser estrenada, sólo después del éxito internacional de *Bienvenido, Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) (M. Torres, 1984).

También en 1951 se produjo otra obra que condujo a la salida de García Escudero de la Dirección General de Cinematografía. *Surcos*, filmada por el falangista José Antonio Nieves Conde, mostraba, por primera vez en las pantallas españolas, esa emigración del campo a la ciudad a través de una estética –que no un fondo– neorrealista que incluía la exhibición del estraperlo, la miseria, la prostitución y la pobreza entre otros males propios de la vida en el Madrid en aquellos años. Calificada como «gravemente peligrosa» por la Iglesia, que buscaba reorientar los temas sociales en el cine hacia su resolución por medio de la caridad, sometida a diversos cortes y con un final modificado por la censura, García Escudero intentó conceder a esta película la calificación de Interés Nacional –lo que le repercutiría una serie de beneficios económicos que detallaremos más adelante– en detrimento de la superproducción *Alba de América*, del veterano Juan de Orduña, filme histórico sobre Cristóbal Colón que reafirmaba la identidad nacional, el caudillaje y el papel de la Iglesia en la sociedad (Gubern, 1982). La negativa de García Escudero a potenciar *Alba de América* le costó su puesto y le impidió desarrollar una política cinematográfica que intentaría llevar a cabo once años más tarde, cuando volviese a ocupar ese puesto.

A comienzos de 1952, desaparecido ya de la escena García Escudero, la Dirección General de Cinematografía y Teatro publicó unas nuevas normas de censura y un nuevo sistema de ayuda económica al cine. La censura, hasta entonces, no había explicado las razones de su severidad: prohibía o mutilaba las películas sin que sus motivos pudiesen ser conocidos por los cineastas.

¹⁴ El IIEC se creó en 1947 en imitación del modelo italiano, cambiando su denominación en 1961 por el de Escuela Oficial de Cine (EOC) (M. Torres, 1994).



Según la nueva normativa, cada filme sería examinado desde tres ángulos: el moral, el de las buenas costumbres y el político social, aunque seguían sin clarificarse los detalles del aparato censor. Para llevar a cabo esta tarea, se creó la Junta de Clasificación –encargada de atender sus cualidades técnicas y artísticas y sus circunstancias económicas– y Censura. Así, la rama de clasificación estaba compuesta por ocho representantes políticos y de la industria cinematográfica¹⁵, mientras que la de censura incluía también a la miembros de la Iglesia¹⁶.

Por su parte, «la reforma sustancial de la protección económica ponía muy en primer lugar el gusto particular del ministro o sus colaboradores, de forma que sólo aquellas películas que fueran de su agrado llegaban a obtener sustanciosas ayudas monetarias» (M. Torres, 1984: 150). La nueva clasificación se basaba en porcentajes subvencionables de los costes de producción presupuestados en función de la calidad de los filmes, que recibían una calificación al que iba asociada la ayuda monetaria:

Interés Nacional	1ª A	1ª B	2ª A	2ª B	3ª
50 %	40 %	35 %	30 %	25 %	Nada

A través de esta censura económica, que hacía que producir películas que estuviesen por debajo de 2ª A –excluidas, a partir de 1957, del crédito sindical y, cuya exhibición, a partir de 1958, estaba prohibida también en locales de estreno de Madrid y Barcelona– no fuese rentable, el cine comercial patrio quedó adormecido y autocensurado por dinero. Además, desde 1953, se estableció una censura previa de los guiones que se añadía a la del filme terminado, pudiendo denegarse el imprescindible permiso de rodaje si no se adecuaban al prisma censor. También es necesario señalar que muchos de los productores inflaban los presupuestos de sus películas de tal modo que, antes de estrenarse, ya estuviesen amortizadas. Respecto al criterio de clasificación por parte de los censores, baste indicar que dos de las películas más importantes de finales de la década, *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), recibieron una clasificación de 2ª B.

¹⁵ La integrantes de la Junta de Clasificación eran el jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), el jefe del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, tres representantes ministeriales (Educación Nacional, Comercio e Industria), otro del NO-DO y dos profesionales afiliados al SNE.

¹⁶ La Junta de Censura incluía a un cura designado por el obispo de Madrid, un representante del Ministerio de la Gobernación, cinco del Ministerio de Información y Turismo y otro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.



La mirada censora era, sin embargo, elitista y selectiva, puesto que existía una duplicidad de criterio en función del volumen y calidad social estimada del público y por razones de imagen internacional¹⁷, lo que incluía su presencia en festivales, de modo que, lo que era bueno para exportar, era considerado pernicioso para exhibir dentro del país. Esta contradicción popularizó la creación de dobles versiones, una para el mercado exterior y otra para el interior, algo que se acrecentó con la llegada de las coproducciones internacionales (Gubern, 1981).

Ante este panorama, la mayor parte de la producción cinematográfica española estuvo dominada por un cine que no levantaba suspicacias y se amoldaba a los gustos populares, siendo la consideración cultural del ejercicio fílmico completamente residual. Así, proliferaron los productos folclóricos, situados normalmente en Andalucía y protagonizados por cantantes como Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico, que continuaban la tradición de los años treinta, transformando la miseria en algo pintoresco y envolviendo en una visión idílica a los personajes tratados en el neorrealismo en una afirmación nacionalista que envolvía a España entera a través del tópico (M. Torres, 1984). También tuvieron mucha popularidad las películas de niños –en especial las protagonizadas por Marisol y Joselito– y las centradas en la religión, sobre todo a partir de *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) –de excelente factura formal a diferencia de sus sucesoras–. Las comedias rosas, muchas de ellas de carácter episódico, gozaron también de un auge en esta época que contribuyó a acuñar el término *españolada* al ofrecer una imagen amable y escapista de un país lleno de miseria en el que surgían las primeras formas de contestación (Miguel Borrás, 2014). Por su éxito en taquilla, citaremos aquí sólo una de ellas, *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955), que llenó las salas de un público que comenzaba a decantar sus gustos por el cine extranjero en detrimento del nacional.

Frente a este cine de género, algunos realizadores intentaron filmar obras que, bordeando los límites impuestos por la censura, sirviesen de crítica a la dictadura y a la sociedad que la sostenía. De ellos, destacan, como hemos citado en las líneas precedentes, dos figuras fundamentales: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem¹⁸, a los que también puede

¹⁷ La celebración en Madrid de las Semanas de Cine Italiano de 1951 y 1953, en las que se proyectarán numerosos filmes neorrealistas y acudirán autores como Zavattini y De Sica ilustra bien este criterio elitista.

¹⁸ Como indica José Enrique Monterde, «no sin razón han manifestado Bardem y Berlanga que ellos inventaron la censura, ya que hasta la aparición de las primeras formas de disidencia, aquélla era poco menos que innecesaria» (Gubern et al., 2015: 281)



sumarse Fernando Fernán Gómez, un trío que intentó acercar el cine al hombre de la calle y reflejar su problemática con una fórmula que se aproximaba al neorrealismo, si bien las limitaciones gubernamentales impidieron que se pudiese hablar de una corriente neorrealista española.

Después de rodar *Esa pareja feliz* (1951), Berlanga dirigió, con un guion firmado por él mismo, Bardem y el dramaturgo Miguel Mihura, la que puede considerarse como la primera gran película del cine español: *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953). Adoptando la forma del cine folclórico tradicional –con algún que otro corte de la censura–, el realizador dibuja una sátira de las ayudas económicas estadounidenses a través de la caricatura de un pueblo castellano, arrojando un agrídulce panorama de la España de los cincuenta y de las vacuas esperanzas e ilusiones de sus habitantes y parodiando los géneros más extendidos de aquellos años. Premiada en el Festival de Cannes, *Bienvenido, Mr. Marshall* fue la última colaboración entre ambos directores, que optaron por fórmulas distintas para trasladar sus críticas a la pantalla.

Las películas de Bardem transitan por el denominado *cine de ideas* en consonancia a su adscripción política, narrando historias que pretenden desbordar la individualidad para erigirse en representación de problemas sociales cuya resolución es colectiva. Situado en los límites de la permisividad censora, el realizador elaboró en esta década dos retratos impagables de la España del momento: *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956), premiadas respectivamente en Cannes y Venecia. En la primera, el atropello a un trabajador sirve para reflejar la hipocresía burguesa y el desencanto de una parte de los que habían ganado la guerra, así como las primeras protestas universitarias; en la segunda, inspirada en una obra de Arniches, Bardem pone de manifiesto la opresiva y asfixiante vida en una ciudad de provincias a través de un grupo de jóvenes que, para divertirse, engañan a una mujer soltera haciéndole creer que uno de ellos está enamorado de ella. Pese a que las dos obras estuvieron sometidas a la censura –que modificó el final de *Muerte de un ciclista* para que los protagonistas muriesen en una suerte de justicia divina y obligó a introducir un texto aclaratorio al inicio de *Calle Mayor* en el que se indicaba que la historia podría suceder en cualquier ciudad de cualquier país–, su puesta en escena enfática y literaria y su riqueza estilística, casi únicas en el cine español, hacen que ambas sean testimonios certeros de una España que se movía entre la necesidad de cambio y las rémoras tradicionales (Gubern et al., 2015). Las siguientes obras de Bardem, lastradas por esa tendencia al cine de ideas, carecerán de la calidad y el brillo de sus obras maestras, siendo necesario llegar hasta 1963



para encontrar su siguiente gran película: *Nunca pasa nada*, donde retoma la crítica a la vida en provincias.

Berlanga, por su parte, desarrolló un gusto por la comedia que inunda toda su filmografía y gana acidez según pasan los años, sobre todo a partir de su encuentro con el guionista Rafael Azcona, figura fundamental en el cine español al estar firmados por él los diálogos de la mayoría de obras maestras de la filmografía patria. En 1954 estrenó *Novio a la vista*, película que pasará desapercibida dentro de su carrera, no siendo hasta 1956 cuando adquiere de nuevo relevancia con *Calabuch*, enmarcada en lo que Augusto M. Torres denomina *neorrealismo rosa* (M. Torres, 1994). Sin embargo, Berlanga no tuvo un auténtico choque con la censura hasta 1957, cuando se dispuso a rodar una sátira de la devoción cristiana bajo el título de *Los jueves, milagro*. La parodia del catolicismo indignó a la jerarquía eclesiástica hasta el punto de que el padre Grau, uno de los censores, firmó la mitad del guion definitivo de la película, despojada de prácticamente todo su contenido crítico, lo que desembocó en que el realizador no volviese a ponerse detrás de las cámaras hasta la década de 1960, ya acompañado de Azcona. Sí se aprecia, en todas estas películas, un estilo personal en el que destacan el uso del plano secuencia y de las situaciones corales, seña de identidad de uno de los mejores directores españoles del siglo XX.

Respecto a Fernán Gómez, pese a que lo más interesante de su filmografía se rodó en las siguientes décadas, sobre todo en los sesenta, firmó en estos años dos películas que, si bien tomaban la forma de las comedias populares sobre jóvenes matrimonios que llegaban a la ciudad, escondían un mensaje crítico en el que el realizador profundizará en sus obras posteriores. Así, *La vida por delante* (1958) y su continuación, *La vida alrededor* (1959), suponen las primeras obras de interés de un artista que será, a la vez, realizador, actor, guionista, novelista y dramaturgo.

El mismo año en el que *Muerte de un ciclista* era premiada en Cannes, algunos cineastas y miembros destacados de ese cine disidente como Basilio Martín Patino, José M^a Gutiérrez, Ricardo Muñoz Suay y el propio Bardem redactaron un manifiesto publicado en la revista *Objetivo* en el que denunciaban los males del cine español y convocaban unas jornadas en Salamanca para debatir sobre la situación de crisis generalizada en el panorama cinematográfico. «El problema del cine español es que no tiene problemas porque ha renunciado a ser testigo de nuestro tiempo», rezaba el documento, que concluía con un mensaje esperanzador: «El cine



español ha muerto. ¡Viva el cine español!» (M. Torres, 1984). A las denominadas Conversaciones de Salamanca acudieron, entre el 14 y el 19 de mayo de 1955, numerosos intelectuales de distinto signo político, desde comunistas, como Bardem o Muñoz Suay, hasta hombres del régimen como García Escudero, pasando por republicanos como Antonio del Amo e independientes, como Berlanga, Fernán Gómez o Lázaro Carreter (Miguel Borrás, 2014). Fue Bardem el que, en una de sus intervenciones, ilustró los males del cine del país mediante su famoso pentagrama: «El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». Como solución a este panorama, los asistentes a Salamanca propusieron una serie de tímidas conclusiones en las que se entreveía una crítica hacia los aparatos censores. Así, los firmantes de Salamanca subrayaron la necesidad de realizar un cine que reflejase la verdadera situación social y política de España, que se determinasen con claridad los temas y asuntos inabordables y que los censores no distinguiesen entre las películas españolas y las extranjeras, así como que la censura moral fuese sólo ejercida por la Iglesia docente –confiando en que el contacto con la realidad aumentase su tolerancia–.

Pese a su importancia en los ambientes universitarios e intelectuales, las Conversaciones de Salamanca no tuvieron, en la práctica, una repercusión de calado ni en el plano político ni en la industria cinematográfica, como bien demuestra que no sólo no se alteró ninguna disposición legal, sino que, en 1957, Franco reestructuró el Gobierno para reprimir con más rigor y eficacia los focos de oposición interna. Además, como indica Diego Galán, el público tampoco respaldó las propuestas disidentes al estar acostumbrado ya a la *españolada*:

Los nuevos nombres que surgían en la realización (...) hicieron un cine crítico que en aquellos años forzosamente debía tener un toque miserabilista que ahuyentó aún más a los espectadores, desesperados de no encontrar en el cine español el mismo esplendor que en los productos norteamericanos. Se intentó corregir el pasado con ese nuevo cine, pero diez años de penetración ideológica eran sin duda más fuertes de lo que pudiera pensarse. (Galán, 1980: 237-238)

A finales de la década, dos jóvenes realizadores intentaron aplicar a sus películas lo defendido en Salamanca, aún teniendo que enfrentarse a la censura. Así, el italiano Marco Ferreri, tras su debut con *Los chicos* (1959), filmó sus dos obras maestras, ambas firmadas por Rafael Azcona: *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960). Estos largometrajes hicieron que el cine crítico español alcanzase un nuevo nivel, abandonando la perspectiva del costumbrismo para llegar a la del



humor negro, ofreciendo una visión cáustica de la vida en el país y siendo las primeras en las que se ve la mano de Azcona, que se erigirá como el guionista con más talento del cine español del siglo XX:

Se reía de cuanto le rodeaba, calando en las razones de tanta miseria cultural, desvelando el tercermundismo que impregnaba buena parte de las instituciones españolas. Irrespetuoso y corrosivo, supo contagiar a cuantos directores le contrataron ese tono ácido, desesperanzado y cómico con que ve la vida. (M. Torres, 1984: 165).

El pisito y *El cochecito* estuvieron prohibidas durante seis meses y un año, respectivamente, además de estrenarse con los finales modificados por la censura, cambio que es especialmente obvio en el caso de *El cochecito*, la última película rodada por Ferreri en España al denegarle el Gobierno franquista el permiso de residencia, lo que obligó al realizador a volver a Italia.

El año 1959 fue también en el que debutó un joven Carlos Saura, quien, tras pasar por las aulas del IIEC, rodó *Los golfos*, donde conjugaba el neorrealismo italiano con una forma narrativa deudora de la *Nouvelle vague* para contar la historia de unos chavales de los suburbios de Madrid que buscan medrar a través del toreo (M. Torres, 1994). Tras presentarse en su versión íntegra en Cannes, donde recibió el aplauso de la crítica, tardó más de dos años en estrenarse en España, sólo después de que la censura eliminase diez minutos del montaje, lo que alejó a Saura de las cámaras hasta 1964, cuando rodó *Llanto por un bandido*.

Pero el acontecimiento que de verdad marcó un punto de inflexión en el panorama cinematográfico español tuvo lugar en 1961, cuando Luis Buñuel, el cineasta español más reputado de la época, regresó del exilio para dirigir *Viridiana*, adaptación de una novela de Galdós con la que el régimen intentaba ofrecer una imagen de aperturismo de cara al extranjero. Tras pasar el guion el filtro de la censura, que sólo modificó la escena final debido a sus explícitas connotaciones sexuales, la película terminada se proyectó en el Festival de Cannes, donde ganó la Palma de Oro, siendo, hasta el momento, el único largometraje español que ha conseguido el galardón. Sin embargo, la aparición de una crítica al día siguiente del estreno en la publicación vaticana *L'Osservatore Romano* acusando a la película de ser, junto con *Madre Juana de los Ángeles* (Jerzy Kawalerowicz, 1961), «una crueldad blasfema que hace catalogar a las dos entre las más repulsivas (...) y concebidas como el parto de una mente delirante», hizo que la película quedase prohibida en España. El Gobierno cesó al director general de Cinematografía, José Muñoz Fontán, y liquidó las productoras del filme –Uninci y Films 59–,



que no se estrenó en España hasta el 9 de abril de 1977, el mismo día de la legalización del PCE (Miguel Borrás, 2014).

Con esta tensión creciente entre las necesidades de incrementar los límites impuestos a la libertad de expresión y la rígida e inmovilista censura ministerial se llegó al final de la etapa de Arias Salgado, que falleció en 1962 en un ambiente en el que, propiciado por el escándalo de *Viridiana*, la censura había vuelto a saltar al debate público (Gubern, 1981). Su sustitución por Manuel Fraga Iribarne supuso un soplo de aire fresco en el cine español que, sin embargo, no terminó de despegar debido a la represión idiosincrásica del régimen.

2.2.2. La etapa del posibilismo: el Nuevo Cine Español (1962-1967)

El lustro, o, mejor dicho, sexenio que se extiende entre 1962 y 1967 corresponde a una de las etapas mejor definidas de la historia del cine español, etapa que se abre y se cierra, respectivamente, con el nombramiento y destitución de José María García Escudero como director general de Cinematografía. Este periodo estuvo marcado por el nacimiento, desarrollo y casi muerte del denominado Nuevo Cine Español, por el auge de la Escuela Oficial de Cine (EOC) y por las nuevas normas de censura y protección a la industria que desarrolló el Ministerio de Información y Turismo, cartera que, hasta 1969, ocupó Manuel Fraga Iribarne (M. Torres, 1984).

La década de los sesenta en España puede considerarse como un periodo aperturista que se manifestó, sobre todo, en el plano social, al desarrollarse esa nueva clase media urbana que había germinado en los años anteriores con la emigración procedente del entorno rural y que terminará de asentarse en los setenta. El auge del turismo –entre 1958 y 1962, el número de visitantes extranjeros se multiplicó por tres hasta llegar a más de seis millones–, sumado a la mejoría de la situación económica, impulsó una liberalización de las costumbres que, sin embargo, no tuvo su reflejo en la esfera política. Y es que, pese a los tímidos intentos gubernamentales por ofrecer, sobre todo de cara al exterior, una imagen de apertura con la aprobación de nuevas leyes como la de Prensa e Imprenta en 1966 –la más importante del periodo– o la de Libertad Religiosa un año más tarde, la evolución de los acontecimientos demostró que el carácter autoritario y represivo del régimen seguía intacto y que ese aperturismo no era más que maquillaje para tapar los fallos de un sistema que evidenciaba cada vez más sus contradicciones. A lo largo de la década,



mientras se intentaba vender extramuros una imagen de modernidad, dentro de la Península se registraba un fortalecimiento de la oposición interna y una multiplicación de las huelgas universitarias y obreras, mientras que, en la esfera del franquismo, la lucha entre los clanes tecnócratas y falangistas se recrudecía hasta estallar en 1969 de la mano del escándalo Matesa¹⁹. A este panorama, se sumó la aparición de la organización terrorista ETA, que, en 1968, cometió su primer asesinato, lo que condujo a la promulgación del estado de excepción, primero en Guipúzcoa y, más tarde, en todo el territorio nacional, una situación que evidenciaba que la esencia autoritaria del régimen permanecía intacta.

En el Ministerio de Información y Turismo, la llegada de Fraga Iribarne supuso, como ya hemos dicho, un soplo de aire fresco. El contraste entre la imagen dinámica y flexible del nuevo ministro frente al puritanismo de Arias Salgado se hizo evidente en el rumbo que tomó la institución, aunque, como indica Román Gubern, «si es cierto que la censura informativa y cultural se mostró en algunas ocasiones y aspectos como más tolerante, no es menos cierto que su *apertura* fue arbitraria y zarandeada por los avatares de la coyuntura política de cada momento» (Gubern, 1981: 119). Esta política se trasladó a la industria cinematográfica de la mano de García Escudero, que volvía a ocupar un cargo abandonado once años antes. Persona que gozaba del aprecio tanto del régimen como de la industria debido a sus posturas equidistantes, intentó aplicar algunas de las conclusiones de Salamanca para crear una nueva ola en el cine español que pudiese competir con las que recorrían el resto de Europa y ofrecer una imagen abierta y moderna del país, concediendo a realizadores noveles cierta libertad y abriéndoles las puertas de la profesión, aunque siempre bajo la mirada gubernamental. Así, mientras que, en el resto de naciones, estas corrientes habían surgido de manera natural desde la propia profesión y las páginas de la crítica, en España, el proceso se realizó a la inversa, tratándose de un movimiento auspiciado desde arriba.

Lo que hubo en los años de García Escudero fue un doble juego del que las dos partes que en él intervenían eran en mayor o menor medida conscientes y responsables. Es decir, que mientras desde el poder se jugaba la carta del liberalismo de cara al exterior, aunque la libertad que se daba fuera menor que lo que se prometía, desde la profesión se aprovechaban los vientos favorables para un cine más libre, menos dependiente de los

¹⁹ El denominado por la prensa como Escándalo Matesa fue un fraude de 10.000 millones de pesetas del Banco de Crédito Industrial en el que estuvieron implicados varios ministros del Opus Dei.



intereses comerciales, para hacer obra, en la medida que cabía, personal. (M. Torres, 1984: 173)

Es por ello que, a esta etapa, que pasó a la historia como Nuevo Cine Español (NCE), se le puede aplicar el calificativo de *posibilista*, ya que, desde la perspectiva de los autores, trataba de aprovechar al máximo esos resquicios de libertad, esas concesiones mínimas, a los que daba lugar la apertura.

Se trataba de un intento de rentabilizar políticamente la defensa de una determinada concepción de la cultura nacional a través del cine, una legislación proteccionista respecto de la producción, un empuje orientado a la promoción a los nuevos realizadores más la existencia de escuelas de cine que actuaban como canteras formativas de los neoprofesionales. (Gubern et al., 2015:308)

En septiembre de 1962, se reorganizó la Junta de Clasificación y Censura con una nueva composición en la que el tradicional eje compuesto por el Ejército, la Falange y la Iglesia se desplazó a favor de otro integrado por miembros de los ministerios de Educación Nacional y Gobernación –Policía– y de la jerarquía eclesiástica.

Pocos meses más tarde, en febrero de 1963, se promulgaron las nuevas Normas de Censura Cinematográfica, que beneficiaban más al cine extranjero que al español al mantener sobre éste el doble control –sobre los guiones y sobre las películas terminadas– del que aquél quedaba eximido. Esta normativa, que, por primera vez, clarificaba el ejercicio censor, fue, en la práctica, una retahíla de prohibiciones redactadas con tal ambigüedad que su aplicación dependía del criterio y la voluntad de los censores, que podían cercenar o prohibir una película ateniéndose a un criterio tan subjetivo como el «buen gusto».

El texto de estas normas contemplaba una variedad de aspectos religiosos, morales, sociopolíticos y aún estéticos (los atentados al buen gusto), prohibiéndose expresamente en ellas la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo, del divorcio, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución, del aborto y de los métodos anticonceptivos, la presentación de perversiones sexuales, de la toxicomanía, del alcoholismo y de los delitos excesivamente pormenorizados, así como las escenas de brutalidad o crueldad, las ofensas a la religión, a la Iglesia Católica, a los principios fundamentales del Estado y a la persona del jefe del Estado. (Gubern, 1981: 125)

En la práctica, todo podía estar prohibido, de ahí que, durante los años con García Escudero al frente, se hiciese una interpretación relativamente amplia de estas normas que mutó a un



endurecimiento censor con el siguiente director general de Cinematografía, Carlos Robles Piquer, sin necesidad de cambiar una coma del texto. A esta legislación, que estuvo vigente hasta 1975, se sumó otra relativa a la censura de los guiones.

Es preciso remarcar que la última de las disposiciones de la normativa reflejaba que el criterio sería distinto en función del público potencial de la película, lo que se traducía en que, si el filme iba a proyectarse en un festival, su interpretación por parte de la Junta de Clasificación y Censura sería más laxa que si estuviese destinada sólo al mercado patrio. Además, este órgano –que, en 1965, cambió su nombre por Junta de Apreciación y Censura sin apenas modificaciones en su composición– se arrogó, en 1966, el monopolio de practicar mutilaciones en las películas, algo que antes también podían realizar los distribuidores (Gubern, 1981). También favorecía al cine extranjero, al que se le permitía mostrar situaciones y temáticas impensables en las producciones nacionales sólo por estar situada la acción en otro país, aunque siguieron estando prohibidas muchas obras de Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini o Luchino Visconti, entre otros realizadores.

Es en este sexenio cuando comenzó a producirse un cine pensado desde el origen para sortear la censura a través de un lenguaje narrativo que dejase a la interpretación del espectador su sentido último, un cine de sugerencia por el que optaron numerosos realizadores del periodo, destacando por su maestría Carlos Saura.

Por encima de este tira y afloja, y habida cuenta de que la censura seguía siendo no un cortapisa, sino un verdadero modo de producción, no había más remedio que improvisar un lenguaje elíptico y plagado de dobles sentidos, anfibología que a menudo propiciaba lecturas contrapuestas o incluso aberrantes; un cine que, con razón, fue bautizado por John Hopewell como oblicuo, puesto que por su comprensión global y su relación con la realidad «radicaba no tanto en que los significados estuvieran ocultos como en que tuvieran que ser interpretados: si el espectador, el crítico o el censor quería relacionar tal o cual detalle de la película como un elemento histórico fuera de la misma, era asunto suyo». (Gubern et al., 2015:310)

A este marco legal se añadieron, en agosto de 1964, las Normas para el Desarrollo de la Cinematografía. De inspiración europea, tenían como fin proteger y promover la producción propia a través de la desaparición de las categorías precedentes –se sustituía el Interés Nacional por el Interés Especial para películas que saliesen del cine de género y mostrasen aptitudes culturales y artísticas o que, directamente, compitiesen en un festival de categoría A (Cannes,



Venecia, Berlín, San Sebastián...), la aplicación de la subvención automática del 15% de los ingresos brutos que hiciese la película en los seis primeros años de exhibición, el control de taquilla y otros incentivos económicos sufragados por el Banco de Crédito Industrial, organismo del que procedían gran parte de los ingresos de los que se nutría el Fondo de Protección a la Cinematografía, destinado, sobre todo, a los egresados de EOC, los principales beneficiados de esta etapa. Además, se mantenía la cuota de pantalla de cine español en la proporción de cuatro a uno y se fomentaba los cineclubs universitarios. Con estas medidas, García Escudero pretendía, por un lado, promover un cine sólidamente comercial a través del control de taquilla y la canalización de parte de esos ingresos al productor, y, por otro, fomentar un cine de calidad destinado a la competición internacional que abriese nuevos mercados, entelequia de la cinematografía española. En ambos casos, los resultados no fueron los esperados: en el primero, debido a la picaresca y el afán lucrativo y cortoplacista de los productores y, en el segundo, a la falta de libertad creadora para los realizadores, máxime cuando en los países democráticos la censura había quedado relegada a casos anecdóticos.

Como hemos señalado en las líneas anteriores, los alumnos, exalumnos y profesores de la EOC fueron los más beneficiados de la legislación proteccionista de García Escudero. Fundada en 1947 como una dependencia de la Escuela de Ingenieros Industriales, vivió su momento de gloria en la década de los sesenta –cuando se erigía como un oasis de libertad y tolerancia en el panorama cultural español– hasta su desaparición e integración en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense debido a una serie de recortes presupuestarios y al desdén del Gobierno franquista. Así, la mayor parte de los 48 realizadores debutantes entre 1962 y 1967 pasaron por sus aulas, por lo que puede hablarse de una generación con un sustrato cultural similar (M. Torres, 1984). En cuanto al estilo y la temática de sus obras, si bien no existe una unidad en sentido estricto, se aprecian aspectos comunes que oscilan entre las fórmulas neorrealistas y los hallazgos más recientes de la *Nouvelle vague*, aunque, «más que por su interés en la investigación formal o su permeabilidad para adoptar modelos narrativos importados del exterior, se caracteriza por su enorme atipicidad con respecto al resto del cine que se producía en España» (Gubern et al., 2015: 310). Con preferencia por los escenarios y los personajes de provincias frente a los de la capital, estos realizadores pretendían abordar temas viejos desde un prisma nuevo, como la incertidumbre del despertar a la vida de los jóvenes, la frustración que deja la falta de libertad en toda formación intelectual y afectiva o los difíciles vínculos con la



familia, metáfora de la generación que había vivido la Guerra Civil, el gran tabú soterrado que se constituía como un telón de fondo de difícil abordaje formal, transmutándose en una mirada entre crítica y desencantada de la cotidianidad (Gubern et al., 2015).

Puede hablarse, en suma, de un cine realista, por lo general anclado en lo intimista, ya que lo épico resultaba, en cualquier sentido, inconcebible en las circunstancias en que vivía la España del momento, desesperanzado más que desesperado y, en consecuencia, pasablemente pesimista. (M. Torres, 1984: 181-182)

Bajo estas premisas se engloban *Noche de verano* (Jorge Grau, 1962), *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1962), *Los farsantes* y *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *Del rosa... al amarillo* (Manuel Summers, 1963), *Los felices sesenta* (Jaime Camino, 1963), *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963), *La tía Tula*²⁰ (Miguel Picazo, 1964), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966), *La caza* (Carlos Saura, 1966) y *La busca* (Angelino Fons, 1966), por citar sólo algunas de las más destacadas. Todas ellas pasaron por la mano de la censura²¹, lo que demostraba que la apertura «se limitaba sólo a una relativa permisividad erótica, así como a la crónica y crítica de costumbres» (Gubern, 1981: 145).

Pese a lo tímido de esta relajación censora, la labor de García Escudero se topó con serias resistencias en los sectores más inmovilistas del régimen, que veían en cualquier liberalización un peligro de erosión de los cimientos del franquismo. El deterioro de las esperanzas fue ya constatable en 1967, cuando muchos de los realizadores, después de debuts brillantes, permanecían inactivos o se veían obligados a claudicar al ver sus guiones prohibidos o sus películas completamente cercenadas por la censura (Gubern, 1981). Además, el público no respaldó las propuestas del Nuevo Cine Español, que fue un fracaso comercial²² frente al éxito de «películas fuertemente conservadoras y respetuosas con el orden constituido, machistas y reforzadoras de los tópicos tradicionales con presencia de los nuevos elementos del paisaje

²⁰ La mejor película de Miguel Picazo y una de las más logradas del Nuevo Cine Español.

²¹ En *Los farsantes*, se suprimió una secuencia referente a una pareja homosexual; en *La tía Tula*, dos escenas que reducían, según el propio Picazo, la carga crítica de la película a la mitad y, en *Juguetes rotos*, las imágenes rodadas en los suburbios y las que mostraban a niños mendigando, entre otras mutilaciones.

²² De los 1.843 filmes españoles presentes en taquilla entre 1965 y 1970, el primero de un director de este movimiento (*El juego de la oca*, Manuel Summers, 1965) ocupa el puesto 108, con una recaudación de 20,7 millones de pesetas.



consumista español²³» (Gubern et al., 2015:333). Asimismo, la presencia de estas películas en festivales internacionales fue discreta, así como la consecución de galardones, lo que evidenciaba el fracaso de una operación de maquillaje institucional que había costado muchos millones y en la que, sin duda, los grandes ganadores fueron los productores, que aprovecharon las ayudas institucionales para su propio lucro (Gubern et al., 2015).

Es necesario mencionar, aunque sea de forma somera, dos corrientes cinematográficas que discurrieron paralelas en el tiempo al Nuevo Cine Español.

La primera, la de los cineastas disidentes que habían destacado en la anterior década y que fueron castigados por no amoldarse a los postulados de García Escudero, siendo habituales las prohibiciones de sus guiones y el entorpecimiento de los estrenos de las películas. Así, Berlanga rodó en esta década, ya de la mano de Azcona, *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), sus dos obras maestras²⁴. Las dificultades que tuvo para sacar adelante sus proyectos hicieron que filmase su siguiente película, *La boutique*, (1967) en Argentina, no volviéndose a ponerse detrás de las cámaras en España hasta 1970 con *Vivan los novios*.

Más sangrante fue el caso de Fernán Gómez, que rodó en esta década un díptico compuesto por *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964), sus dos mejores películas y también dos de las obras más destacadas del periodo. Debido al boicot institucional, la primera, un retrato en forma de melodrama de la clase media de un barrio madrileño, no llegó a estrenarse, mientras que la segunda, basada en un crimen real, lo hizo en condiciones precarias y ocho años después de su realización. La consecuencia de esta obstaculización fue que Fernán Gómez –que, en esta década, fue sometido también al ostracismo como actor por parte de la industria– sólo se pusiese detrás de las cámaras para rodar encargos y adaptaciones de obras de teatro hasta después de la muerte de Franco.

Bardem también tuvo que viajar a Argentina para rodar *Los inocentes* (1963), que, inicialmente, estaba ambientada en las zonas industriales del País Vasco, aunque su mejor

²³ Baste señalar que la película española más taquillera de toda la década es *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965).

²⁴ En 1961 estrenó *Plácido*, una sátira de la caridad burguesa que compitió en Cannes y a la que siguió, en 1963, *El verdugo*, vitriólico retrato de la España del momento y brutal alegato contra la pena de muerte que se proyectó en Venecia y llegó a las pantallas el mismo año de las ejecuciones, condenadas internacionalmente, del comunista Julián Grimau y de los anarquistas Francisco Granados y Joaquín Delgado.



película de la década es *Nunca pasa nada* (1963), donde retoma la crítica a la vida de provincias que había realizado en *Calle Mayor* (1957) y, pese a ser menospreciada desde las revistas especializadas, se erige como uno de sus trabajos más logrados.

La segunda corriente cinematográfica no ya paralela, sino opuesta al Nuevo Cine Español, fue la Escuela de Barcelona, que, pese a su corto recorrido y rápida desintegración, pretendía constituirse en una suerte de *Nouvelle vague* española, con películas de bajo presupuesto, autofinanciadas y con tendencia vanguardista y marcada personalidad autoral, elaboradas de abajo arriba al margen de las instituciones (M. Torres, 1984). Destacan, entre ellas, *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, 1967), *Cada vez que...* (Carlos Durán, 1967), *Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1969) y *Lejos de los árboles* (Jacinto Esteva, 1972).

El último año de García Escudero como director general de Cinematografía tuvo como principal novedad, desde el punto de vista normativo, la creación de las denominadas Salas de Arte y Ensayo y especiales para proyectar cine de autor en versión original que –casi– no había pasado por las manos de la censura. Estos recintos, cuya entrada era más cara que la del cine normal para atraer sólo a un público cinéfilo, debían tener como máximo 500 localidades y estar situadas en poblaciones con más de 50.000 habitantes. Además, por cada tres días de exhibición de películas extranjeras, debía pasarse una nacional catalogada como de Interés Especial. Se trataba de un canal reducido que suponía el último eslabón de ese apeturismo de apariencias en el que las películas que se rodaban estaban controladas por la censura y por las subvenciones del Ministerio, los hombres que las realizaban a través de la EOC y los espectadores que las veían gracias a estas nuevas salas (M. Torres, 1984).

Sin embargo, el acontecimiento que condujo a la puerta de salida a García Escudero fue la celebración de las I Jornadas Internacionales de Cine en Sitges²⁵ (1967), que recogían el testigo de las Conversaciones de Salamanca pero con exigencias mucho más audaces que las expresadas en 1955, saldándose con la intervención de la policía y la prohibición de publicar las conclusiones en los medios nacionales al basarse en la petición de un «cine libre» y, por consiguiente, la desaparición de la censura y de cualquier control gubernamental. La conclusión de este encuentro demostraba que no era posible una apertura mayor en el seno del régimen,

²⁵ Estas jornadas terminarán convirtiéndose en el Festival de Sitges, especializado en cine fantástico.



como bien evidenció el recrudecimiento de la represión que experimentó España hasta la muerte de Franco. Un mes después de lo ocurrido en Sitges, se hizo efectiva la destitución, por segunda vez, de García Escudero y, con ella, la supresión de la Dirección General de Cinematografía, que, debido a recortes presupuestarios, quedó diluida en la nueva Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

2.2.3. El cine de oposición (1968-1975)

El fracaso del experimento aperturista y el recrudecimiento censor fueron el reflejo de un franquismo que, ante su evidente descomposición política –paralela a la decadencia física del propio dictador–, volvía a sus orígenes más autoritarios y represores mientras intentaba reorganizar sus estructuras para intentar sobrevivir al paso del tiempo (Gubern, 1981). Así, el periodo que va desde la destitución de García Escudero hasta la muerte de Franco se caracterizó por una expansión de la labor opositora a la que se intentó hacer frente mediante una serie de renovaciones ministeriales que se mostraron ineficaces para frenar el cambio que se avecinaba en la sociedad española en un momento en el que las otras dos dictaduras del sur de Europa, Portugal y Grecia, se derrumbaban para transformarse en regímenes democráticos.

En junio de 1973, se designó al almirante Luis Carrero Blanco como presidente del Gobierno, cargo que ocupó hasta diciembre, cuando fue asesinado por ETA en un atentado que con el que se iniciaron los estertores del franquismo. Lo sustituyó, en enero de 1974, Carlos Arias Navarro, que intentó impulsar una tímida reforma política a finales de ese mismo año con un decreto que regulaba el Estatuto Jurídico del Derecho a la Asociación Política y que, en la práctica, suponía la diversificación institucional de las familias políticas del sistema –falangistas, tecnócratas...–. Su fracaso fue evidente cuando, en 1975, meses antes de la muerte de Franco, se promulgase el estado de excepción primero en Guipúzcoa y, más tarde, en toda España, momento que coincidió con los fusilamientos de tres militantes del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) y dos miembros de ETA, condenados internacionalmente. Además, las protestas universitarias y obreras fueron incrementándose a lo largo del periodo, siendo fuertemente reprimidas por el régimen²⁶.

²⁶ Buen ejemplo de esta situación fue el cierre de la Universidad de Valladolid durante el curso 1974-1975 como respuesta a las protestas estudiantiles.



Desde el punto de vista social, los setenta coincidieron con el asentamiento definitivo de la clase media española, sobre todo urbana, que alcanzó un nivel de vida similar a la del resto de países del entorno mientras que, en lo económico, estos años se caracterizaron por la crisis provocada por el escándalo Matesa, que supuso el fin de las subvenciones del Banco de Crédito Industrial –de donde procedían la mayor parte de los fondos destinados al cine español–, y por la primera crisis del petróleo en 1973, que tuvo como consecuencias principales un incremento de la inflación y una reducción de la actividad económica, poniendo fin a la expansión y el desarrollismo que había imperado en España desde mediados de la década de los cincuenta.

En cuanto al cine español que se salía de los esquemas más comerciales, los últimos años del franquismo significaron una lucha constante de los autores con la censura y la consagración de un cine no ya de disidencia, sino de oposición directa al régimen mediante esas formas metafóricas y simbólicas que habían surgido a mediados de los sesenta. En 1969, Fraga Iribarne fue sustituido por Alfredo Sánchez Bella²⁷ al frente del Ministerio de Información y Turismo, puesto que desempeñó hasta mediados de 1973, retrotrayendo al departamento a los oscuros años de Arias Salgado (Gubern, 1981). Fue también a partir de 1969 cuando el cine español entró en una crisis derivada de la pérdida de público a causa de la televisión y la paralización de las subvenciones que se extendió hasta casi los ochenta. En este contexto, la Asociación Sindical de Directores y Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC) se reunió en marzo de 1970 con responsables ministeriales para encontrar una salida a la situación²⁸. Las conclusiones de esta jornada pasaron, como ya había sucedido de forma soterrada en Salamanca y vehemente en Sitges, por la exigencia de la supresión de la censura, a la que los profesionales de la industria achacaban como el principal de los problemas del cine español.

Pese a estas demandas, el Ministerio de Información y Turismo recrudesció la censura y modificó el sistema de protección para ejercer un control mayor sobre la industria. Así, en marzo

²⁷ Hombre ultraconservador y antiguo embajador español en Italia, definió *El verdugo* como «uno de los mayores libelos que jamás se han hecho contra España» en su estreno en Venecia en 1963. La postura de Sánchez Bella, que se marchó junto con la representación española de la Mostra en señal de protesta, hizo que la censura eliminase algunos minutos de la película antes de su proyectarse en España pese a que ya había sido examinada por la Junta (M. Torres, 1994).

²⁸ Cuando se celebró ese encuentro, las instituciones adeudaban ya a las productoras alrededor de 230 millones de pesetas.



de 1971, suspendió la concesión de Interés Especial²⁹ y la subvención del 15% automática para todas las películas, sustituyéndola por una calificación del 1 al 10³⁰, lo que derivó en el abandono temporal de dos de los productores más importantes de esos años: Elías Querejeta y José Luis Dibildos (Gubern et al., 2015). A estas medidas se sumó también la subida de precios de las entradas de cine en 1971 y 1972 para nutrir al Fondo de Protección de la Cinematografía.

El recrudecimiento de la censura se completó con una reorganización de la Junta, que sumó 24 nuevos miembros para «evitar la invasión de nuestro país por la oleada de una cinematografía extranjera inmoral y social políticamente disolvente» y «lograr un difícil equilibrio entre el producto existente, el tolerable y las exigencias del mercado», según rezaba una nota informativa del Ministerio relativa a los criterios utilizados para mutilar o prohibir películas (Gubern, 1981). En este afán represor terminarían extinguiéndose las salas de Arte y Ensayo, que tampoco se libraban de la tijera censora³¹.

En este contexto, surgieron tres caminos por los que transitó el cine español en los últimos años del franquismo. El primero es el comercial, que mantuvo la tradición de la comedia ligera – la *españolada*– añadiendo desnudos y un mayor número de componentes sexuales, antesala del destape, sobre todo a partir de 1970, cuando se estrenó *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández), que se convirtió en la película más taquillera de la historia del cine español hasta el momento e inauguró el subgénero del *landismo*: películas con temáticas similares protagonizadas por el actor Alfredo Landa. También en esta categoría encajan las numerosas adaptaciones literarias de distinta calidad que se realizaron tras el éxito de *Tristana* (1970), la primera película de Buñuel rodada en España tras el escándalo de *Viridiana* (1961) y basada, del mismo modo, en una novela de Galdós, así como un gran número de producciones y coproducciones de terror cuyo abanderado fue el director Jesús Franco.

²⁹ Ya en 1969 se había modificado la concesión de Interés Especial, otorgada sólo a las películas una vez terminadas, lo que dejaba fuera de juego a los productores que aspiraban a hacer un cine de calidad y de contenido crítico y evidenciaba el mantenimiento del control ideológico a través de la financiación (Gubern et al., 2015).

³⁰ Cada punto equivalía a una cantidad de pesetas subvencionables, de modo que se abandonaba esa cierta *objetividad* anterior para volver a la arbitrariedad de los tiempos de Arias Salgado.

³¹ Basten dos ejemplos para ilustrar lo obsesivo de la censura en aquellos años. *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), sufrió nada menos que 64 cortes a su paso por la Junta, mientras que el cartel de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) fue modificado sustituyendo las medias originales que vestía su protagonista, Liza Minelli, por pantalones.



En el lado opuesto se encontraba un cine de vocación autoral que englobaba a distintas películas con el rasgo en común de un discurso marcadamente antifranquista y un lenguaje crítico y metafórico que suponía una evolución del desarrollado en la década anterior, de ahí que pueda hablarse de un cine de oposición (Gubern et al., 2015). Estas películas, frente a las del Nuevo Cine Español, sí contaron con el respaldo del público al surgir en estos años un nuevo espectador intelectual procedente del ámbito universitario y de clase media en un proceso similar al que se había producido la década anterior en el resto de países europeos.

El espectador cinematográfico medio (...) dejó de ser el de los años 50 para definirse como espectador liberal, consciente, lejano de aquel viejo espectador que iba al cine sistemáticamente y que ahora se encandilaba con el televisor. La asistencia a determinados títulos era un acto –tímido quizás, pero inequívoco– de resistencia a un régimen que multiplicaba consejos de guerra, tribunales especiales y una sistemática represión de las más elementales libertades. (Gubern et al., 2015: 353)

La popularización de este tipo de cine hundía sus raíces en el fracaso constatado de llevar a la pantalla los planteamientos realistas tradicionales a causa de la censura, de ahí que los cineastas tuviesen que buscar otras vías para imprimir sus mensajes. De ellas, destacó la elegida por Carlos Saura y el productor Elías Querejeta a finales de la década de los sesenta: el análisis de la pareja burguesa española, base social del franquismo, una fórmula que no fue destrozada por la censura y encontró también aceptación internacional. Así, Saura rodó tres películas en estos años – *Peppermint frappé* (1967), *Stress es tres, tres* (1968) y *La madriguera* (1969)– que contribuyen a desarrollar un universo simbólico que alcanzará su perfección en los setenta, cuando desarrolle ese cine autoral que el catedrático Agustín Sánchez Vidal ya califica de «posfranquista» (Sánchez Vidal, 1993).

Así, Saura rodó entre 1970 y 1973 tres películas firmadas también por Azcona que, continuando el análisis del comportamiento burgués, buscaban constituirse como metáfora de los fundamentos del franquismo, chocando por ello con la censura. Tras la satírica *El jardín de las delicias* (1970) y la crítica *Ana y los lobos* (1972), es con *La prima Angélica* (1973), premiada en Cannes, cuando Saura alcance su verdadera consagración. La polémica suscitada por el estreno propicia la destitución del entonces ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas – que había ocupado el cargo tras acceder al poder Carlos Arias Navarro– y evidencia que la censura ya se mostraba inoperante y estéril para frenar un cine que, por primera vez, reflejaba la sociedad que lo producía (Gubern et al., 2015).



Junto con *La prima Angélica*, la otra película que más revuelo tendrá en este periodo es *Canciones para después de una guerra*, documental dirigido por Basilio Martín Patino en 1971 que, a través del montaje de imágenes de archivo y canciones populares de la época, ofrece una crítica descarnada de los orígenes del franquismo. Este largometraje estuvo prohibido por la censura, que no permitió su estreno y borró cualquier registro de la película en un proceso similar al ocurrido años atrás con *Viridiana*. Como ésta, también la obra de Patino sólo pudo proyectarse una vez muerto Franco.

Destacaremos también en este punto, por su importancia capital en la historia del cine español, tres películas que constituyen, junto con *La prima Angélica*, los ejemplos más claros de este cine de oposición. Víctor Erice debutó en el largometraje con una de las obras más personales, si no la más personal, de la filmografía patria. Con *El espíritu de la colmena* (1972), Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, demostró, a través de la mirada de una niña que descubre el cine, las posibilidades del simbolismo y la inmersión de la poética en la cotidianidad para representar una visión agudamente estilizada de la España de la posguerra abierta a múltiples lecturas (Gubern et al., 2015). Por su parte, con un estilo más apegado al realismo pero igualmente poético, José Luis Borau filmó *Furtivos* (1975), metáfora perfecta de los estertores del régimen y de la violencia franquista a través de la figura de una madre castradora interpretada de manera soberbia por Lola Gaos que también cosecha la Concha de Oro, mientras que Jaime Chávarri plasmó la psicología patológica de la familia franquista y la repulsión por la figura paterna –autoridad que representa al propio caudillo– en el magnífico documental *El desencanto* (1976), que, pese a estrenarse una vez muerto Franco, se erige como un cuadro certero de la decadencia de la dictadura a través de los testimonios y recuerdos de la viuda y los hijos del poeta falangista Leopoldo Panero (M. Torres, 1994).

Entre el cine comercial y el de oposición, surgió una Tercera vía que tuvo en la figura del productor José Luis Dibildos su máxima expresión y contó con un gran éxito en el tardofranquismo que se diluyó una vez muerto el dictador. Su fórmula era sencilla: contratar a profesionales progresistas como José Luis Garcí, Ana Belén y Francisco Ibáñez Serrador para rodar películas de temas de actualidad y diálogos frescos y desenvueltos, levemente escabrosos y con un tratamiento formal alejado de cualquier riesgo pero, al mismo tiempo, de factura correcta y en los que intentaba plasmar nuevos arquetipos que reciclaban actores conocidos por sus numerosas interpretaciones en el cine de género, sobre todo en la comedia. En resumen, se



trataba de suministrar productos a una clase media urbana que inundaba el país y que, en las primeras elecciones democráticas, daría su voto a la UCD (Gubern et al., 2015). Un cine de centro que equidistaba entre ambos polos aunque se acercase más al de oposición y cuyo mayor logro fue la apuesta por una relación normalizada con el mercado. Entre las películas más destacadas de esta Tercera vía se encuentran *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971), que aborda el tema de la identidad de género, nominada al Oscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa³², y *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974).

La ineficacia de la censura y el deseo de los españoles de acceder al cine prohibido en estos años se plasmó en los denominados *week-ends* cinematográficos, excursiones al sur de Francia para ver películas que estaban prohibidas en España, un fenómeno que se disparó a partir del estreno de *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972) y que demostraba que esa nueva clase media española ya tenía recursos para sortear las prohibiciones cinematográficas que imperaban en el país³³.

Así, pocos meses antes de la muerte de Franco, se establecieron unas nuevas normas de censura que, en la práctica, no eran más que una actualización de las de 1963 redactadas de una forma más concisa y sintética y que, como único cambio, admitían el desnudo, legislación que estuvo vigente durante pocos meses y que, pese a derogarse oficialmente en 1977, pasó a un segundo plano una vez muerto Franco.

2.2.4. La desaparición de la censura y el cine de la Transición (1975-1982)

Pese a lo turbulento en los planos político y social del periodo que se extiende desde la muerte de Franco hasta la victoria de Felipe González en las elecciones generales de 1982, pocas fueron las películas que plasmen la realidad de los años de la Transición, en los que el cine nacional «optará por la recuperación, discutible en sus formas, de la memoria histórica en detrimento del análisis riguroso del presente» (Gubern et al., 2015: 345). Así, pueden distinguirse en este periodo dos etapas bien diferenciadas: una relativa a las primeras películas realizadas tras la muerte del

³² Premio que, ese año, curiosamente, recayó en Buñuel por el título francés *El discreto encanto de la burguesía*.

³³ *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973) supuso la plasmación filmica de esta situación.



dictador en el bienio comprendido entre 1976 y 1977 y otra en la que, constatada la desaparición de la censura y estrenadas esas películas que sólo unos meses antes habrían estado prohibidas, el cine español adquirió un nuevo rumbo en el que la faceta comercial se erigió como determinante, observándose, en gran parte de los veteranos, una gran crisis y decadencia y, en la mayoría de los jóvenes, una enorme dificultad para expresarse (M. Torres, 1984).

Los meses inmediatamente posteriores a la muerte del caudillo fueron de una desbordada esperanza en la esfera cinematográfica española al converger la nueva libertad creadora con un público que se abarrotaba unas salas libres ya de los recortes censores. Así, en lo que se ha calificado como el *bienio de despegue*, ya fuese a través del documental o de la ficción, la comedia o el drama, se sacaron a relucir problemáticas, temas y opiniones como nunca antes se había hecho en el cine nacional. Pese a las diferencias entre las distintas películas que se rodaron en este periodo, se apreciaba en todas ellas un principio común de renovación, de exponer, con una libertad escamoteada anteriormente, temas inéditos o prohibidos y, en definitiva, de que los directores hiciesen *su* película (M. Torres, 1984).

Con este estímulo, cineastas que no habían rodado en años o que lo hacían con temas que no consideraban personales volvieron a ponerse detrás de las cámaras. Tal es el caso de Bardem, Berlanga y Fernán Gómez. El autor de *Calle Mayor* aprovechó el tirón de uno de los actores más populares de la España de los setenta, Alfredo Landa, para rodar *El puente* (1976), en la que, a través del encuentro del español medio con las turistas como hilo argumental, intentó esbozar un retrato social de la España posfranquista. Si bien el mensaje político era más evidente que sus películas anteriores, las formas expresivas por las que lo introducía estaban menos trabajadas. Más éxito tanto de crítica como de público tuvo Berlanga con *La escopeta nacional* (1976), donde, acercándose al esperpento más valleinclanesco a través de sus habituales planos secuencia y situaciones corales, narra «una cacería de sociedad en la que ministros y altos mandatarios de la España franquista, de unos pocos años antes, dejan ver su carácter trepador, hipócrita y canallesco» (M. Torres, 1984: 240). Por su parte, Fernán Gómez sorprendía con una de las primeras películas feministas del cine español, *Mi hija Hildegart* (1977), en la que aborda un crimen real ocurrido en los años de la Segunda República; mientras que Saura, alejándose de sus retratos de España anteriores, redujo su universo simbólico a un microcosmos familiar en *Cría cuervos* (1976) y *Elisa, vida mía* (1977), escritas ya sin la colaboración de Azcona.



La voluntad de narrar la Guerra Civil desde el punto de vista de los vencidos fue también una constante en el cine de este periodo, ya fuese a través del documental³⁴ o del relato de ficción. En esta línea se enmarcan *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1977) y *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), las primeras películas centradas en un tema que sumó multitud de títulos a lo largo de los años.

Tras las elecciones de junio de 1977 –tras las que se derogó oficialmente la censura–, las primeras celebradas en España desde 1936, se apreció una desaparición de los temas políticos en el cine español –a excepción de algunos casos excepcionales como *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981) y *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979)–, «ya que las actividades de este orden se encaminan hacia cauces propios, mientras cristaliza un tipo de película opaca y roída en su interior por un sordo malestar, como atravesadas por un magma subliminal cuajado en los recomidos que implica la transición» (Sánchez Vidal, 1993: 511). Pero no será este el único cambio que experimente la filmografía nacional en la Transición, cuyo fenómeno más característico fue el desplazamiento progresivo del cine de autor, que sólo continuaron voces tan personales como Víctor Erice (*El sur*, 1983), Manuel Gutiérrez Aragón (*Maravillas*, 1980) o Basilio Martín Patino (*Los paraísos perdidos*, 1985), frente a una imperante narrativa americana que empapó a la mayor parte de filmes de ese periodo con distintos resultados.

Contra todo pronóstico, contra el optimismo desbordante que se desprendía de la experiencia de los dos años anteriores, a partir de 1978, cuando la legislación ha llegado a lo que podríamos estimar como un precioso punto de partida, el cine español va a conocer una etapa de crisis, de letargo, de adocenamiento. Se ha hablado de estos años, a nivel contextual, como los del desencanto y la crisis. Resumiendo exageradamente, podríamos decir que chocaron las grandes esperanzas puestas en el proceso democratizador –como oposición a la larga noche franquista– con la lentitud que lo caracteriza y la crisis generada, agudizada internacionalmente y agravada con el penoso tema del paro. Si de alguna manera, durante 1976 y 1977, se habían establecido los cimientos del que podría ser el cine en España, desde la producción a la exhibición, en los años de tránsito de 1978 a 1981 sólo llegan a revisarse, a reforzarse o a desmoronarse esos mismos cimientos. Aunque de hecho no había censura, los problemas judiciales de un par de películas nos recordaron los peores tiempos, a la vez que nos encontramos con la menos arbitraria, pero más rigurosa de todas las censuras: la económica. El fracaso en la taquilla de muchos filmes, la crisis del sector dentro de la

³⁴ Sobre todo a partir de la desaparición del NO-DO obligatorio en 1976.



general, las decepciones políticas de grandes bloques de la población –los jóvenes–, con repercusión clara en la asistencia a determinadas ofertas culturales, supusieron un freno feroz a los planes, los sueños y las esperanzas de los que, conociendo las posibilidades de nuestros cineastas, confiábamos en un auténtico boom. (M. Torres, 1984: 246-247)

Pese a esta situación, surgieron ciertos productos interesantes en el cine español, que irán ligados, sobre todo, a una reinterpretación del cine de género y a la adaptación a los nuevos tiempos de la Tercera vía que había explotado Dibildos en el tardofranquismo³⁵ a cargo de los cineastas que habían accedido a la profesión en esos años. En el plano de la comedia, brotó un subgénero centrado en historias desenfadadas ubicadas en la capital y protagonizadas por jóvenes ansiosos de respirar los nuevos aires de libertad que vivía el país: la comedia madrileña, que ganó popularidad con el estreno en 1977 de *Tigres de papel*, de Fernando Colomo, a la que siguieron las primeras películas de Fernando Trueba (*Ópera prima*, 1980) y Pedro Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980). Con un fondo más crítico y unas formas más sofisticadas, también destacaron en estos años las comedias *Las truchas* (José Luis García Sánchez, 1977) y *Los fieles sirvientes* (Francisco Betriu, 1979), que parodiaban los esquemas de la alta burguesía; mientras que, en el terreno del drama, sobresalieron autores como Eloy de la Iglesia –que cultivó un estilo único caracterizado por la presencia de temas escabrosos y actuales narrados a través de una estética pop en melodramas como *Los placeres ocultos* (1977), *El diputado* (1978) y *El pico* (1983)–, Pedro Olea (*Un hombre llamado Flor de Otoño*, 1978), Bigas Luna –que debutará en estos años con *Bilbao* (1978) y *Caniche* (1979), muestras de su particular estilo– e Iván Zulueta (*Arrebato*, 1979). Mención aparte merece Mario Camus, que optó por la senda de las adaptaciones literarias coproducidas por Televisión Española y filmó sus dos mejores obras: *La colmena* (1982), basada en la novela de Camilo José Cela, y *Los santos inocentes* (1984), adaptación de la de Miguel Delibes. Premiadas en Berlín y Cannes, respectivamente, estas películas supusieron lo mejor de la colaboración entre cine y televisión, que será una constante desde los años ochenta hasta nuestros días.

Respecto a esa Tercera vía, destacan las figuras que ya habían sobresalido en los años anteriores: Jaime de Armiñán (*El nido*, 1980) y José Luis Garcí, que reportó España su primer Oscar por *Volver a empezar* (1982).

³⁵ Ver epígrafe 2.2.3.



Pese a que la censura había desaparecido de facto desde 1976 y, legalmente, desde 1977, es necesario mencionar dos casos que supusieron, en la práctica, la prohibición de ambas películas durante el mandato de UCD. El más importante es el relativo a *El crimen de Cuenca*, filme dirigido por Pilar Miró en 1979 y que, tras ser secuestrado por el Ministerio de Interior al ver injurias a la Guardia Civil³⁶, no se estrenó hasta 1981, cuando se convirtió en un éxito de taquilla. Por su parte, el documental *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), que denunciaba el fondo reaccionario y los excesos religiosos que envuelven a la romería de la localidad onubense, fue secuestrado por un juez en 1981 tras la denuncia de un particular cuya familia se sintió agravada por un comentario incluido en la banda sonora de la película, que no volvió a ver la luz hasta 1985 tras claudicar su realizador y efectuar los cortes impuestos por el juez (Gubern et al., 2015).

³⁶ La película narra un caso real ocurrido en 1912 en la localidad conquense de Osa de la Vega: la desaparición de un pastor es interpretada como un asesinato por la Guardia Civil, que detiene a dos amigos del desaparecido para, tras un brutal interrogatorio, obtener una confesión y una sentencia judicial de prisión perpetua de la que los dos acusados cumplen doce años. Cuando el pastor aparece años más tarde, todo queda en entredicho. La brutalidad y la aspereza con la que Miró muestra el linchamiento legal a dos pobres hombres analfabetos y el uso de la tortura y la ocultación de pruebas por parte de la Benemérita, todo ello en un contexto en el que las fuerzas de seguridad eran objeto de frecuentes denuncias por malos tratos por parte de numerosos grupos de izquierda y, en especial de la izquierda *abertzale*, irritó al Ministerio de Interior, que, en aplicación del Real Decreto de 1977 que facultaba a la Administración a entregar al fiscal cualquier película que fuese sospechosa de delito, secuestró el negativo del largometraje al considerar que injuriaba a la Guardia Civil. Dos meses después, Miró será procesada y juzgada en un proceso militar, no siendo su película estrenada hasta 1981. (Gubern et al., 2015)



CAPÍTULO 3. Estudio analítico de la muestra³⁷

3.1. *La caza*

3.1.1. Contextualización

Yo creo que *La caza* cumple una misión en una época de mi vida donde yo debía estar de mal humor. Estaba muy harto de la situación española. Creo que es una explosión personal de violencia. Yo creo que era un momento de cólera, donde yo necesitaba expresar esa cólera mía de lo que pensaba de mi país y de la gente que me rodeaba. Me pareció que *La caza* era un medio estupendo para hacerlo. (Carlos Saura en Blesa, I., 2016)

Un caluroso domingo de verano, cuatro hombres llegan a un desolado coto de Castilla para cazar conejos. Con este sencillo hilo argumental, Carlos Saura rueda en 1966 *La caza*, su primera colaboración con el productor Elías Querejeta y, también, su primera obra maestra, piedra angular del estilo que desarrollará hasta el final de los años setenta. Revestida de representación realista, la película encierra una alegoría de la Guerra Civil y testimonia las heridas, todavía abiertas, que provocó la contienda tanto en el terreno, espacio físico donde se desarrolla la acción, como en el propio espíritu de los personajes, que, casi treinta años después del conflicto fratricida, arrastran sus consecuencias y viven condicionados por ellas (Medina de la Viña, 2008). Además, de manera secundaria, repasa también la incipiente España del pelotazo, la sexualidad de un régimen aparentemente mojigato, la lucha de clases o la difícil supervivencia de la amistad ante el paso de los años, temas que se interrelacionan con el el argumento principal para ofrecer una panorámica acertada de los años sesenta en el país (Parra, 2016).

La idea de la película surgió durante el rodaje del anterior filme de Saura, *Llanto por un bandido* (1964), cuando el realizador se percató de que, en algunas localizaciones, quedaban aún numerosas huellas físicas de la Guerra Civil. Con este punto de partida, el director aragonés planteó una historia sobre cómo tres amigos que habían luchado en la guerra van sacando a la luz sus miserias, rencores y flaquezas a lo largo de una jornada de caza en un paisaje en el que, apenas treinta años antes, tuvieron lugar numerosas batallas, hasta desembocar en un estallido de violencia del que sólo se salva el benjamín del grupo, sobrino de uno de ellos. Con la

³⁷ Los análisis incluidos en este epígrafe están basados en los modelos de ficha recogidos en la Metodología para determinar la contextualización, las variables narrativas e históricas, la puesta en escena y los distintos signos presentes en las tres películas de Saura que constituyen la muestra.



colaboración del también exalumno de la EOC Angelino Fons³⁸, Saura escribió un guion que, tras ser rechazado por numerosos productores hasta que Elías Querejeta aceptó llevarlo a la pantalla, fue autorizado por la censura con dos condiciones: que se modificase el título original de la película, *La caza del conejo* –en el que la Junta apreciaba connotaciones sexuales–, y que los personajes no se refiriesen nunca de manera explícita a la contienda (Medina de la Viña, 2008).

Ya con el visto bueno de las autoridades franquistas, el realizador se puso detrás de las cámaras y, con un presupuesto muy ajustado –dos millones de pesetas³⁹– que fue financiado en parte por Querejeta y en parte por el propio Saura gracias a una ayuda económica de su padre, rodó la película durante el mes de agosto de 1964 en la localidad de Seseña, referencia geográfica fundamental al ser un pueblo que quedó casi destruido por completo durante la Guerra Civil y en el que, todavía hoy, quedan numerosos restos de la misma como trincheras o nidos de ametralladoras. Así, la narración nos presenta un terreno herido, memoria viva, a ras de suelo, de una guerra todavía presente en la vida de los protagonistas, un paisaje que se fusiona con las personas que lo pueblan.

Si el lugar de rodaje tiene una importancia vital en la película, no menos la tiene la elección de los cuatro actores que encarnan a los protagonistas, punto en el que Saura desarrolla una labor intertextual fundamental para entender la complejidad de la película. Así, no es casual que el papel de Paco fuese interpretado por el actor Alfredo Mayo, símbolo del cine franquista en la década de los cuarenta⁴⁰ y que, ya en los sesenta, había sido olvidado por el gran público y sus apariciones se reducían a películas de nulo interés, volviendo a cobrar popularidad tras su notable interpretación en *La caza*⁴¹. Esa decadencia que compartía con su personaje, alegoría de las esperanzas frustradas y del efecto del paso del tiempo sobre los vencedores de la guerra, revisten a la película de un aura de sinceridad y crítica mucho más auténtica a la que contribuye

³⁸ Fons –quien, tras su debut con *La busca* (1966), no volverá a rodar ninguna película digna de interés– colaborará con Saura también en los diálogos de *Peppermint frappé* (1967) y *Stress es tres, tres* (1968).

³⁹ En comparación, *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), estrenada en el mismo año que *La caza*, costó cerca de cinco millones de pesetas.

⁴⁰ Alfredo Mayo protagonizó *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), donde encarnaba al hombre ideal del régimen, *alter ego* del propio Franco, quien escribió la novela en la que se basaba la película.

⁴¹ Mayo, consciente de que la película podía suponer su última oportunidad de volver al cine de calidad, fue uno de los principales defensores de la película.



también la situación de los otros tres actores que centran la película. La presencia de Ismael Merlo, cuyas simpatías republicanas eran conocidas, la de José María Prada, sin adscripciones políticas reconocidas, y la del joven Emilio Gutiérrez Caba, representante de una nueva generación procedente de una de las grandes familias de la interpretación española, no son sino el caleidoscopio intencionado de la sociedad española del desarrollismo.

El rodaje se desarrolló en el mismo orden que el guion y en él adquirió especial protagonismo la figura del director de fotografía Luis Cuadrado, artífice del aspecto cercano al documental que presenta la película, con numerosos planos en los que los personajes hablan directamente a la cámara. «La hicimos con nada. No teníamos luces, sólo unos reflectores de luz, un tróvelin de cinco metros y una cámara de baterías», reconocía Saura en una entrevista con motivo del cincuenta aniversario del filme (Parra, 2016). Con esos escasos medios, Cuadrado, a quien el realizador había indicado que quería una fotografía «en blanco y negro, fuerte y con carácter», plasmó el deseo de Saura a través de un grano saturado que aplastaba a los personajes contra el sol y el polvo como si se tratase de animales acorralados (F. Heredero et al, 2016). Además, como señala el autor Kepa Sojo, «al empleo de grandes angulares y dominio de la profundidad de campo hay que añadir los planos cerrados muy herméticos, que hacen que la fotografía adquiriera una modernidad insólita para España en ese momento» (Parra, 2016). El empleo de un montaje en el que se alternan planos detalle fragmentados con otros sostenidos y el uso del sonido ambiental y diegético también contribuyeron a definir el aspecto de una película que supuso un punto de inflexión en la estética del cine español. «Para mí hay un cine español de antes de *La caza* y otro después. Durante un tiempo el cine español tiene un lenguaje muy poco aseado y con Saura empieza a depurarse...», reconocía el realizador Manuel Gutiérrez Aragón en una conversación con Augusto M. Torres (Sánchez Vidal. A, 1993:507).

Este filme hará que Carlos Saura logre su primer galardón internacional, el Oso de Plata al Mejor Director, en el Festival de Berlín⁴². Si bien su éxito en el extranjero abrió las puertas a su estreno en España, *La caza* no se salvó de las críticas de la censura, que viendo la fuerte carga ideológica y crítica que contenía, permitió que llegase a las salas del país al considerar que la mayor parte del público no sería capaz de entenderla, como bien reflejan dos frases extraídas del

⁴² Antes de proyectarse en Berlín, Saura y Querejeta intentaron que *La caza* compitiera en Cannes, pero el festival francés la rechazó para su selección oficial y escogió como representación española el largometraje *Con el viento solano*, de Mario Camus.



informe de la reunión de la Junta de Clasificación y Censura del 23 de diciembre de 1965. «Tiene una gran carga y enorme mala intención, pero no veo motivo para la prohibición pues no creo que mucha gente entienda la mala idea que tiene» (Aragüez Rubio, C., 2006:84). «No me gusta el tema ni sus sucias y segundas intenciones (...) ni los vagos simbolismos que se afrontan. Pero esa misma vaguedad (...) le resta peligrosidad» (Jurado Morales, J., 2011:124). En este sentido, es necesario destacar la labor de Marcelo Arroita-Jáuregui, miembro del organismo censor y crítico en las páginas de las revistas *Reseña* y *Film Ideal* –además de amigo de García Escudero–, que, como ha reconocido el propio Saura, fue el principal defensor de la película en las reuniones de la Junta.

Sin embargo, pese a las buenas críticas de la prensa internacional y al galardón de Berlín⁴³, la película pasó sin pena ni gloria por las pantallas españolas en un año en el que la gran triunfadora fue *La ciudad no es para mí*, lo que evidenciaba las preferencias del público, reduciéndose el impacto de la obra de Saura a los círculos cinéfilos y a las páginas de las revistas especializadas y universitarias. A pesar de esta tibia acogida, que se tradujo en poco más de 340.000 espectadores y una recaudación de poco más de seis millones de pesetas⁴⁴, *La caza* convirtió a Saura en el director español con más proyección fuera de nuestras fronteras⁴⁵ y a Querejeta en el abanderado del cine de autor español, que comenzaría a discurrir por el terreno de lo metafórico a partir de aquel año, abriendo las puertas a un nuevo estilo en el que la representación iba a llegar mucho más lejos que lo representado.

3.1.2. Análisis del proceso de significación del filme

Como hemos señalado en el epígrafe anterior, *La caza* contiene una importante crítica al régimen enmarcada a través de una serie de mecanismos y recursos narrativos que se introducen en un

⁴³ Según cuenta el propio Saura, el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, miembro del jurado del festival aquel año, intentó que la película recibiese el Oso de Oro, si bien éste finalmente fue a parar a la producción inglesa *Callejón sin salida* (Roman Polanski, 1966).

⁴⁴ En concreto, *La caza* recaudó 6.154.575 pesetas, cifras que la convierten en la novena película con mejor rendimiento en taquilla de las englobadas en el Nuevo Cine Español (Caparrós Lera, 1983). Ver nota 24 de la página 47.

⁴⁵ La siguiente película de Saura, *Peppermint frappé*, hizo que el director volviese a conseguir el Oso de Plata al Mejor Director en el Festival de Berlín de 1968, año en el que además, el cine español tuvo una mayor relevancia al ser el presidente del jurado el realizador Luis García Berlanga, que otorgó el galardón principal al filme sueco *¿Quién le ha visto morir?* (Jan Troell, 1968).

relato adaptado a la forma de la tragedia aristotélica clásica. Bajo estas premisas –unidad de acción, tiempo y lugar–, la historia se desarrolla en un mismo día y en un mismo escenario de los que Saura se sirve para arremeter contra la base sociológica del franquismo, contra los vencedores de la guerra, contra los protagonistas de esa nueva sociedad triunfal y orgullosa que, según la propaganda oficial, había surgido tras la *cruzada* emprendida treinta años antes.

Tema

La caza es una historia de violencia. Es la violencia el tema que Saura analiza en esta película, una violencia fratricida, *guerracivilista*, que va *in crescendo* hasta culminar en la secuencia final, consecuencia lógica y previsible de los acontecimientos que se anticipa ya desde el comienzo del filme, tanto en las conversaciones de los personajes como en la elección de los planos.



FOTOGRAMA 1. José (izq.) y Paco (der.) se encañonan entre sí mientras cargan sus armas.

Como podemos observar en el FOTOGRAMA 1, Saura da a entender al espectador desde las primeras secuencias que el final de la película y de sus protagonistas va a ser trágico; el desarrollo de la acción conlleva irremediabilmente a ello. Pero, ¿cuál es el origen de esa violencia? Un pasado oculto, que se intenta enterrar, una memoria a la que no se quiere hacer frente pero que late bajo la superficie. La memoria y la violencia van de la mano en *La caza* en una analogía clara del enfrentamiento entre amigos, entre hermanos, es decir, de la Guerra Civil, pasado oculto que ninguno de los protagonistas quiere recordar pero cuyos efectos determinan sus acciones.



Variables narrativas

Marco temporal y articulación del relato

Para narrar esta historia, Saura opta, como hemos explicado más arriba, por un relato lineal, cronológico, con un tiempo de la historia de apenas unas horas, con una apariencia en extremo realista, cercana al documental en sus aspectos formales, pero que, llevada intencionadamente al paroxismo, adquiere tintes alucinatorios, surrealistas, oníricos, animales. La caza a la que hace referencia el título de la película no es la de los conejos que corretean por la finca, sino la de los propios cazadores, que terminarán matándose unos a otros al dejarse llevar por sus instintos y pasiones más bajas, incrementados por el abrasante calor castellano, la bebida y la excitación de la propia actividad. De este modo, La caza no es una película sobre el pasado, sino sobre las secuelas que éste tiene en el propio presente, que Saura contextualiza a través de la radio, cuyas canciones recuerdan constantemente el tiempo en el que tienen lugar los hechos narrados⁴⁶. El pasado es la causa de lo que sucede en el presente, pero es una causa difuminada, sólo sugerida y no mostrada más que de manera secundaria a través de las acciones y diálogos de los personajes, arquetipos de la propia sociedad española.

Representación simbólica de los personajes a través de sus acciones y diálogos

Todos los personajes, a través de cuya óptica está narrada la película, son vencedores o descendientes de los vencedores de la guerra, aunque con notables diferencias en sus vidas. De un lado, podemos englobar al trío protagonista –José (Ismael Merlo), Paco (Alfredo Mayo) y Luis (José María Prada)– como la representación de una burguesía capitalina y cínica que ha crecido al amparo del franquismo, con carreras trufadas de amiguismo y oportunismo y una moral hipócrita y aprovechada. Como bien señala Camiñas Hernández, son «prototipos que encajan a la perfección en los cánones ibéricos de la crueldad y la mezquindad» (2013:24).

Sabemos que, en el pasado, los tres amigos, junto con otro llamado Arturo que se suicidó tras destaparse un desfalco que había cometido, habían tenido un negocio común. **José**, el propietario de la finca y organizador de la batida, es un terrateniente al que lo único que le preocupa es

⁴⁶ Una de las canciones más representativas del filme, *Tu loca juventud*, que Carmen baila mientras suena en la radio, ganó la Sirenita de Oro en el Festival de Benidorm de 1965, el año en el que se rodó la película (Medina de la Viña, 2008).



conseguir dinero para poder vivir desahogadamente con una joven por la que ha dejado a su mujer y a su hijo, separación que le ha llevado a la ruina económica. Durante la cacería, descubriremos que el único motivo por el que invita a Paco es para pedirle dinero. Por su parte, **Paco**, empresario cuya entrada en el mundo de los negocios se produjo gracias a José, es un tipo arrogante, trepador y brutal, el único de los tres amigos que está conforme con su vida y su situación, mientras que el tercer integrante del grupo, **Luis**, socio de José, es el personaje más complejo, intrigante y sórdido de la película. A su fracaso en el ámbito sentimental –aunque no se mencione de forma directa, se intuye que su mujer lo ha abandonado–, se une su servilismo, su adicción al alcohol y su obsesión por la ciencia ficción, afición a la que se entrega para olvidar su vida. Pero lo que hace verdaderamente interesante a Luis es su evidente misoginia, que junto con sus conversaciones con el más joven del grupo, el veinteañero Enrique, delatan una homosexualidad reprimida que desemboca en una conducta fetichista y sádica hacia las mujeres, como detallaremos más adelante. A éstos se suma **Arturo**, cuyo recuerdo sobrevuela la película en una representación de los ausentes, de los que murieron en el conflicto y cuya memoria todavía pesa sobre los vivos.

En el diálogo que mantienen los cazadores a su llegada al coto mientras montan sus armas –en el que Saura hace que miren directamente a la cámara a modo de documental en una ruptura de las convenciones cinematográficas clásicas– se evidencia el modo de pensar y la moral de este trío, heredada directamente de la concepción nazi-fascista de la existencia humana:

LUIS: Para el buen cazador, la caza del conejo no tiene ningún interés.

PACO: Los débiles no tienen nada que hacer en la vida, ni los débiles ni los tarados; es una ley de la naturaleza.

ENRIQUE: No lo dirás en serio.

JOSE: (...) cuantas más defensas tienen el enemigo, más bonita es la caza: se lucha de poder a poder.

LUIS: Por eso alguien dijo que la mejor caza es la caza del hombre.

También en relación a esta *filosofía* podemos citar otra de las frases que pronuncia Luis y que refleja la hipocresía de los protagonistas, y, por extensión, de la burguesía católica franquista:



«Lo moral es lo que le haga a uno sentirse bien y lo inmoral es lo que le haga a uno sentirse mal...».

Sólo se asombra de esta manera de pensar **Enrique**, sobrino de Paco, el único que no ha vivido la guerra. Su curiosidad y su incredulidad ante las relaciones del grupo le llevan a preguntar en repetidas ocasiones a sus compañeros sobre aspectos relacionados con su pasado y a fotografiar las situaciones con una cámara que lleva consigo, metáfora del registro permanente del recuerdo. Será el único que salga con vida de la cacería, viendo asombrado la brutalidad de un pasado que se muestra ante él en todo su horror. El único que no ha vivido la guerra será el que observe, desde fuera, su esencia más pura: amigos matándose entre sí. Enrique representa a una generación que desconoce su pasado reciente⁴⁷, es decir, la Guerra Civil –fruto de la ocultación franquista de la memoria histórica y su suplantación por un relato épico, así como del deseo de olvidar por parte de los que sí la vivieron al observar que el paso del tiempo no ha hecho sino defraudar sus expectativas–, pero que, tarde o temprano, terminará enfrentándose a él, experimentándolo en toda su crudeza, al ser el tiempo en el que vive heredero de esos años. Sin embargo, Enrique puede salvarse –de hecho, se salva–, reflejo de una esperanza a la que pueden agarrarse todos sus coetáneos.

Si el trío de amigos representa a la burguesía que ha medrado tras el conflicto –desencantados unos y conforme el otro– y Enrique sirve de arquetipo de su generación, el guarda de la finca, **Juan, su madre y su sobrina**, representan la otra cara de la moneda. Viviendo en un régimen de semiesclavitud, son incapaces de rebelarse contra su amo, José, el dueño de las tierras. La cojera de Juan –podemos suponer que su origen está en la guerra–, que es motivo de burla y desprecio por parte de Paco, es la representación perfecta de su clase: una masa humana despojada casi por completo de derechos, de la que los terratenientes se aprovechan a cambio de nada, a quien humillan pese a ser incapaces de sobrevivir sin ella. Su modo de vida evidencia su patetismo. Juan, cojo; su madre, postrada en un camastro de la cabaña en la que habitan y acompañada sólo por los hurones que crían para cazar, y su sobrina, que está con ellos porque su padre ha emigrado a Alemania por trabajo, escuálida y mal vestida.

⁴⁷ En una de las escenas, Enrique pregunta que de qué guerra están hablando sus compañeros, forma, quizás exagerada pero efectiva, que usa Saura para expresar esta ignorancia.

El **coto** en el que tiene lugar la cacería es, sin duda, otro personaje fundamental en la película, al representar la propia España de los sesenta en la que transitan los estamentos que hemos definido en las líneas anteriores hasta llegar a fusionarse. Sabemos, por las palabras de los personajes, que es un lugar en el que se desarrollaron numerosas batallas durante la guerra, con su geografía plagada de cuevas e incluso restos humanos de los combatientes, como el esqueleto que José conserva en una de ellas. «Aquí murió mucha gente, a montones murieron aquí, y ahora sólo quedan los agujeros. Buen lugar para matar», explica Luis a Enrique en un momento del filme. La muerte y la miseria impregnan una tierra de la que apenas se saca productividad, ya que sólo se utiliza para el recreo y el ocio de su dueño cuando podría ser cultivada, rentabilizada y utilizada para mejorar la vida de los que viven allí, clara metáfora y crítica a la España de aquel tiempo, que centraba todos sus esfuerzos económicos en el turismo de sol y playa como fuente de ingresos y divisas extranjeras en detrimento del desarrollo industrial, reservado a la zona norte del país y a escasas capitales de provincia. Pero, bajo la superficie de esta tierra, también hay numerosas madrigueras de conejos, gran parte de ellos afectados por la mixomatosis, es decir, marcados, apestados. Bajo las pisadas de los personajes se extiende, invisible, una enorme red poblada por animales enfermos que cuando salen a la superficie son abatidos, analogía brutal del régimen franquista, árido y soleado, sostenido de forma precaria por un pasado infectado que se intenta silenciar cada vez que emerge.



FOTOGRAMA 2. Enrique observa a través de sus prismáticos a Carmen bañándose detrás de un burro.

También podríamos considerar, en perspectiva de género, el personaje de la **mujer bajo el régimen franquista**. El machismo imperante y la cosificación del género femenino es evidente



en las conversaciones que tienen los tres amigos, pero más llamativa es la presencia de las mujeres que aparecen en el filme: la madre y la sobrina de Juan. La primera, octogenaria, postrada en cama, inválida, cuya mayor ilusión es cuidar a los hurones que se usan para cazar, no puede representar más que a las mujeres que habían vivido y tenido oportunidades antes de la guerra y que, bajo el régimen franquista, lo habían perdido todo, quedando recluidas a una figura patética que no puede valerse por sí misma, clara alusión a la dependencia de las féminas de sus maridos o padres para poder trabajar, abrir cuentas corrientes en bancos, sacar su pasaporte, el carné de conducir... Carmen, adolescente, representa por su parte a esa nueva mujer que ha nacido sólo para servir, en todos los aspectos, a sus homólogos masculinos. Ilustrativa es la escena correspondiente al FOTOGRAMA 2 en la que se baña en una cubeta detrás de un burro mientras es observada por Enrique a través de un prismático, metáfora perfecta de la similitud entre animal de carga y mujer que se vendía en la sociedad franquista.

Pero más descarnada es la crítica que Saura lanza de la misoginia a través de Luis, cuando, tras volver ebrio del pueblo con un maniquí femenino, lo utiliza para practicar su puntería, clavándole un insecto para después quemarlo en un acto que sirven para simbolizar el sadismo y las filias originados por una represión sexual de un régimen hipócrita que daba rienda suelta a sus vicios mientras predicaba contención y religiosidad.

Como hemos señalado al comienzo de este epígrafe, el final supone la culminación de la trama argumental. El final que hemos seleccionado para este análisis comprende los últimos quince minutos de la película, al poder constituirse en su conjunto como una muestra representativa de la misma. Tras haber sofocado un fuego que amenazaba con extenderse por el coto, provocado por la quema del maniquí que Luis había comprado, José, Paco y Enrique van a cazar con los hurones criados por Juan mientras Luis lee un libro de ciencia ficción recostado en el todoterreno. Durante la caza, Paco dispara intencionadamente al hurón, matándole en el acto, suceso por el que se disculpa excusándose en que lo ha hecho por error, algo que no creen ni José ni Juan. Tras esto, José va a hablar con Luis para pedirle también disculpas por haberle abofeteado, llamándole borracho, cuando practicaba su puntería con el maniquí, pero Luis no responde y se marcha con Enrique y Paco, a quien pide un puesto en su fábrica para así no tener que ver más a José, con quien trabajaba hasta el momento. Paco le asegura que le dará trabajo y Luis acompaña Enrique a intentar cazar un conejo con una pistola, momento en el que Paco se queda solo. Tras salir uno de los animales de la madriguera y corretear por el campo escapando



de los disparos de Enrique, Paco lo alcanza con la escopeta. Al girarse para decírselo a José, éste le pega un tiro ante los ojos de Enrique y Luis, que se encuentran a unos metros. Luis conduce el todoterreno con la intención de embestir a José, que le dispara atravesando la luna del vehículo y dejando a Luis herido. Antes de morir, Luis coge la escopeta y, aprovechando que José se ha quedado sin munición, lo mata tras varios disparos para luego caer él muerto al suelo. Enrique, tras contemplar la escena, sale corriendo horrorizado.

Una serie de frases que se escuchan en este fragmento muestran bien el contenido crítico de la película y los dobles sentidos que plagan la misma:

LUIS (leyendo un libro): «Algo sobrevivió, algo que, ahora, se ha olvidado por completo. Hubo lluvia, viento y hielo. Las cicatrices de la tierra se fueron borrando a través de millones de años.

No sabemos siquiera dónde se encontraban estas heridas y, si para entonces, existían seres humanos sobre la Tierra o sobre el quinto planeta».

La frase anterior es una referencia clara a la Guerra Civil y a la política del olvido impulsada por el franquismo, camuflada mediante unas palabras que se presupone pertenecen a una novela de ciencia ficción, lo que evidencia la parodia y el ridículo que reviste el intento gubernamental de olvidar la historia reciente del país.

JOSÉ (pensando mientras el hurón se introduce en la madriguera): Si sale alguno, que dispare Paco. Le gusta cazar a traición. Por los pasillos de su casa, un gran bicho lo va persiguiendo hasta que lo saca a la puerta y, allí mismo, alguien le descarga un cañonazo en la nuca.

Certera identificación entre el hombre y el conejo, esta reflexión de José es la metáfora perfecta de la persecución política llevada a cabo por el régimen y, además, como explica Medina de la Viña, «de esa forma de ejecución llamada *aplicación de la ley de fuga*, utilizada por el franquismo para los detenidos políticos que no podían ser condenados a muerte por vía judicial» (2008:114).

JUAN (sosteniendo en su mano el hurón muerto y dirigiéndose a José): El animalito murió cumpliendo su obligación, don José.

También identifican Saura y Fons a través de esta corta sentencia a los hurones, enjaulados y empleados sólo para servir al dueño de la finca, con los propios trabajadores, es decir, con la

familia de Juan, siervos hasta la muerte, símbolo claro de la diferencia de clases –o de estamentos–.

ENRIQUE (tras aconsejarle Luis que tuviese cuidado con José): A mí no me ha pegado nadie todavía.

Esta frase de Enrique sirve bien para ilustrar a su generación, nacida después de la guerra y libre, por lo tanto de los traumas que ésta provocó, así como la única capacitada para dejar atrás un régimen surgido de la violencia y que sólo mediante ella podía subsistir.

Como bien ejemplifican las frases anteriores, el final de la película constituye una síntesis de lo que a lo largo de ella se narra, reflejando, a través de las acciones y diálogos de los personajes, la sociedad española de los años sesenta.

Elementos que conforman la puesta en escena

Ya hemos expresado que *La caza* es un relato de apariencia realista que desemboca en el surrealismo gracias a la magnífica puesta en escena que Saura lleva a cabo a través de una fotografía expresionista que conjuga con un montaje en el que se alternan los planos cortos con los sostenidos, todo ello en un paisaje agreste, hondo, simbología clara de un lugar que, pese a parecer abierto, salir de él acarrea una gran dificultad. La secuencia final evidencia de forma clara esta estética.

Fotografía y montaje



FOTOGRAMA 3. José, Enrique y Paco se dirigen a la zona de caza junto con Juan, que lleva los hurones.

Como podemos observar en el FOTOGRAMA 3, la fotografía de la película destaca por su apariencia cercana al documental, granulada y con un blanco y negro muy contrastado. Para crear la sensación de claustrofobia que impregna el ambiente, en consonancia con la temática del filme –las consecuencias de ese pasado del que no se puede escapar–, Luis Cuadrado opta por unos planos muy abiertos en los que las figuras humanas están aplastadas contra la pantalla, reduciendo al mínimo la profundidad de campo y creando una composición plana, más primaria, con reminiscencias pictóricas, que mezcla junto con planos detalle y primeros planos muy herméticos, muchas veces acompañados de movimientos de cámara rápidos en los momentos de caza, reflejo de la tensión contenida en la propia situación, de la inmediatez del rito cinegético.



FOTOGRAMA 4. Ejemplo de un primer plano en el que Paco apunta con su escopeta a un conejo.



FOTOGRAMA 5. El hurón ataca a uno de los conejos en la madriguera para obligarlo a salir.

De esta forma, la fotografía refuerza la narración de una manera evidente. Es una fotografía estridente en su dureza, basada en la luz natural, descarada, pensada para que se evidencie ante el espectador, conscientemente manipuladora, como se demuestra en el trávelin que Cuadrado realiza sobre el cuerpo sudado de Paco y en el que el terreno llega a confundirse con su propia piel, identificación visual de los personajes con el entorno. Mención aparte merecen los planos rodados dentro de las madrigueras de los conejos, también rápidos y de una composición muy documental que ayuda a la identificación de los animales con los propios cazadores y que contribuye a potenciar la vertiente onírica de la película. Revelador es el plano secuencia con el que finaliza la película y en el que se ve a Enrique correr para escapar del coto mientras la cámara le sigue de perfil rompiendo la estética dominante –el plano fijo y corto– en la película y señalizando así la excepcionalidad de la generación del benjamín del grupo frente a los otros tres.



FOTOGRAMA 6. Enrique escapa del coto en el último plano de la película.

El montaje responde a la misma idea, conjugando esos planos cortos y herméticos en las escenas de tensión, ocupados sólo por un personaje, con otros largos y abiertos tras los clímax, coincidentes con la propia relajación de la situación narrada, en los que caben más figuras. La explosión final de violencia está dominada por los planos detalle, deteniéndose sobre todo en los rostros ensangrentados de los protagonistas tras ser disparados. Respecto a la ubicación y el movimiento de los mismos, es frecuente que se sitúen enfrentados o unos detrás de otros en una alusión directa a una cuadrilla militar avanzando sobre el terreno o en pleno combate, asociación



que se potencia con el uso de una música muy esquemática compuesta por Luis de Pablos, melodía con ecos de marcha castrense que se repite en los momentos de caza, ya sea la de los animales o la de los propios hombres.

Sonido

El empleo del sonido diegético es también fundamental en la película. Los ruidos de insectos y del movimiento de la vegetación propios del campo están presentes de forma continua, colaborando a potenciar la sensación de agobio y rodeo que sienten los protagonistas, lo que, sumado a los sonidos de las cargas de las armas y de los disparos, cuyo volumen es muy alto, potencia aún más el ambiente de guerra. El sonido diegético adquiere también una importancia capital en el último plano, en el que la imagen de Enrique corriendo se detiene mientras sus jadeos se siguen escuchando unos segundos más, representación de que, aunque sea el único que pueda escapar del horror de esa matanza –a su vez símbolo de la Guerra Civil–, parte de su ser está íntimamente ligada a ella. El extradiegético se compone, además de por la música señalada, por los pensamientos de los personajes, que se alternan en el relato dando fe de su forma de ser y de su visión del mundo, sobre todo mientras caminan en silencio.

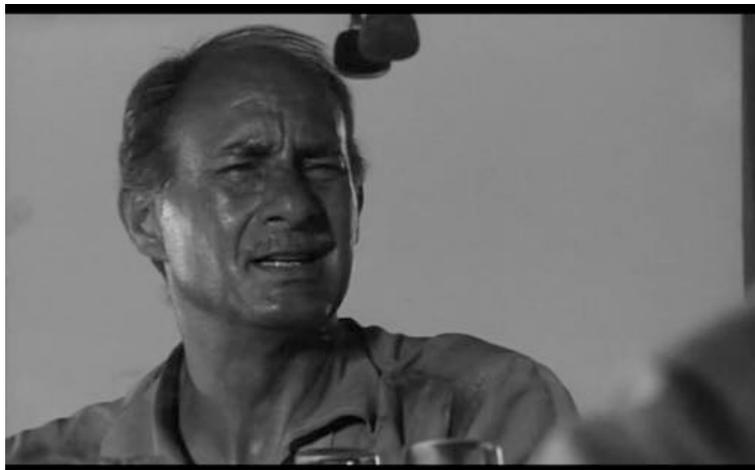
Espacios y caracterización de los personajes

La caracterización de los actores coincide con el estrato social al que pertenecen los personajes, con físicos muy característicos del español medio a los que se suma un vestuario propio de la clase acaudalada de esos años. Las camisas que llevan José y Paco, de color y estampadas, contrastan con la sencilla camisa blanca de Juan, el guarda, así como los peinados que lucen estos, cuidados con más esmero que el del trabajador. Las diferencias entre generaciones también se manifiestan en este ámbito, siendo Enrique el único que lleva pantalones cortos, símbolo de su juventud.

El marcado sudor que cubre a los personajes y la sangre que los empapa tras los disparos, realizados por la fotografía de Cuadrado, como vemos en los FOTOGRAMAS 7 y 8, imprimen sobre ellos un aura más animal en la línea de lo expresado anteriormente.



FOTOGRAMA 7. Luis, ensangrentado, apunta a José tras haber sido disparado por éste.



FOTOGRAMA 8. Paco, cubierto de sudor, se mira en el espejo después de peinarse.

Variables históricas

Podemos incluir *La caza*, al ser una radiografía de la realidad española en 1965 y permitimos conocer el funcionamiento de las relaciones sociales y las mentalidades estimuladas por el régimen en aquel momento, dentro de las películas de **reconstrucción histórica** que señala Caparrós Lera en su clasificación. Sin mencionar la Guerra Civil de manera explícita ni mostrar los pilares del régimen, más allá de su base social, Saura se sirve de ciertos elementos icónicos para contextualizar el filme y establecer las analogías entre los amigos que se van a pasar un día de caza y el funcionamiento del propio franquismo.



Signos culturales y religiosos (iconografía)

La **radio** y la **cámara fotográfica** que lleva Luis a la batida juegan un papel fundamental en estas asociaciones. Como hemos apuntado en las líneas anteriores, las canciones que suenan por el aparato, con una implacable ironía en relación a las imágenes que las acompañan, logran remitir al espectador continuamente al año en el que se rueda la película y al estrato social de los protagonistas, como bien ejemplifica el tema *Snob ye-ye*, que suena mientras éstos montan las armas y cuya letra –con frases como «vamos a hacer unos hoyos en el campo de golf» o «incinérame el cilindrin *martinizando* la cola con gin»– remite directamente a los vástagos de las familias adineradas de la época. El contraste entre la juventud asociada a la canción y la edad de los hombres que copan la pantalla no es sino la representación cáustica del patetismo del trío protagonista, su afán por pretender que el tiempo no ha pasado, en especial en el caso de José.

Es en esta línea donde cobra también importancia la cámara que Enrique lleva a la cacería y que utiliza en varios momentos de la película para mofa de sus acompañantes, que la desprecian al constituir la prueba ineludible de la memoria, la certeza del paso de los años, hostilidad que se manifiesta abiertamente cuando Enrique va a enseñarle a José una foto que le ha hecho y éste la rompe delante de él, símbolo claro de la negación del pasado, de su registro atemporal en el papel fotográfico. Sin embargo, todos posan con las piezas cobradas en la primera cacería. Más que una contradicción en sus actitudes, lo que vemos aquí es la representación clara de la hipocresía burguesa que hemos detallado anteriormente, al permitir sus integrantes que se registren sólo los momentos *gloriosos* o *triunfales* y no los cotidianos, de nuevo símbolo de la negación consciente del pasado y su sustitución por un relato épico.

También el **maniquí**, como hemos explicado más arriba, tiene una significación evidente en torno al género femenino y su situación bajo el régimen, así como las revistas pornográficas que llevan los protagonistas y que terminan quemadas en la hoguera, símbolo también claro de la represión de las apetencias sexuales fomentada oficialmente por el franquismo, apetencias que, a la vez, eran toleradas en el caso de los hombres, sobre todo si éstos pertenecían a la clase burguesa o aristocrática. Los **animales** también cumplen un rol arquetípico en la película, al poder asociarse con los propios cazadores, al final asesinados entre sí, referencia que puede relacionarse a la filosofía hobbesiana del *homo homini lupus*. Asimismo, el **motivo por el que José organiza la batida de caza –pedirle dinero a Paco–** es, en su conjunto, una alusión clara a



la forma de cerrar negocios en aquellos años y a la incipiente España del pelotazo. En esta línea también podemos señalar el consumo de **alcohol** por parte de los protagonistas, muy marcado a lo largo de la película y detonante, junto con el calor estival del coto, del estallido final de violencia, es decir, forma de enfrentarse a los traumas del pasado y necesidad que, a su vez, es utilizada para fomentar los lazos sociales y enfrentarse a la realidad.

Conclusiones del análisis

Tras el análisis realizado, podemos concluir con que La caza tiene, en efecto, una enorme carga crítica contra el régimen franquista, en especial a su base social, insertada sobre todo en los personajes y manifestada a través de sus diálogos y acciones, representativos y arquetípicos de la mentalidad y la moral de una parte de la sociedad española de los años sesenta, aunque casi nunca referidos directamente ni a la guerra ni al propio régimen, sino a otros aspectos, la mayoría personales, cotidianos, sobre los cuales se pueden establecer dobles lecturas gracias a la puesta en escena elaborada por Saura, marcada por las reminiscencias militares continuas tanto en la imagen como en el sonido. Es esta confluencia entre lo propiamente contado y la manera de contarlo –que da al espectador las pautas para descifrar los significados ocultos a primera vista– la que hace que nos encontremos ante la primera obra del autor aragonés en la que está presente ese universo simbólico, claustrofóbico y opresivo, en el que profundizará a lo largo de los sesenta y setenta. En consecuencia, una obra mayor en la filmografía sauriana en la que fondo y forma se dan la mano, complementan y retroalimentan para hacer llegar un mensaje con alto contenido crítico al público, de ahí que podemos clasificar su nivel de significación como implícito, de acuerdo a los parámetros de Bordwell y Thompson.



3.2. *La prima Angélica*

3.2.1. Contextualización

Preparo un filme que debo comenzar a finales de septiembre de 1973: *La prima Angélica*. El punto de partida es mismo que el de *Ana y los lobos*. Estoy casi obsesionado por esta nueva película y quiero hacerla para liberarme...⁴⁸

Rodada en 1973 y estrenada en el Festival de Cannes de 1974, donde se hizo con el Premio del Jurado, *La prima Angélica* supone la última película de la trilogía en la que Saura, con la colaboración de Rafael Azcona en los guiones, analiza los mecanismos de poder de la reaccionaria burguesía española, y el mejor ejemplo de ese cine alegórico que imperó en las obras de autor en las postrimerías del franquismo (M. Torres, 1994). Obra de una enorme complejidad narrativa, *La prima Angélica* recogía el testigo de *El jardín de las delicias* (1970) y *Ana y los lobos* (1972) y continuaba también con la particular pugna del realizador aragonés con la censura⁴⁹, que, pese a reconocer la fuerte carga ideológica que su obra contenía, no la prohibía ni la mutilaba en exceso al considerar que su mensaje era demasiado críptico como para ser entendido por el grueso de la población.

⁴⁸ Declaraciones de Carlos Saura a Bernard Cohn en el número 159 de la revista francesa *Positif*, citadas en Saura, C., Azcona, R., Haro Tecglen, E. y Lara, F., 1976:149.

⁴⁹ Tanto *El jardín de las delicias* como *Ana y los lobos* tuvieron encontronazos con la censura. *El jardín de las delicias*, primera película de Saura en la que se menciona de forma explícita la Guerra Civil, narra los intentos de la familia de un importante constructor que ha perdido la movilidad y la memoria en un accidente de tráfico para que recuerde la combinación de la caja fuerte y el número de una cuenta bancaria en Suiza ante la inminente ruina económica del clan. Así, tanto su mujer, como su padre, sus hijos y su amante representan distintas escenas de su vida en las que se pone de manifiesto la hipocresía y el comportamiento de la alta burguesía nacional, una crítica que hizo que la Dirección General de Cine, en aquel momento bajo el mandato del ultraconservador Sánchez Bella al frente del Ministerio de Información y Turismo, retuviese la película durante siete meses y prohibiese su participación en festivales internacionales. Sólo después de que Elías Querejeta lograra exhibir la cinta fuera de concurso en el Festival de Nueva York, donde recibió excelentes críticas, el Ministerio permitió su estreno en España, no sin antes suprimir todas las escenas que podían considerarse *políticas*.

Por su parte, el guion de *Ana y los lobos*, en el que la llegada de una joven institutriz inglesa a un caserón desolado para cuidar a unas niñas sirve para elaborar una demoledora crítica de la familia y las instituciones franquistas –representadas por cada uno de los hermanos que viven en la casa y por la madre, parodia del propio dictador–, tuvo que ser modificado en varias ocasiones hasta que la censura le dio su visto bueno, con argumentos tales como que realizaba una apología del fetichismo, en alusión a las obsesiones sexuales de uno de los personajes. Cuatro meses después admitieron el texto con la condición de que se abstuviese de presentar símbolos religiosos, políticos y militares. Esta situación desembocó en el retraso de un informe positivo hacia la película, y, sólo cuando los censores entendieron que prohibirla resultaba más dañina para la imagen exterior del régimen que aprobarla, se autorizó con la creencia de que su repercusión sería escasa dada la complejidad alegórica de la misma. (Jurado Morales, J., 2011)



Como en *La caza*, el argumento del que parte *La prima Angélica* es sencillo. Luis, un editor ya en los cuarenta que vive en Barcelona y al que da vida José Luis López Vázquez, regresa a la pequeña ciudad de provincias donde pasó los años de la Guerra Civil para depositar los restos de su madre en el panteón familiar. Allí, rememora su infancia y el amor que sentía por su prima Angélica, que se ha casado y ha tenido una hija con un hombre plenamente integrado y conforme con el régimen. Con esta trama, Saura rueda una película en la que presente y pasado se dan la mano a través de los recuerdos del personaje de Luis, interpretado, tanto de niño como de adulto, por el propio López Vázquez en un mecanismo narrativo que había sido empleado por primera vez por el realizador sueco Ingmar Bergman en *Fresas salvajes* (1957) y que Saura ya había utilizado en una escena de *El jardín de las delicias*, precedente claro de *La prima Angélica*, en la que su protagonista, Antonio Cano –también José Luis López Vázquez–, tiene una ensoñación en la que ve su tía –interpretada por la actriz Lina Canalejas– cuidándole de niño pero manteniendo él la apariencia física de un hombre maduro.

Esta forma narrativa, que puede asociarse a una interpretación cinematográfica del psicoanálisis al observar el pasado no de una forma objetiva o externa, sino desde la mirada del presente y como parte del mismo, radica en la exploración de nuevos senderos que mostrasen más que lo que recogía el guion, como reconocía el propio Saura en una entrevista en 1975 citada por Román Gubern en su libro monográfico sobre el realizador y recogida por José Jurado Morales:

Este sistema de narración procede de nuestra propia situación en España. Como es imposible contar directamente una cosa a causa de la censura, debemos contar exactamente la misma historia, pero de un modo diferente. Este desvío al que estamos obligados, es, por otra parte, algunas veces beneficioso, pues se tiene la posibilidad de hallar muchas cosas diferentes en un primer o en un segundo grado. De todos modos, yo asumo este sistema de narración porque está bastante de acuerdo con mi personalidad. (2011:131)

Es en esta línea en la que cabe entender la utilización de los mismos actores para interpretar a distintos personajes o al mismo personaje en momentos distintos de su vida. Así, José Luis López Vázquez da vida tanto a Luis adulto como a Luis niño; Lina Canalejas a la Angélica adulta actual y a su madre durante la Guerra; Fernando Delgado a Anselmo, marido de Angélica en la actualidad, y a Miguel, su padre; mientras que la joven María Clara Fernández de Loaysa es



tanto la Angélica niña de la guerra como la hija de ésta en la actualidad. Además, no es baladí la elección de José Luis López Vázquez y Lina Canalejas como pareja protagonista de la película. Con un físico muy asociable al del español medio, López Vázquez era, ya en los sesenta, un actor con una enorme popularidad entre el público gracias a sus interpretaciones cómicas en un principio como dramáticas a partir de mediados de los sesenta⁵⁰. Por su parte, Lina Canalejas, con un físico también identificable al del prototipo de mujer de clase media-alta del franquismo, había desarrollado una carrera más irregular pero también era un rostro popular, aunque en menor medida que su *partenaire*, entre los españoles de aquellos años⁵¹. Así, López Vázquez y Canalejas forman un tándem que, tanto física como actoralmente, el público de la época podía identificar y asociar con los roles arquetípicos de hombre y mujer burgueses durante el franquismo, en una labor intertextual que Saura también había realizado en *La caza* y que otorgaba una mayor significación a *La prima Angélica*.

Es en la etapa de Fernando Liñán Zofio al frente del Ministerio de Información y Turismo – entre junio y diciembre de 1973– cuando, tras dos guiones que no pasan el filtro, el organismo censor le concede a un tercero el permiso de rodaje el 18 de diciembre de 1973, aunque con varias advertencias, como la supresión obligatoria de la frase de Anselmo/Miguel «ahora van a saber lo que es bueno tu padre y todos los de tu ralea», la secuencia del fusilamiento del padre de Luis, el desnudo de la tía Pilar y la imagen de Anselmo/Miguel vestido con el uniforme de la Falange, además de la habitual prohibición de todo símbolo político, militar y religioso, lo que demostraba que, ya en los setenta, la censura tenía puestos sus ojos en la vertiente política más

⁵⁰ De entre las más de doscientas películas en las que López Vázquez apareció durante su carrera, destacan sobre todo las pertenecientes al género cómico, tanto *españoladas* como filmes comedia negra de la mejor calidad, siendo un rostro habitual en los largometrajes de Berlanga y Ferreri –que le dio su primer papel protagonista en *El pisito*–. Tras su aparición en *Peppermint frappé*, donde da vida a un médico reprimido sexualmente, el intérprete desarrolló una nueva vertiente en su carrera que le llevó a transitar por el terreno del drama y a ofrecer algunas de sus mejores interpretaciones en películas de Carlos Saura, Pedro Olea (*El bosque del lobo*, 1970), Jaime de Armiñán (*Mi querida señorita*, 1971), Antonio Mercero (*La cabina*, 1972), Manuel Gutiérrez Aragón (*Habla, mudita*, 1973) o Mario Camus (*La colmena*, 1980), que le consagran como uno de los mejores actores del país (M. Torres, 1994). Cuenta Saura en una entrevista que, tras ver *Peppermint frappé*, Charles Chaplin, su suegro en aquel momento, dijo que López Vázquez era «uno de los mejores actores que había visto» en su vida (Tovar, J., 2017).

⁵¹ Con numerosos papeles secundarios y protagonistas en películas de desigual interés como *Un día perdido* (José María Forqué, 1954), *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956) o *Mi calle* (Edgar Neville, 1960), es con Fernando Fernán Gómez con quien realiza su mejor interpretación en *El mundo sigue* (1963), donde da vida a una mujer maltratada por un marido alcohólico y con hijos a su cargo (M. Torres, 1994).



que en la histórica, pues los referentes a la guerra y a los bandos en la película son explícitos (Jurado Morales, J., 2011).

Sin embargo, dos días después obtener el permiso de rodaje, el 20 de diciembre, tiene lugar un suceso que modifica de forma radical el curso del régimen y, por extensión, el de la propia película. El asesinato a manos de ETA de Luis Carrero Blanco, en aquel momento presidente del Gobierno, desemboca en una renovación ministerial que hace que el filme terminado sea ya juzgado por un nuevo responsable de Información y Turismo, Pío García Cabanillas, cuyo talante liberal puede intuirse como principal razón de que Saura y Querejeta decidiesen hacer caso omiso a las exigencias que les había impuesto la censura. Así, la película se presenta tal y cómo se había planteado en el guion, salvo por la supresión de la escena del desnudo, y su estreno, tras un visionado previo por parte de seis ministros, dos de ellos también vicepresidentes del Gobierno, es permitido, máxime cuando el Festival de Cannes la escoge para formar parte de su Sección Oficial, donde resulta galardonada con el Premio del Jurado, por lo que prohibirla resultaba ya completamente contraproducente.

La primera proyección en España tuvo lugar el lunes 29 de abril en el cine Amaya de la capital madrileña, estreno que irritó tanto a la prensa del Movimiento como a los propios falangistas, indignados, sobre todo, con la satírica escena, idea de Azcona, en el que el personaje de Anselmo/Miguel aparece con el brazo en alto escayolado en una parodia del saludo fascista, lo que provocó varios altercados, como un intento de robo de la cinta y, poco después, un ataque con bombas fétidas y bolsas de pintura en una sala en la que se proyectaba la película al grito de «¡Saura, farsante!». Una suerte parecida corrió el filme en Barcelona, donde se estrenó el 13 de mayo en la sala especial del cine Balmes volviendo a provocar incidentes en las semanas siguientes, el más grave de ellos ocurrido durante la madrugada del 11 de julio, cuando tuvo lugar una explosión provocada por un bidón de gasolina que causó daños materiales en la fachada, la marquesina y el vestíbulo, lo que desembocó en el cese de las proyecciones. Tras estos sucesos, Saura y Querejeta se enfrentaron también a algunos problemas con las distribuidoras y con ciertos gobernadores civiles que decidieron prohibir la película en sus demarcaciones.

El resultado de todas estas polémicas, con la publicidad, no pudo ser mejor para *La prima Angélica*, que se convirtió en una de las películas españolas más taquilleras del año y recaudó



más de 80 millones de pesetas entre 1974 y 1975, es decir, seis veces lo que había costado producirla, lo que hizo llegar el nombre de Saura al gran público –en concreto, a 1.410.361 espectadores–, sobre todo urbano, y posicionó a Elías Querejeta como uno de los productores más rentables en los últimos años del franquismo (Gubern et al., 2015).

3.2.2. Análisis del proceso de significación del filme

La carga crítica de *La prima Angélica* es evidente, sobre todo en su vertiente política, aunque sus manifestaciones y formas de expresarla adquieren múltiples variantes en un relato de inspiración proustiana en el que convergen presente y pasado, deseo y culpa, junto con un elemento onírico, surrealista, las pesadillas de Luis, que añaden un tercer tiempo a una película sobre la relación entre memoria y la represión, sobre el miedo y la cobardía, con el tabú soterrado de la Guerra Civil como telón de fondo.

Tema

Como hemos señalado más arriba, los temas que trata *La prima Angélica* son la memoria y la represión, que derivan en el miedo y la cobardía por los que se guían las acciones de la mayoría de los personajes, es decir, son causas y consecuencias que se asocian a los distintos planos temporales.

Variables narrativas

Marco temporal y articulación del relato

El pasado, que abarca los años de la Guerra Civil, corresponde al origen de los comportamientos de los protagonistas, mientras que el presente, 1973, así como las pesadillas de Luis, muestran los efectos que ha tenido ese trauma. Saura plasma esta relación psicoanalítica de causa-efecto a lo largo de la película, repitiendo las acciones de algunas escenas para inducir al espectador a participar en la búsqueda de los sentidos poéticos de la película, clave de su contenido crítico (Miguel Borrás y Arquero Blanco, 2013). El *flashback*, entendido de manera flexible y subjetiva, es decir, visto a través de los ojos de Luis –a diferencia del uso convencional dado por el cine generalista a este recurso–, es, pues, la forma narrativa utilizada en *La prima Angélica*,

El relato se articula en torno al viaje de Luis a Segovia para depositar los restos de su madre en el panteón familiar, pero este viaje, como veremos a lo largo de la película, termina tornándose en tres: dos que tienen lugar en el presente y uno en el pasado, cada uno de ellos correspondiente a las partes en las que puede dividirse el filme. El destino de estos viajes siempre es el mismo: la ciudad de provincias, la familia franquista, la represión. Pese a intentar escapar, Luis, por voluntad propia u obligado, siempre termina volviendo allí, símbolo claro de la imposibilidad de alejar ese pasado que sigue presente y que se le aparece en los detalles de su vida cotidiana. Nos centraremos aquí en la secuencia final, que podríamos denominar epílogo, síntesis y a la vez conclusión de toda la película y símbolo perfecto del régimen franquista y de la relación entre vencedores y vencidos.



FOTOGRAMAS 9 Y 10. Luis asocia la imagen de Anselmo a la de su tío Miguel a través de los calcetines de ambos.

Saura hila presente con pasado mediante la interacción del protagonista con los elementos y situaciones con las que convive durante su viaje a Segovia y que se convierten en signos de la permanencia de ese tiempo pretérito en su memoria, actuando como enlaces sinestésicos. Así, en



el primer viaje, un cuadro del martirio de San Sebastián que Luis ve durante su visita al convento mientras suena la música de una banda le retrotrae a las marchas castrenses que, de niño, realizaba junto a sus compañeros de escuela, sirviendo para situar la acción en el pasado, mientras que la visión de los calcetines de Miguel, sujetos con ligueros, devuelve la narración al presente, en el que Luis observa cómo Anselmo lleva calcetines ajustados a las pantorrillas, estableciendo así en el espectador la equivalencia de ambos personajes, como podemos observar en los FOTOGRAMAS 9 y 10.

Esta técnica de *raccord* se utiliza a lo largo de la película, siendo en la secuencia final cuando adquiere una mayor precisión al conjugar presente y pasado en la misma escena, en la que se muestra, de forma más cruda, las consecuencias de la represión inherente al régimen franquista a través de los personajes.

Representación simbólica de los personajes a través de sus acciones y diálogos

La familia protagonista es arquetípica de la sociedad española durante el franquismo. De un lado, tenemos a los vencedores, pero hay que establecer una diferencia entre **Anselmo**, autoritario y paradigma del conformismo y el mantenimiento del régimen –no es casual que Luis asocie en su memoria la imagen de su tío Miguel, falangista, a la de Anselmo, desarrollista, evolución lógica del primero– y el resto de su familia, véase, la **tía Pilar** y la propia **Angélica**, símbolos del triunfo y el mantenimiento del franquismo por su inacción, por su consentimiento, por su cobardía para no rebelarse contra él. Del otro, los vencidos, es decir, **Luis**, que arrastra desde su infancia el trauma de la guerra y de esa represión que despierta todavía en él temores y miedos, y su **padre**, el auténtico vencido, cuya figura sólo se menciona, pero no aparece físicamente, metáfora clara de ese bando que sí había combatido en la guerra y formaba parte de la sociedad española pero que era invisible a ojos del discurso oficial. **Angélica niña** es, por su parte, la representación de esa nueva generación nacida después del conflicto, la única cuyo comportamiento es libre, no está condicionado por el pasado.

El comportamiento de estos cinco personajes en la secuencia final, donde actúan tanto en 1938 como en 1973, sirve de ejemplo de lo expuesto en las líneas anteriores. La sinopsis de este fragmento es sencilla: Luis, tras constatar que su relación con Angélica es imposible debido a la negativa de ésta a separarse de su marido, que la engaña, decide volver a Barcelona. Tras preparar las maletas, se despide de su tía, de Angélica y de Anselmo y baja a la calle, donde la



hija de Angélica está jugando con otros niños. Le dice adiós también a ella y, en ese momento, la acción retorna a 1938, cuando Luis monta en bicicleta con Angélica e intentan escapar a Madrid. A la salida de la ciudad, un grupo de militares que vigilan el paso los para y los lleva de nuevo a casa, donde Miguel azota con el cinturón a Luis mientras Angélica es peinada por su madre.

La represión y la cobardía de los personajes se evidencia a través de sus diálogos y sus acciones, que dividiremos en las que tienen lugar en el presente y en el pasado. En 1973, la negativa de Luis a intentar tener una relación amorosa con Angélica es la constatación del triunfo de esa represión sometida por Estado e Iglesia en su infancia. «¿Qué tengo yo que hacer aquí? Nada», murmura con evidente frustración y tristeza mientras hace la maleta. Pero esta cobardía no es exclusiva de Luis, sino que también se manifiesta en Angélica y en la tía Pilar. Durante la marcha de Luis, mientras la tía Pilar y Anselmo se despiden, Angélica permanece unos pasos por detrás, contemplando compungida la escena hasta despedirse con un escueto «adiós, Luis», sabiendo que, con la partida de su primo, ella vuelve a quedarse sola en Segovia, dentro de esa familia de la que ya sólo quedan las apariencias y los recuerdos, sin ser capaz de rebelarse contra ello. La tía Pilar es símbolo de la cobardía de su generación para enfrentarse contra un régimen que considera brutal y cruel, pero que acepta como inexorable, actitud que se manifiesta en uno de los momentos más reveladores de la película. Cuando ya han salido del piso y están en las escaleras, intenta pedirle a Luis, antes de que se vaya, que, de su parte, pida perdón a su padre, su amor platónico, vetado en la casa por su condición de *rojo*, pero no se atreve a terminar la frase. «Dile a tu padre que... No, nada», pronuncia la tía Pilar mirando al suelo con resignación. Sólo Anselmo, en su condición de hombre plenamente integrado en el régimen, actúa de una manera directa, sin reprimirse ni censurarse.

Los sucesos que ocurren en 1938 suponen la explicación final al porqué de los comportamientos de los personajes. Tras ser capturados por los militares y devueltos a casa, Luis se enfrenta al castigo por parte de Miguel, que le da una paliza. Así, el protagonista, atemorizado y tirado en el suelo, acepta los golpes por todo su cuerpo gimiendo de dolor, pero sin atreverse a plantar cara. La tía Pilar, tras haber pedido a Miguel que no pegue al niño, contempla asustada la escena desde el cristal de la puerta, tapado por una cortina de encaje, y Angélica, en la habitación contigua, permanece sentada, impasible, resignada mientras su madre la peina, llorando sin moverse y escuchando, de fondo, el sonido de los azotes y quejidos de Luis. El contraste entre la sumisión de Angélica en 1938 y su hija en 1973, entre la cobardía, la inacción propiciada por la

represión de una generación y la rebelión de otra, se hace evidente al comparar este último plano con uno anterior en el que Angélica adulta intenta trenzar el pelo a su hija pero ésta se zafa para ir a poner música, comparación que vemos en los FOTOGRAMAS 11 Y 12.



FOTOGRAMAS 11 Y 12. Arriba, la hija de Angélica se zafa de su madre en 1973 tras llamarla «pesada». Abajo, Angélica niña, en 1938, se deja peinar mientras oye la paliza a su primo.

El estallido final de violencia en *La prima Angélica*, los últimos segundos de la película, sirven así de metáfora perfecta del funcionamiento del franquismo, de esa brutalidad contenida, latente, de puertas para adentro, silenciada y consentida por unos personajes que se erigen en arquetipos de la sociedad española en las postrimerías del régimen.

Elementos que conforman la puesta en escena

Podemos calificar la puesta en escena de *La prima Angélica* como natural, sobria, transparente, pensada para enriquecer el guion, expresar cosas que no aparecen de forma directa en él, en definitiva, completarlo.

Fotografía y montaje

Esta concepción del ejercicio cinematográfico se expresa, sobre todo, a través de la fotografía que firma Luis Cuadrado, tenue, dominada por los tonos ocres obtenidos a través de la luz natural y la diegética, como evidencia la secuencia final de la película. La cámara de Cuadrado acompaña a los personajes, los sigue con suavidad mediante planos secuencia de distinta duración que componen gran parte del metraje en una suerte de narrador omnisciente, deteniéndose en detalles, en rostros, cuando son significativos para la historia, mostrando los sentimientos de los personajes o los símbolos que componen la poética de la narración y acompañando a un montaje que sigue la misma línea. En este sentido, la ubicación de los actores se realiza en atención a la profundidad de campo, siendo frecuentes los personajes situados en segundo plano para reforzar el contexto dramático de la escena, como demuestra el FOTOGRAMA 18, cuando Luis, en primer plano y con el rostro atemorizado, consciente del castigo que le aguarda por haberse intentado fugar con Angélica, espera a que Anselmo, situado en el fondo, con media cara sin iluminar, símbolo en su condición autoritaria de ese mal que sobrevuela el país, cierre la puerta.



FOTOGRAMA 18. Luis, en primer plano, espera a que Anselmo cierre la puerta.

La iluminación destaca, como podemos observar en el FOTOGRAMA 19, por el uso del claroscuro, jugando Cuadrado con la luz en función de la necesidad del plano, como ocurre en la escena de la escalera, en la que el único rostro iluminado, en este caso por la luz que sale de la casa de la tía Pilar, es el de Anselmo, representante del franquismo, el único personaje que se siente libre y que actúa como tal, mientras que Luis, Angélica y la tía Pilar permanecen en la oscuridad, símbolo de sus voces silenciadas, reprimidas. Además, en esta escena, la posición de los vencedores y vencidos es significativa, con Angélica, la tía Pilar y Anselmo en lo alto de la escalera, a la derecha del plano, mientras que Luis permanece unos escalones por debajo, a la izquierda, juego visual que evidencia las dos Españas, las consecuencias de las luchas fratricidas inherentes a la idiosincrasia nacional, muestra de esa voluntad sutilmente clarificadora de la puesta en escena, que actúa como llave para interpretar el mensaje que trata la película.



FOTOGRAMA 19. Luis se despide de su familia en las escaleras de la casa de su tía.

Esta iluminación cobra especial importancia en el último plano de la película, con Luis tirado en el suelo recibiendo los golpes de Miguel, cubierto por la luz del sol que entra a través de la ventana, la única que ilumina en la estancia y que, a modo de patíbulo, de ejecución al alba, proyecta sus sombras en el suelo, visibilizando la brutalidad que tiene lugar en esa casa, símbolo de todo el país. La cámara no se detiene en la imagen de Luis tirado en el suelo, sino que lo rodea, captura su imagen golpeada, para pasar después, sin cortes, a la habitación contigua, donde Angélica es peinada por su madre, parándose la imagen en un plano hermético ocupado por esa Angélica niña y Angélica adulta en el que causa y consecuencia, presente y pasado, se fusionan en uno, síntesis perfecta del tema de toda la película, símbolo de esa equivalencia entre



generaciones, de ese mismo personaje desdoblado en dos, que podemos observar en el FOTOGRAMA 12.

Sonido

La escena final carece de sonido extradiegético excepto en sus segundos finales, correspondientes a la imagen anterior, cuando suena el estribillo de la canción *Rocío*, interpretada por Imperio Argentina, incrementando su volumen mientras desciende el sonido de los azotes que Miguel está propinándole a Luis, rítmicos y secos, similares a los disparos de un pelotón de fusilamiento, y el sonido del reloj, testigo mudo del paso del tiempo que contribuye a incrementar la tensión de la escena. La letra reza así: «¡Rocío! ¡Ay, mi Rocío! / Manojito de claveles, capullito florecido / De pensar en tus quereres voy a perder el sentido / Porque te quiero, mi vida, como nadie te ha querido / ¡Rocío! ¡Ay, mi Rocío!». El significado de este tema, cantado por una de las figuras más afines al régimen franquista, está revestido de ironía: Angélica no ayuda a su primo pese a escuchar cómo su padre está golpeándolo. Ese amor infantil no puede vencer la represión y el control de la figura materna, sostén necesario del franquismo, ni parar la violencia de la paterna, alegoría clara al propio dictador.

Espacios y caracterización de los personajes

Respecto a los decorados, la secuencia final se desarrolla en dos espacios diferenciados: el piso de la tía Pilar, tanto en el presente como en el pasado –incluimos aquí también las escaleras del mismo– y la carretera a Madrid por la que intentan escapar Angélica y Luis de niños. Estos dos ámbitos, sin embargo, forman parte de un todo que es la ciudad de provincias, espacio cerrado, opresivo y claustrofóbico que simboliza una España de la que no se puede escapar. Los espacios están diseñados con sobriedad y afán realista. El interior del piso de la tía Pilar está ambientado de forma clásica, con numerosas fotografías colgadas de las paredes, recuerdos de un pasado en el que vive inmersa y que no es capaz de superar. Resalta la normalidad y el orden de los muebles que componen la decoración frente a la brutalidad de las acciones que tienen lugar en la vivienda, símbolo de la violencia institucionalizada e idiosincrásica del régimen, de ese orden fundamentado sobre la represión. Como detalle, es destacable el cambio del color de la bicicleta en la que montan Luis y Angélica: azul en el presente, roja en el pasado, alusión cromática a los bandos de la guerra. La caracterización de los personajes adquiere importancia en el contraste entre la Angélica niña de 1938 y la actual, sobre todo en el pelo. Mientras que la primera lo lleva



trenzado, la segunda lo lleva suelto, metáfora de coacción y libertad, respectivamente, de ese recambio generacional. En esta línea, el parecido en el último plano entre ambas también se hace evidente en la ropa que llevan, con cuellos blancos idénticos que recuerdan a los de los uniformes escolares, símbolo por excelencia de la represión y la homogeneización de las masas.

Variables históricas

La prima Angélica puede encajar tanto en la categoría de filme de reconstrucción histórica como en el de reconstitución histórica, al servir de testimonio de las formas de pensar y actuar de dos generaciones, la de los años de la guerra y la de la actualidad, es decir, la de 1973, que se complementan mutuamente al ser aquellos niños los adultos de *hoy*. Se trata de la primera película de Saura en la que se narra de manera explícita la Guerra Civil⁵² y, en concreto, el día de la sublevación militar con la que se inicia el conflicto, que se representa en el interior de un hogar simpatizante del bando nacional.

Signos culturales y religiosos (iconografía)

Tras escuchar disparos en la calle y el ruido de las campanas de la catedral, Miguel ordena cerrar las ventanas y aguardar noticias mientras vaticina «un desastre», en alusión a que los insurrectos fracasen y los *rojos* tomen represalias contra ellos. Cuando la radio informa de que la ciudad está alineada con los golpistas, se produce una explosión de alegría en la casa, fundiéndose todos en abrazos y besos menos Luis, que contempla asustado la escena. «¡Abrid las ventanas, que entre la luz del día!», exclama Miguel mientras la tía Pilar comienza a tocar en el piano las notas del *Cara al sol*, canción que suena de fondo mientras Miguel, con evidente placer, se dirige a Luis para espetarle: «Luisito, ahora van a saber lo que es bueno tu padre y los de su ralea». En apenas un minuto, Saura plasma, a través de estos signos –la música, el anuncio por la radio, la alegría y el miedo de los personajes–, las dos Españas, el espíritu fratricida y el origen de la guerra a través de la mirada de un niño atemorizado.

El conflicto volverá a mencionarse a lo largo de la película, tanto en el presente como en el pasado, destacando el momento en el que Anselmo le comenta a Luis, mientras éste se lava las

⁵² En *El jardín de las delicias*, el conflicto se mencionaba y se representaba de forma *teatral*, pero siempre en el presente.

manos, que «el tiempo lo borra todo» y que la generación de su hija, por suerte, no conoce nada de la guerra. «Arreglados estaríamos si no fuera así», menciona con una sonrisa de suficiencia en una nueva representación de la política del olvido impulsada por el régimen, olvido imposible, como constata Saura a lo largo de la película, con especial ironía en un plano en el que Luis y Angélica suben al desván de la casa para buscar sus cuadernos de la infancia y sacan, entre la multitud de objetos, un libro de texto con la bandera republicana en la portada que actúa como signo de ese pasado que sigue presente bajo la superficie –o que planea sobre la misma, si atendemos a la ubicación del desván, encima de la casa donde transcurre la acción–.



FOTOGRAMAS 13. A la derecha, un libro de texto republicano entre los cuadernos del colegio de Luis y Angélica.

Pero no sólo es la guerra lo que se muestra y se critica, sino también los pilares del régimen, es decir, la Iglesia, la familia, y el Estado, que adquieren un papel fundamental en el proceso represivo al que se ve sometido Luis y que Saura evidencia a través de distintos signos. La influencia de la religión es vital en el desarrollo de la película. Gran parte de los temores y traumas de Luis están ocasionados por la educación católica que recibió en Segovia durante los años que pasó allí, correspondientes al inicio de la pubertad y, por lo tanto, de la sexualidad, que, en su subconsciente, asocia al pecado y, por ende, a la culpa y al consiguiente castigo. Buena muestra de ello es la secuencia con la que comienza la película y que más tarde se repite, el bombardeo de la escuela, fruto de la imaginación de Luis, pesadilla que él asocia al miedo a morir en pecado derivado de una de sus clases en las que el profesor, un sacerdote, leía un recorte de periódico que informaba del fallecimiento de un niño de esa forma para, después, asustar a los alumnos con la condena eterna.



FOTOGRAMAS 14, 15 Y 16. Arriba, cuadro de la monja crucificada en la habitación de Luis; en el medio, imagen de su pesadilla y, abajo, su tía monja, que le inspira la visión.

A esta pesadilla se suma también la protagonizada por una monja mortificada con un candado en la boca, un gusano que le sale del corazón y un estigma en la mano. El nacimiento de esta imagen se debe al sentimiento de culpa que Luis niño experimenta tras contemplar a su tía Pilar desnuda al levantarse de la cama –ya que ambos compartían cuarto cuando él era niño– y que relaciona con el cuadro de la religiosa crucificada con la frase «Pereció el mundo y su

concupiscencia» que tiene colgado en su habitación, en frente de la cama. Luis, en su sueño, cree que la monja del cuadro sale a castigarlo por haber deseado a su tía, proceso mental derivado de la represión eclesiástica. Más tarde, descubriremos que el rostro de la protagonista de su pesadilla es el de otra de sus tías, también monja⁵³, con las manos llagadas en una suerte de trance místico. «Soy dichosa ofreciendo mis sufrimientos al Señor; confiemos en que los acepte y que toque el corazón de tu padre», expresa con rostro pétreo y dirigiendo su mirada a un atemorizado Luis durante una visita de la familia al convento.

Saura plasma a través de esta sucesión de signos –correspondientes a los FOTOGRAMAS 14, 15 y 16– que cobran significado a lo largo de la película, la relación natural y complementaria entre la represión eclesiástica y el franquismo, entre Iglesia y Estado, además de la propia represión de la sexualidad, causa de la imposibilidad de Luis de mantener una relación erótica con Angélica, y el miedo utilizado por ambas instituciones para controlar y aplacar a la población, así como el alcance de éste en el subconsciente, determinante de la actitud de los personajes. También podemos añadir, en relación a la Iglesia, el intento de confesión que vive Luis por parte de un sacerdote, que pretende, sin lograrlo, que el niño confiese sus deseos por Angélica, como parte determinante de esa concepción pecaminosa de la existencia bajo el cuádruple prisma de pensamiento, palabra, obra y omisión.



FOTOGRAMA 17. Miguel, con el brazo en alto, junto con su familia en una visita al convento.

Junto con la Iglesia, el franquismo también es representado y criticado a través de una serie de símbolos que se centran en el personaje de Miguel/Anselmo. La parodia de su condición de

⁵³ Papel interpretado por la actriz Julieta Serrano.



falangista es evidente en unos de los planos más memorables del filme, en el que aparece con la camisa azul y el brazo en alto escayolado durante la visita al convento donde vive una de sus cuñadas y que podemos observar en el FOTOGRAMA 17, pose ridícula que evidencia también el ridículo de la guerra y el régimen franquista.

La evolución que supone Anselmo respecto a Luis, desarrollismo contra falangismo, se evidencia en la secuencia del almuerzo que toman sobre los terrenos de la futura casa que Anselmo tiene previsto construir a las afueras de la ciudad, símbolo de la especulación inmobiliaria en la periferia que comenzaba a germinar en aquellos años y cuyas consecuencias se extienden hasta hoy. Imposible no ver en ese terreno árido y seco, con la ciudad difuminada, apenas visible por el calor, al fondo, una metáfora de la propia España alejada de la realidad – representada por la urbe– y utilizada sólo para el enriquecimiento y el negocio de unos pocos, más aún cuando Anselmo explica a Luis sus planes con un habano en la mano y antes de ir a echarse una siesta al coche, momento que Angélica aprovecha para contarle a Luis que sospecha que su marido la engaña, representación tónica pero consciente de la hipocresía burguesa española, heredera directa de los *vencedores* de la guerra.

Conclusiones del análisis

Como síntesis del análisis realizado, podemos señalar que *La prima Angélica* es una película que se entiende a través de su simbolismo, de ese universo simbólico en el que se sitúa. La historia que narra, y que, en apariencia⁵⁴, puede parecer el reencuentro con un viejo amor de la infancia, no es sino un vehículo para expresar los fundamentos de la sociedad española, las heridas latentes fruto de la Guerra Civil y el franquismo y, sobre todo, la represión inherente a ese sistema, fuerza necesaria para su mantenimiento. Y es que, en este filme, la forma de contar el regreso de ese pasado que permanece soterrado adquiere más importancia que el propio argumento.

Es en la maestría de Saura para conjugar, en el mismo plano, presente y pasado a través de la mirada del protagonista, es decir, desde el subjetivismo y el surrealismo más puros –forma de

⁵⁴ Los recuerdos de Luis no salen a la superficie al ver a su prima, sino al llegar por carretera a Segovia, donde se acuerda de cómo su madre le humedecía la frente con un pañuelo impregnado de perfume para paliar el mareo que sufría de niño en el coche, símbolo de su temor al encuentro con sus tías, es decir, su miedo al pasado.



tratar el tema de la guerra y sus consecuencias sin sufrir en exceso los rigores de la censura— donde radica la genialidad de *La prima Angélica* y, precisamente, su realismo, en esa manera de trasladar al espectador, a través de una sucesión de signos que van repitiéndose y cobrando significado a lo largo de la película a modo de tapiz, una realidad que brota de lo cotidiano, del día a día, que se manifiesta a través de un sabor, de un olor, de una imagen, de una canción. Este proceso sinestésico es clave para entender la obra del realizador aragonés en la que su universo simbólico adquiere su mayor desarrollo, al encontrar el término justo entre la muestra y la sugerencia, por lo que podemos concluir que *La prima Angélica* adquiere un nivel de significación implícito.



3.3. ¡Ay, Carmela!

3.3.1. Contextualización

P. La película transcurre durante la Guerra Civil y usted ha manifestado en ocasiones que hablar de ella es una obligación moral. ¿Podría explicarlo?

R. Más que una postura moral, es personal. Pienso que no conviene olvidar las cosas. Es de una gran ligereza pensar que la Guerra Civil ya no es asunto para la creación cuando existe poca filmografía sobre ella y nos extasiamos con películas americanas sobre la Guerra de Secesión. (Méndez, 1990)

Lejos quedaba ya, en 1989, la etapa alegórica de Carlos Saura. Tras su reinterpretación española del musical en la trilogía producida por Emiliano Piedra y protagonizada por el bailarín y coreógrafo Antonio Gades⁵⁵ y sus breves retornos al intimismo y las relaciones de pareja en *Dulces horas* (1982) y *Los zancos* (1984), a los que hay que sumar la cinta histórica *Antonieta* (1982), coproducción sobre la revolución mexicana, el realizador aragonés había fijado su mirada –y su cámara– en distintos momentos de la historia de España, esta vez de la mano del productor Andrés Vicente Gómez. Así, después de plasmar su visión de la conquista de América y de la controvertida figura del explorador Lope de Aguirre en la superproducción *El dorado* (1987) y versionar la vida de San Juan de la Cruz en *La noche oscura* (1988), llegaba la hora de abordar frontalmente, por primera vez en su filmografía, el tabú de la Guerra Civil, esta vez sin el cortapisas de la censura.

A diferencia de la mayor parte de sus obras anteriores, con guiones originales escritos por él mismo o en colaboración con otros autores, la película de Saura sobre el conflicto fratricida surgió de la obra de teatro *¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*, escrita por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra y estrenada el 5 de noviembre de 1987 bajo la dirección de José Luis Gómez y con la actriz Verónica Forqué en el papel de Carmela y el propio Gómez en el de Paulino (Auladell Pérez, 1995). La obra, concebida como una tragicomedia para activar la memoria histórica en la entonces adolescente democracia española, supuso para su autor el reconocimiento por parte del público en general y su consagración como uno de los grandes renovadores de la escena española, estatus que fue refrendado en 1990 con la recepción del Premio Nacional de Teatro (Villa Romero, 2016).

⁵⁵ Integran este tríptico los filmes *Bodas de sangre* (1981), sobre la obra homónima de Federico García Lorca; *Carmen* (1983), adaptación de la ópera de Georges Bizet, y *El amor brujo* (1986), inspirada en el ballet de Gregorio Martínez Sierra y Manuel de Falla (M. Torres, 1994).



La obra narra la historia de una pareja de cómicos, Carmela y Paulino, que animan a las tropas del bando republicano y que, hartos de las penurias del frente, deciden probar suerte con su compañía de variedades en Valencia. Durante el viaje, caen en la zona nacional, donde se ven obligados a realizar un espectáculo en el que se ridiculiza la República ante los sublevados que acaban de tomar la villa de Belchite y los brigadistas internacionales que serán fusilados a la mañana siguiente. Durante la representación, Carmela se rebela contra los fascistas, que acaban matándola. La novedad que Sanchis introduce la pieza teatral es que Carmela se presenta ante Paulino en forma de fantasma y desarrolla toda la trama a modo de *flashback*, siendo ellos dos los únicos actores de la obra, un modo narrativo y espacial que cambia por completo en la película, cuyo guion adopta una forma convencional y cronológica a manos de Carlos Saura y Rafael Azcona, con quien el realizador aragonés volvía a trabajar diecisiete años después de *La prima Angélica*, su última colaboración, con el objetivo de «hacer un filme más realista y ordenado» (Tovar, 2017).

Cuando vi y leí la obra de teatro y sus posibilidades cinematográficas, ya me pareció imposible realizarla sin la colaboración de Rafael. Le dije al productor que la única persona que podría hacer el guion era Azcona, y que si no, no valía la pena hacerlo. Ha sido un trabajo estupendo, en el que hemos tenido tiempo también para recordar. (Méndez, 1990)

De este modo, Saura y Azcona «recomponen el puzzle que nos presenta José Sanchis en su obra teatral» (Auladell Pérez, 1995:257). La transición entre el texto dramático y el cinematográfico tiene en este cambio su principal razón de ser, al hacer vivir a Carmela las situaciones que, en la obra dramática, sólo rememora. Para realizar esta adaptación, Saura y Azcona tuvieron también que añadir nuevos personajes, entre los que destaca Gustavete, interpretado por el actor Gabino Diego y que, aunque en el libreto original tiene un papel coyuntural, en la película adopta el rol de *hijo adoptivo* de Paulino y Carmela. Como señala Valero Martínez, «Gustavete constituye, en muchas ocasiones, y pese a su mudez –ocasionada por un bombardeo, es decir, por un trauma del pasado–, la expresión manifiesta de los sentimientos de sus dos acompañantes» (2015:2). De este modo, toda la expresividad que exterioriza la Carmela teatral se traslada, en la película, al personaje que encarna Gabino Diego.

Sin embargo, pese a los cambios, el espíritu de la obra teatral se mantiene en la película, así como el mensaje didáctico –el peligro que encierra olvidar el pasado– que Sanchis introduce de una manera directa en el epílogo de la obra y que, en su traslación a la pantalla, impregna el



relato de un modo mucho más sutil, casi diluido, tomando forma sólo en la última escena, cuando Gustavete deja la pizarra que usa para comunicarse como lápida para la tumba de Carmela, fuera del cementerio.

Adquieren también más importancia en la película que en su base teatral las secuencias cómicas y musicales –estas últimas en plena relación con las obras de Saura durante el periodo– y, en esta línea, la elección de los dos actores protagonistas. No es casual que Carmen Maura interprete el papel de Carmela y Andrés Pajares el de Paulino. Maura, que debe gran parte de su reputación a sus roles en las películas de Pedro Almodóvar, era uno de los rostros más populares de la España de los ochenta tras haber saltado en la década anterior de los escenarios al cine y a la televisión⁵⁶. Por su parte, Pajares era uno de los cómicos con más presencia en el mundo del espectáculo desde los años sesenta, aunque es a partir de finales de los setenta, con la llegada del destape, cuando su nombre pasa a los anales del cine comercial español gracias a catorce comedietas de nulo valor artístico pero enorme popularidad dirigidas por Mariano Ozores entre 1979 y 1983 y protagonizadas por el propio Pajares junto con Fernando Esteso, que compaginó con su trabajo en la televisión y sobre las tablas. *¡Ay, Carmela!* fue su primera incursión en un largometraje no sólo cómico. Maura y Pajares son, de esta forma, dos cómicos –en el sentido clásico del término– curtidos sobre los escenarios que interpretan a dos cómicos que tienen que sobrevivir en medio de la guerra.

La conjunción entre la propia historia, la dirección de Saura, la mezcla entre drama y comedia y la enorme popularidad de los actores convirtió a *¡Ay, Carmela!* en un inmediato éxito de público, convirtiéndose, hasta la fecha, en el filme de Saura más popular entre el gran público y en una de las películas españolas⁵⁷ más taquilleras del año con una recaudación de más de 333 millones de pesetas y más de 900.000 espectadores, según los datos ofrecidos por el Instituto de

⁵⁶ La relación entre Maura y el director manchego se extiende a lo largo de la década de los ochenta, protagonizando la actriz seis de las siete películas que Almodóvar realiza entre 1980 y 1990 y entre las que destacan, por sus soberbias actuaciones, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), donde interpreta a un ama de casa adicta a las anfetaminas que trabaja de asistenta para intentar llegar a fin de mes; *La ley del deseo* (1987), en la que da vida a una mujer transexual, y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Además de con Almodóvar, Maura trabaja también a las órdenes de la mayor parte de los directores españoles en activo, como Fernando Colomo (*Tigres de Papel*, 1977), Pilar Miró (*Gary Cooper, que estás en los cielos*, 1981), Fernando Trueba (*Sé infiel y no mires con quién*, 1985), José Luis Borau (*Tata mía*, 1986) y Mario Camus (*Sombras en una batalla*, 1993).

⁵⁷ *¡Ay, Carmela!* fue una coproducción entre España e Italia, con porcentajes aportados del 70% y el 30%, respectivamente. La presencia de capital transalpino hizo que, en comparación a la obra teatral, en la película adquiriesen más protagonismo los militares procedentes del régimen de Mussolini (Auladell Pérez, 1995).



la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Además, cosechó numerosos galardones tanto nacionales como internacionales, entre los que destacan trece premios Goya –entre ellos Mejor Película, Director, Actor, Actriz y Guion Adaptado–, el premio a Mejor Actor en el Festival de Montreal, que fue para Pajares, y el Premio a Mejor Actriz Europea para Maura.

3.3.2. Análisis del proceso de significación del filme

La carga crítica de *¡Ay, Carmela!* resulta evidente ya desde su primera visualización. La brutalidad y al absurdo de la Guerra Civil, así como las distintas posturas para enfrentarse a ella, se explicitan en una comedia dramática que bebe del tradición costumbrista patria, regida por una forma narrativa clásica y salpicada de números musicales en la que toda la fuerza recae en un argumento y unos personajes fácilmente identificables con el espectador y magníficamente encarnados por Maura, Pajares y Diego, que se erigen como motores de la acción.

Tema

La supervivencia, la función del arte en medio de la guerra, la violencia, la irracionalidad y, en última instancia, la memoria histórica son los temas que trata *¡Ay, Carmela!*.

Variables narrativas

Marco temporal y articulación del relato

La película se desarrolla a través de un relato lineal y cronológico sin presencia de elementos surrealistas y articulado en torno a la estructura cinematográfica clásica: introducción, nudo y desenlace. La simplicidad de este modelo narrativo hace que se diluya por completo en un argumento que relata tres días en la vida de unos cómicos ambulantes que intentan escapar del frente de Aragón para regresar a Valencia, pero que, por error, caen en la zona sublevada, donde tienen que representar una obra que choca con su ideología delante de las tropas fascistas.

Pese a esta progresión lineal, si atendemos al punto de vista temático, podemos también considerar el desarrollo de la película como *circular*, ya que comienza y termina con un espectáculo frente a las tropas, pero con una notable diferencia: los soldados para los que Carmela, Paulino y Gustavete actúan al comienzo del filme pertenecen al bando republicano, mientras que los que ocupan las butacas en la secuencia final son los nacionales, entre los que se



encuentra el propio Franco, contraste que, como veremos más adelante, se agudiza con la recepción de la función por parte del público. El desenlace de esta segunda actuación –síntesis de toda la película–, la muerte de Carmela, originado por su negativa a concluir el espectáculo pensado para la humillación a los brigadistas que lo contemplan y que serán fusilados al día siguiente, es previsible desde el comienzo del filme al ir perfilándose a lo largo del mismo las distintas actitudes de los protagonistas ante el conflicto, representadas por medio de los diálogos, fundamentales en esta obra y en los que se aprecia la mano de Azcona en los términos y expresiones utilizados.

Representación simbólica de los personajes a través de sus acciones y diálogos

Cada integrante de la compañía Carmela y Paulino. 'Varietés a lo fino' representa a parte de la sociedad española en su forma de enfrentarse a la guerra⁵⁸. El personaje central, Carmela, simboliza la propia República –en su concepción más *pura*, la de los valores de libertad, igualdad y fraternidad que pretendía encarnar este régimen– y, por extensión, a los vencidos. Su final, asesinada de un tiro en la cabeza mientras representa la obra vestida sólo con la bandera tricolor, consecuencia de la represión por su valentía, es una analogía evidente del propio destino republicano, borrado por la ola de violencia irracional que supuso el golpe de Estado en julio de 1936 y la posterior guerra civil; en definitiva, por el fascismo. De este modo, Carmela, mujer sencilla que utiliza un lenguaje llano, directo, espontáneo⁵⁹, incluso vulgar en ocasiones –aunque sin llegar a lo chabacano–, cuya mayor ilusión es casarse por la Iglesia con Paulino, su marido, con quien está comprometida por lo civil, se erige como madre de los desamparados, de los humillados, de los derrotados. Su carácter temperamental y decidido hace que se enfrente tanto a las tropas nacionales como a Paulino en varios momentos de la película, mostrando su compasión por esos vencidos, hijos que nunca ha tenido: Gustavete, al que *adopta* tras encontrarle tirado en la carretera, mudo tras un bombardeo, y los brigadistas condenados a muerte, por quienes se termina sacrificando.

⁵⁸ Cabe recordar aquí que el desarrollo de estos personajes en la película difiere del de la obra teatral, en la que adquieren una condición más simple para reforzar el afán didáctico de la misma.

⁵⁹ La frase que le dice a Paulino mientras comen pasta en el pueblo conquistado por los sublevados con ayuda de las tropas italianas tras haber aceptado actuar por la noche, es representativa de su carácter: «Pues yo te digo una cosa: como los fascistas coman así todos los días, hemos perdido la guerra seguro».

Paulino es la otra cara de la moneda. Hombre de afán práctico y resolutivo al que no le importa renunciar a los ideales⁶⁰, se adapta a cada situación en pos de su propia supervivencia y la de los suyos –Carmela y Gustavete–, aunque, al final, sus intentos resultan en vano, pues termina enterrando a su mujer al ser incapaz de silenciarla. «Tú, en el escenario, un ángel, y, en la cama, un demonio. Pero, para las cosas de la vida, un cagón», le espeta Carmela en un momento del filme. Paulino representa la humillación, esa humillación aceptada ante los que ejercen un poder despótico y tiránico y de la que Saura y Azcona se compadecen, evitando juzgar con severidad, dejando en manos de una suerte de justicia poética su consecuencia/castigo: la muerte de Carmela, de su mujer, de su amada. Tirando del refranero patrio, podría decirse que *en el pecado lleva la penitencia*, como tantos otros españoles a los que representa.



FOTOGRAMAS 20 Y 21. Arriba, Gustavete tras presenciar cómo los nacionales llevan a fusilar a unos prisioneros. Abajo, intentando saludar a la manera fascista.

⁶⁰ Buen ejemplo de esta actitud es que Paulino, ante la negativa de su mujer a actuar, argumentará: «¿Desde cuándo te importa a ti la bandera de la República? (...) Nosotros somos artistas, hacemos lo que nos mandan, y punto».



Gustavete, por su parte, es el personaje más tierno de la película. Su inocencia, su simpleza y su mudez, propias de un muchacho de corta edad, sirven para expresar a la vez el horror y el patetismo de la guerra. A través la pizarra con la que se comunica, pone de manifiesto la incompreensión ante el horror que le rodea, su bondad, su imitación de las conductas que observa, rasgos todos infantiles, representación alegórica de esos niños cuya infancia destruyó la guerra, como podemos observar en los FOTOGRAMAS 20 y 21. La muerte de Carmela hará que recupere el habla, símbolo de esa brutalidad que tajó la niñez de toda una generación, que la empujó a madurar de golpe.

Como personajes secundarios podemos señalar también cada bando de la guerra, cuyas diferencias se evidencian, como ya hemos expresado, en la reacción que tienen ante el espectáculo de Carmela y Paulino. Mientras que, en su actuación ante el bando republicano, el público, compuesto por hombres y mujeres de distinta edad, se entusiasma con cada número, aplaudiendo, vitoreando y emocionándose, en el nacional, la respuesta es fría, mecánica, con aplausos casi por cortesía y miradas y sonidos reprobatorios cuando Carmela alude a la crueldad de tener a los prisioneros presentes. Estas actitudes se mantienen excepto en dos números: la interpretación de la protagonista del pasodoble *Suspiros de España*, tras la que aplauden eufóricos, y el número final, parodia de la República y escrito por el teniente Riapamonte con el título *La República va al doctor*, cuya zafiedad hace reír a los soldados allí presentes.

Es este número el que, como hemos señalado en las líneas anteriores, constituye la secuencia final de la película, síntesis de la misma. Obligados por el teniente, los cómicos tienen que representar un vodevil ordinario pensado para humillar a los brigadistas y cuyos diálogos reproducimos en parte aquí aquí para ofrecer una idea de su contenido, símbolo de la sustitución franquista de la historia por un relato oficial falseado y manipulado:

CARMELA (vestida de miliciana y acompañada de GUSTAVETE, que lleva una camiseta roja con la hoz y el martillo, un gorro ruso y un bigote): Buenas tardes, doctor Tocametoda.

PAULINO (vestido de doctor y con dejes amanerados): Doctor Tocametoda, que siempre está de moda. Dígame.

CARMELA: Permítame que me presente: me llamo República Española y estoy malísima, malísima, malísima.

PAULINO: ¿Sí? ¿Y qué es lo que tiene?

CARMELA: Calentura, mucha calentura. Usted méteme el termómetro y verá.

PAULINO (poniendo muecas cómicas y colocando la mano en la entrepierna): Lo siento, pero tengo el termómetro estropeado.

CARMELA: ¡Uy! Eso no importa, usted métamelo y ya verá cómo se lo hago funcionar.

PAULINO (acercándose a GUSTAVETE y dándole un azote): ¿Y no se lo puede meter su marido?

CARMELA: Aparte de que no es mi marido, este ruso ya me lo ha metido bastante.

PAULINO: ¡Uy! Un ruso, como los filetes.

CARMELA: Por su culpa estoy como estoy.



FOTOGRAMA 22. Gustavete, Carmela y Paulino representan *La República va al doctor*.

Tras esto, Paulino pide a Carmela que se quite la ropa, momento en el que ella empieza a mostrar su enfado y asqueo por tener que representar ese número. Cuando se desnuda, aparece cubierta sólo por la bandera tricolor, lo que hace que muchos de los soldados presentes en el teatro comiencen a insultarla. La tensión va creciendo hasta que los brigadistas comienzan a cantar *¡Ay, Carmela!*, lo que provoca la ira de los sublevados, que entonan el *Cara al sol* mientras los guardias golpean a los prisioneros. Carmela se solidariza con los brigadistas harta de la humillación a la que los estaban sometiendo. «¡Y encima les pegáis! ¿Pero qué queráis que hicieran, si les habéis traído aquí para cachondearos de ellos», grita para después cantar también estrofas de la canción republicana. Mientras, Gustavete mira atónito a su alrededor, sin saber



cómo reaccionar, y Paulino intenta distraer la actuación con un número cómico a base de flatulencias. En medio de esa situación, un soldado nacional exaltado dispara a Carmela en la frente, matándola en el acto, momento en el que Gustavete grita el nombre de su madre adoptiva. En esta secuencia se materializan las actitudes de los personajes que hemos indicado antes: Carmela se enfrenta a los fascistas, que terminan matándola, símbolo de la valentía y la represión, respectivamente; Paulino, asustado, intenta continuar con la obra, distraer la atención, no meterse en el conflicto y Gustavete, en su inocencia, rompe su mudez para gritar, de manera torpe, el nombre de Carmela, símbolo de esa infancia quebrada en un momento.

La película concluye con Paulino depositando flores en la tumba de Carmela, situada fuera del cementerio y en la que Gustavete deposita su pizarra –su voz– a modo de lápida con la fecha de nacimiento y muerte de Carmela escrita con tiza –símbolo inequívoco de la memoria histórica y de los muertos en las cunetas–, para, después, abatidos, marcharse en la furgoneta. Sólo Gustavete habla en esta última escena, en la que pronuncia: «Vamos, Paulino», agarrándole de los hombros. La mudez de Gustavete torna en habla, su madurez repentina hace que adquiera la iniciativa e intente sobreponerse, símbolo de la esperanza de esa nueva generación que crecerá después del conflicto –su infantilidad hace que adquiera el estatus de niño– y que puede dar voz a esos caídos frente a la derrota de la generación anterior, simbolizada por Paulino, finalmente arrasada y reprimida.

Elementos que conforman la puesta en escena

Podemos definir la puesta en escena de *¡Ay, Carmela!* como convencional, pensada para reforzar y añadir tensión al argumento pero de forma disimulada, camuflada en los estándares y las técnicas que el espectador tiene ya asumidas, es decir, propia del cine comercial o generalista, una fórmula que complementa al modelo narrativo de la película.

Fotografía y montaje

La fotografía, realizada por José Luis Alcaine⁶¹, refleja bien este carácter durante la secuencia final, que comprende la representación de *La República va al doctor* y el entierro de Carmela. La

⁶¹ Alcaine es el responsable de la fotografía de algunas de las películas españolas más célebres de los últimos años como *La mala educación*, (Pedro Almodóvar, 2004), *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992) y *Jamón, Jamón*, (Bigas Luna, 1993).

única fuente de luz diegética presente durante la función es el proyector del propio teatro, que ilumina frontalmente a los personajes, empujando sus sombras deformadas contra el fondo, imagen con reminiscencias del cine expresionista alemán que anticipa el desenlace trágico, algo que se acrecienta cuando el foco comienza a fallar y la luz parpadea, lo que incrementa la tensión y el nerviosismo en el ambiente, símbolo del resquebrajamiento, de las grietas de ese discurso falseado e impuesto que es la obra de teatro representada por los cómicos.

Lo mismo ocurre con el montaje, concebido para no ser percibido por el espectador al seguir una progresión natural, y la ubicación de la cámara, que alterna, casi en la misma proporción, planos generales, fijos o con poco movimiento y sobre todo del público –tanto de los nacionales, sentados en la platea, como de los brigadistas, que ocupan los palcos y el anfiteatro–, con primeros planos de los actores sobre el escenario, grabados cámara al hombro para mostrar su inestabilidad, el riesgo que corren, la fragilidad de su condición, sin jugar apenas con la profundidad de campo. En este punto, es preciso señalar la ralentización del plano del disparo a Carmela, correspondiente al FOTOGRAMA 25, recurso pensado para reforzar su dramatismo, para forzar el clímax de la secuencia.



FOTOGRAMA 25. Carmela, tras recibir un disparo en la cabeza durante la función.

Respecto al color, una tonalidad grisácea, símbolo de la tristeza, de la desesperanza, cubre las imágenes en clara analogía cromática de ese destino gris de la propia España. El último minuto de la película, cuando Paulino y Gustavete dejan flores sobre la tumba de Carmela, está fotografiado con la misma intención de reforzar el argumento de una manera natural, discreta, con una cámara que acompaña el decaimiento de ambos personajes. A una panorámica de un

campo cubierto de nubes en el que la imagen termina deteniéndose frente a un cementerio, representación de cualquier camposanto en cualquier rincón de la España rural, le sigue una alternancia de planos iluminados por la tenue luz solar que atraviesa las nubes y que muestra a los personajes abatidos y los detalle de las flores y la pizarra que dejan sobre la tierra removida. El filme concluye con un plano general de la carretera que atraviesa el campo, con el suelo embarrado y el cielo gris mientras la furgoneta avanza hacia el fondo, representación de esos vencidos que deambulan por una España arrasada, yerma, nublada.



FOTOGRAMA 26. Último plano de la película, con la furgoneta alejándose del cementerio.

Sonido

El mismo esquema sigue el sonido. Durante la función, al tiempo que la rabia de Carmela crece y se refleja en su comportamiento, nuevos sonidos van apareciendo. Así, a los diálogos de la obra se suman el ruido mecánico del proyector, que imprime a la escena más tensión y nerviosismo; un ritmo de tambores que se asemeja a una composición militar y cuya intensidad aumenta al tiempo que la violencia crece en la sala; los gritos e insultos de los soldados sublevados y las estrofas de *¡Ay, Carmela!* y *Cara al sol* que entonan los brigadistas y los nacionales, respectivamente, una conjunción caótica de ruidos que acompaña a las imágenes y ejemplifica el propio caos de la guerra y que concluye con el disparo, evidente metáfora sonora de la violencia. En la última escena, el sonido predominante es el del motor de la furgoneta mientras Paulino y Gustavete se despiden de la tumba de Carmela, momento en el que comienza a sonar, justo antes de que Gustavete hable, la canción que da nombre a la película y que, en este punto del filme,

comienza en la estrofa «Luchamos contra los moros, legionarios y fascistas», símbolo esa esperanza depositada en la nueva generación que representa el hijo adoptivo de los cómicos.

Espacios y caracterización de los personajes

En cuanto a la caracterización de los personajes, la voluntad del filme de reconstruir la Guerra Civil repercute en el rigor a la hora de escoger su vestuario y aspecto físico. Los uniformes de los soldados sublevados o la vestimenta de los brigadistas responden al patrón de aquellos años, así como sus peinados y cuidado físico, más esmerado en el caso de los nacionales al disponer de más recursos y comodidades para su propia higiene que el de los prisioneros, con una estética más desarreglada que también puede interpretarse como el contraste entre el rigor y la extrema disciplina de un bando frente a la libertad del otro.

De los dos espacios en los que tiene lugar la secuencia final, destaca la ambientación del segundo, ese cementerio al lado de una carretera que, como hemos mencionado más arriba, podría ser el de cualquier pueblo español, de nuevo representación de esa guerra que regó de muerte todo el país. Ese día de invierno cubierto de nubes, los campos enfangados y desiertos que rodean al camposanto y el árbol raquítico y seco junto a la camioneta ilustran también la miseria del conflicto fratricida, mientras que las flores silvestres que depositan Paulino y Gustavete sobre la tumba simbolizan la esperanza y el recuerdo de Carmela en su memoria.



FOTOGRAMA 27. La tumba de Carmela tras depositar Paulino y Gustavete las flores y la pizarra.



Variables históricas

Podemos incluir *¡Ay, Carmela!* dentro de las películas de reconstitución histórica que distingue Caparrós Lera, pues evoca un periodo concreto, en este caso, la Guerra Civil, recreándolo con rigor dentro la visión subjetiva de Saura. La guerra adquiere una importancia capital en el filme, puesto que es el escenario en el que se mueven los personajes, cuyas acciones se inscriben dentro de ese marco, de esa situación. Por este motivo, Iglesia y Estado, los principales pilares del régimen franquista –en plena gestación en 1938, año en el que se sitúa la película⁶²– se muestran de una manera muy clara en la película, pues son necesarios para su contextualización.

Signos culturales y religiosos (iconografía)

El Estado franquista se representa a través de los soldados sublevados y del propio Franco, que acude a la representación de Carmela y Paulino. Su brutalidad se evidencia a lo largo de la película, no sin momentos cargados de ironía, como cuando, recién capturados por los nacionales, los protagonistas explican su situación ante un mando militar que les responde: «Nosotros no somos fieras sedientas de sangre, como los comunistas. En la España de Franco, se hace justicia; los buenos españoles no tienen nada que temer». La secuencia que sigue a ésta tiene lugar en la escuela del pueblo, usada como cárcel improvisada para los brigadistas y los opositores políticos, a donde acude el cacique del pueblo para elegir a aquellos a los que va a fusilar, entre ellos el alcalde, cuya casa será ocupada por los franquistas.

La Iglesia como institución, por su parte, aparece en *¡Ay, Carmela!* como directa colaboradora de los sublevados, aunque es necesario matizar en este punto la separación entre Iglesia y religión, puesto que la propia Carmela es religiosa –como ya hemos dicho antes, su mayor deseo es pasar por el altar con Paulino–, pero entendiendo esta espiritualidad en su concepción libertaria original de piedad hacia los desfavorecidos, no como instrumento dogmático o represor. Los vicios de la Iglesia, además, se representan de una manera coloquial, en la línea del resto de diálogos de la película, algo que se aprecia en una de las escenas iniciales en la que Carmela, Paulino y Gustavete cenan en la furgoneta unas lonchas de embutido con un mendrugo de pan. Mientras comen, Paulino recuerda las «panzadas» del seminario en el que estudió, la

⁶² El año y la localización de la acción («Frente de Aragón, 1938») se señalan al comienzo del filme, recurso habitual en el cine histórico convencional.

fastuosidad de esas comidas, a lo que su mujer responde «Los curas... ya se sabe». Como podemos ver en los siguientes fotogramas, la complicidad entre la Iglesia con los nacionales se representa mezclando los elementos de ambos. Así, el cura que va a confesar a los condenados a muerte lleva la boina roja propia de las milicias falangistas, mientras que, más tarde, veremos a un grupo de soldados que, mientras marchan, cargan con una cruz procesional, como vemos en los FOTOGRAMAS 23 y 24.



FOTOGRAMAS 23 Y 24. Mezcla de los elementos eclesiásticos y castrenses en dos planos de la película.

Los signos culturales están presentes a lo largo de todo el largometraje, en especial la música, con temas muy representativos de la cultura popular española como *Mi jaca*, *Suspiros de España*, la versión paródica del *Himno de Riego* o el propio tema *¡Ay, Carmela!*, también conocida como *El paso del Ebro*⁶³, que da título a la película al simbolizar el enfrentamiento de la protagonista contra el fascismo y la represión. La importancia de la música en la película

⁶³ Se trata de una canción cuyos orígenes se remontan a la invasión napoleónica que fue recuperada y readaptada durante la Guerra Civil por los combatientes del bando republicano.



representa también esa importancia de la conquista cultural en cada bando y de hasta qué punto puede influir en el relato histórico. No es casual que el trío protagonista quede en libertad precisamente por ser artistas y poder representar una función con un doble propósito: divertir a los soldados franquistas y humillar a los brigadistas, símbolo del poder del arte, de la cultura, para levantar o derrocar regímenes.

También podemos encontrar distintas muestras de la concepción cultural en el bando sublevado. La utilización de la escuela del pueblo como prisión y la sustitución del término francés *varietés* por *variedades* en el cartel de la compañía de Carmela y Paulino dan fe de esa concepción nacionalista y represora de la educación y la cultura. También como signo cultural, de un cáustico humor negro propio de Azcona, podemos calificar el nombre del teatro donde tiene lugar la representación: Teatro Goya. Que la muerte de Carmela se produzca dentro de una sala bautizada con el nombre del autor de *Los desastres de la guerra* no es sino un signo irónico del absurdo de la Guerra Civil, de la infiltración del fascismo incluso en la cultura.

Conclusiones del análisis

Tras analizar las distintas variables que componen *¡Ay, Carmela!*, podemos concluir con que se trata de una película cuya carga crítica y significativa es evidente, utilizando el simbolismo sólo de manera secundaria, para detalles y siempre en relación a la propia trama argumental. Es un filme ambientado en la Guerra Civil y protagonizado por personajes cuyas actitudes, diálogos y formas de ser son fácilmente identificables para el espectador y cuya medida mezcla de drama y comedia, así como ese modo narrativo convencional, hacen que sea *fácil* de ver, comprensible en su práctica totalidad en un primer visionado.

Inmersa en la tradición costumbrista española, ¡Ay, Carmela! supone, en la práctica, un puzzle ya resuelto, dejando a un lado la vertiente onírica del libreto en el que se basa para ofrecer una historia que se inscribe en una forma clásica, convencional, narrada con pulso pero sin alardes, entretenida y pensada para el público mayoritario, como bien demuestra su éxito inmediato y los premios recibidos. Una película rigurosa en su representación estética del conflicto civil y con la presencia de una serie de símbolos de rápida asociación con sus referentes; en definitiva, una película pretendidamente comercial realizada por un autor y cuyo nivel de significación es explícito.



CAPÍTULO 4. Conclusiones

Una vez desarrollada la fundamentación teórica relativa a la naturaleza del cine y a la historia de la censura en España y analizadas las tres películas que componen nuestra muestra, es preciso concluir si la hipótesis de la que partíamos al inicio de esta investigación –que, desaparecida la opresión franquista y, con ella, el principal referente de lucha, ese cine crítico y alegórico derivado de la censura pierde su fuerza con la consiguiente merma de su calidad artística– y las subhipótesis derivadas de ella se cumplen.

Para ello, responderemos a las preguntas que señalamos en la introducción de este trabajo.

- **¿Repercute la desaparición de la censura en una merma de calidad en el cine español?**

Al inicio de esta investigación, asociamos el concepto de calidad cinematográfica al realismo de la película en cuestión, entendiendo ese realismo como una garantía de mayor significación. Como hemos podido comprobar en el análisis de los tres filmes, los dos primeros, producidos bajo la censura, adquieren niveles de significación implícitos, es decir, transmiten su carga crítica, su mensaje, a través de una serie de representaciones en principio ajenas a ella pero que el espectador descifra asociándolas –o pudiéndolas asociar, en función de sus conocimientos– al contexto sociopolítico en el que se inscribe la película. Por el contrario, el tercero, rodado ya con total libertad, tiene un significado referencial, por lo que su carga crítica se representa a través de unos símbolos explícitos y circunscritos al propio contexto dramático, sin necesidad de que el espectador establezca otras asociaciones.

Podemos clarificar esta situación de una forma muy sencilla: en *La caza* y *La prima Angélica*, lo que Saura cuenta va más allá de lo que aparece propiamente en pantalla, es decir, es algo más que una plasmación directa del guion, sus imágenes trascienden esa frontera⁶⁴, mientras que, en *¡Ay, Carmela!*, lo narrado y lo representado coinciden, lo que se cuenta es justo lo que se ve –y se oye–. Es en ese salto entre lo dicho y lo no dicho donde podemos apreciar la mayor calidad de las dos películas rodadas durante el franquismo, ya que, para narrar esas historias, para dar ese *rodeo*, Saura se sirve de una serie de recursos narrativos y estéticos que potencian el valor y la complejidad del filme. Al no poder transitar por el camino más corto, más directo y más

⁶⁴ No en vano decía Robert Bresson que el cine es el arte de lo indecible, de lo que no se puede expresar sólo con palabras (Miguel Borrás, 2015).



convencional, el realizador debe hacer un esfuerzo por adecuar su discurso a las circunstancias, es decir, por encontrar una forma que capte la esencia del guion pero que, a la vez, lo complete, que lo arme, que permita mostrar lo que el texto, debido a esa censura previa a la que estaba sometido –y que se sumaba a la censura de la película terminada–, no reflejaba. Esa conjunción y enriquecimiento entre forma y fondo es la que otorga la calidad al cine de autor español durante el franquismo, pero no es el único elemento que contribuye a ello.

En esta investigación, hemos analizado *La caza*, *La prima Angélica* y *¡Ay, Carmela!* al constituir una muestra representativa de la filmografía de Saura y, por extensión, del prototipo de director español que inicia y desarrollo gran parte de su carrera durante la censura y la continúa una vez desaparecida ésta. Sin embargo, podría plantearse que, si bien es cierto que tanto Saura como sus colegas firman, por lo general, obras de menor interés tras 1975, también lo es que esa nueva generación que se estrena detrás de las cámaras en las postrimerías del franquismo o ya muerto el dictador y que trabaja sin el cortapisas de la censura firma obras muy notables, de alta calidad. Sería injusto no colocar a cineastas como Fernando Trueba, Montxo Armendáriz, Julio Medem o Pedro Almodóvar, o los más recientes Carlos Vermut, Pablo Berger, Jaime Rosales o Mar Coll como referentes de un cine de calidad ya en democracia, pero, en este punto, hay que expresar una importante diferencia que condiciona sus obras entendidas en conjunto.

Si podemos calificar como cine de calidad aquel elaborado entre 1951 y 1975, además de por ese enriquecimiento artístico en la búsqueda de un modo apropiado de contar esa historia que no fuese mutilado por la censura, es porque se trata de películas que conforman un todo. Desde Bardem a Saura, desde Berlanga a Erice, desde Esteva a Fernán Gómez, todos cuentan historias que ofrecen al espectador una visión de la España del momento, del franquismo, de la sociedad que lo sustentaba o que lo sufría y de las heridas de la Guerra Civil; es decir, se trata de un cine que gracias a la propia prohibición de narrar de una forma directa, de tener que buscar otro sendero, construye un imaginario de lo español, de la españolidad, a través de distintas fórmulas, de distintos personajes, de distintos escenarios, de distintas ópticas, pero siempre con ese nexo en común, con esos vasos comunicantes. Es un cine compacto en cuanto a su referente –claro y bien conocido– y de un realismo extremo, puesto que las películas de autor realizadas en esos casi 25 años ofrecen una panorámica de la propia evolución del país, son testimonios vivos de su historia y de su mentalidad. Por eso podemos decir que, cuando desaparece la censura, se produce un punto de inflexión en la calidad del cine español, puesto que las nuevas obras que surgen a partir



de ese momento pueden ser buenas, muy buenas, con estilos incluso similares a los de aquellas más laureadas en los años de la censura, pero ya no se enmarcan en una etapa, abordan una pluralidad de temas y referentes, carecen de ese imaginario, son películas *individuales* que sobresalen, de ahí que su significación, en conjunto, sea menor.

Sobre la base de lo expuesto en las líneas anteriores, a lo que podríamos añadir factores coyunturales como la mayor presencia o visibilidad de las películas sometidas a la censura durante el franquismo –al ser el único ejemplo de cine de autor patrio en un panorama dominado por la comercialidad más vulgar– frente a la proliferación de directores a partir de los ochenta; la importancia de la EOC como foco formador de los profesionales; el distinto baremo de la censura a la hora de juzgar las películas y el potencial público al que iban dirigidas; la desaparición de la política *proteccionista* a partir de la Transición y la aparición del libre mercado cinematográfico con la consecuencia de apostar por películas más rentables y, por lo tanto, más comerciales, concluimos con que, en efecto, la desaparición de la censura y de su incidencia en el cine español desemboca en una merma de la calidad del mismo.

- **¿Cuáles son los factores que logran que muchas de las películas *de autor* realizadas durante el franquismo hayan trascendido como las mejores de la filmografía patria?**

Los señalados en la respuesta anterior, véase: la conjunción perfecta entre fondo y forma derivado de la imposibilidad de realizar una narración *clásica* que criticase abiertamente el régimen por la acción de la censura; la presencia de un referente delimitado y claro que derivó en la creación de un imaginario colectivo; la distinta interpretación de las normas censoras dependiendo del talante del que tuviese que aplicarlas; la importancia de la EOC como foco formador de profesionales en todos los ámbitos de la cinematografía y la política proteccionista, que permitió a muchos autores acceder al oficio –aunque gran parte de ellos sólo realizasen una película–,

- **¿Presentan elementos en común desde el punto de vista temático, narrativo, estructural o técnico?**



Sí. Desde el punto de vista temático, se trata de películas centradas en pocos personajes, historias que tienden al intimismo, a las relaciones entre grupos pequeños y con la presencia de la violencia, o, mejor dicho, de un estallido de violencia que siempre termina emergiendo. Desde la perspectiva de la narración y la estructura, tienen en común su voluntad rupturista o, mejor dicho, ajena a las convenciones clásicas, mientras que, en el apartado técnico, destacan los mismos profesionales en los ámbitos de fotografía –Luis Cuadrado–, montaje –Pablo G. del Amo– o música –Luis de Pablos–, encargados de lograr una puesta en escena que refuerce el significado de la película, así como la presencia del productor Elías Querejeta, clave en la calidad del cine español de las décadas de los sesenta y los setenta.

- **¿Existen diferencias entre el lenguaje cinematográfico previo a 1977 –año de la supresión censora– y el posterior?**

Sí. El lenguaje cinematográfico posterior a la desaparición de la censura se simplifica, se esquematiza y pierde ese carácter metafórico y alegórico que lo había hecho destacar durante el franquismo, es decir, pierde el imaginario colectivo y el universo simbólico que lo había caracterizado. Este cambio se ejemplifica en la comparación de los finales de las tres películas analizadas. Las tres coinciden en un final que sintetiza el filme, que sirve de clímax dramático y en el que la violencia emerge como consecuencia irremediable de la acción, pero las maneras de expresar esta violencia varían y se simplifican al desaparecer la censura.

En *La caza*, el estallido final de violencia, representación de la violencia inherente al nacimiento y el sostenimiento del régimen franquista y de las heridas todavía abiertas de la Guerra Civil, toma forma en el asesinato de los amigos unos a manos de otros, pero la motivación argumental que mueve esta masacre son las rencillas entre los protagonistas, que terminan por explotar durante la jornada de caza azuzadas por el calor, el alcohol y la excitación de la propia actividad. El final de *La prima Angélica* es el más logrado, puesto que a través del castigo a un niño, los azotes que su tío le propina tras haber intentado escapar a Madrid durante la guerra mientras su prima lo escucha en la habitación de al lado, se erige como metáfora perfecta de la represión del régimen, de esa voz silenciada y de la relación entre vencedores y vencidos. Sin embargo, en *¡Ay, Carmela!*, esa violencia se muestra de una forma evidente: una



mujer envuelta en la bandera tricolor y asesinada de un tiro en la frente por un soldado fascista, analogía clara, explícita, mimética, del destino de la Segunda República.

- **¿Qué mecanismos cinematográficos se utilizan en esos filmes para intentar burlar la censura e introducir mensajes cargados de significación y críticos con el régimen?**

El principal mecanismo utilizado en las películas para burlar la censura e introducir esos mensajes es la introducción de la carga crítica en las acciones cotidianas de los personajes y en la construcción de un universo simbólico en el que todo adquiere significación en relación a ese mensaje de denuncia. Los males de la sociedad española y las heridas de la Guerra Civil brotan a partir de la cotidianidad, como se demuestra en las dos películas analizadas correspondientes al franquismo. En *La caza*, esa cotidianidad toma la forma de una reunión de amigos; en *La prima Angélica*, es un reencuentro familiar tras el que surgen los recuerdos de la infancia. La crítica al régimen se encuentra en el porqué de las acciones de los personajes. Detrás de sus dramas personales, de sus comportamientos, está presente ese origen que se critica, normalmente a través de diálogos y acciones con doble sentido referidos a otros asuntos, como el libro que el personaje de Luis lee en *La caza* o la negativa de la hija de Angélica a que su madre siga peinándola en *La prima Angélica*.

- **¿Es el séptimo arte un vehículo eficaz para denunciar determinadas realidades aun cuando está sometido a una censura previa y un control gubernamental?**

Sí. Como evidencian *La caza* y *La prima Angélica*, la creación cinematográfica puede servir como medio de crítica o denuncia en regímenes autoritarios a través del simbolismo y la representación arquetípica y metafórica.



Verificación de la hipótesis

Tras lo expuesto en las líneas anteriores, la **hipótesis** principal queda verificada porque hemos comprobado que, efectivamente, tras la desaparición de la censura, ese cine español crítico y alegórico que representaba y denunciaba los males del país pierde su fuerza y, junto a ella, su calidad artística, derivada en parte de esas variables narrativas simbólicas que la amenaza de los censores obligaba a tomar.

Del mismo modo, también quedan verificadas las dos **subhipótesis** que se derivaban de la primera. El resultado del análisis de los filmes de Saura y, en especial, de sus secuencias finales, de esos clímax dramáticos, demuestra que este autor ejemplifica a la perfección la transición del cine español una vez desaparecida la censura. Además, la presencia de esos mensajes simbólicos en las películas rodadas antes de 1975 corrobora que el cine es un mecanismo ideal para la transmisión masiva de mensajes, en este caso críticos, en regímenes autoritarios.



ANEXOS

Tabla 3. Contextualización *La caza*.

Título original	<i>La caza</i>
Año	1966
Duración	93 min.
País	España
Dirección	Carlos Saura
Guión	Carlos Saura y Angelino Fons
Música	Luis de Pablo
Fotografía	Luis Cuadrado (ByN)
Reparto	Ismael Merlo, Alfredo Mayo, José María Prada, Emilio Gutiérrez-Caba, Fernando Sánchez Polack, Violeta García...
Productora	Elías Querejeta P.C.
Género	Drama
Sinopsis	José, Luis y Paco, éste último acompañado de su sobrino Enrique, se reúnen un caluroso domingo de verano para disfrutar de una jornada de caza en la finca de José, antiguo escenario de batallas durante la Guerra Civil. El día servirá para recordar viejos tiempos, amistades truncadas, recuerdos casi olvidados y amores fallidos, así como para pedirse favores unos a otros, lo que derivará en una tensión creciente que desemboca en un estallido de violencia.
Repercusión	Oso de Plata al Mejor Director en el Festival de Berlín. Tibia acogida en España.



Tabla 4. Variables de *La caza*.

Tema	Violencia, memoria (pasado oculto: Guerra Civil). Escena final: a partir del minuto 1:08:00.
Variables narrativas	Marco temporal: Unas horas de 1966.
	Trama narrativa y manipulación temporal (modo de relato: lineal o flashback): relato lineal y cronológico de apariencia extremadamente realista pero con tintes alucinatorios. Forma aristotélica: unidad de acción, tiempo y lugar. El pasado no se muestra, pero se sugiere a través de los personajes.
	Acciones y personajes: todos los personajes son <u>vencedores o descendientes de vencedores</u> , pero hay que separar al <u>cuarteto protagonista (José, Paco, Luis y Enrique)</u> , representante de la burguesía franquista, de los <u>empleados del coto (Juan, su madre y su sobrina)</u> , símbolos del proletariado y la miseria. Sirven de arquetipo a los estándares anteriores, algo que logran gracias, sobre todo, a los <u>diálogos y las interacciones</u> que mantienen entre ellos. También podemos considerar como un personaje más al coto en el que transcurre la acción, símbolo de la <u>propia España</u> , y un personaje que sería la <u>mujer bajo el régimen franquista</u> . Dos momentos clave para la identificación de los personajes: diálogo que mantienen mientras montan las armas, al comienzo de la película, y frases que dicen en la secuencia final, tanto expresadas como pensadas.
	Presencia de elementos surrealistas, fantásticos y oníricos: Sí. Imágenes de los conejos y los hurones en las madrigueras, esqueleto de la guerra en una cueva, voz en <i>off</i> con los pensamientos y los sueños de los protagonistas.
Puesta en escena	Fotografía: muy cercana al documental, con luz natural, granulada y con un blanco y negro muy contrastados. Planos muy abiertos que aplastan a los personajes contra la pantalla y primeros planos y planos detalle muy cerrados y herméticos para potenciar la sensación de claustrofobia. Fotografía pensada para reforzar el carácter de la narración.



	<p>Montaje: pensado también para potenciar la narración, directo, evidente. Mezcla planos cortos y herméticos en las escenas de tensión, ocupados sólo por un personaje, con otros largos y abiertos tras los clímax, coincidentes con la propia relajación de la situación narrada. En la secuencia final, opta sobre todo por los planos detalle (de los rostros ensangrentados).</p> <p>Sonido diegético y extradiegético: el sonido diegético se compone de los ruidos propios del campo, como los insectos o el movimiento de la vegetación, que potencian la sensación de animalidad, lo salvaje de la situación, a lo que también contribuye el ruido de las armas y los disparos, con un volumen mayor al natural para aumentar el ambiente de guerra. Respecto al extradiegético, destaca una música muy esquemática compuesta por Luis de Pablos y que recuerda a una marcha militar.</p> <p>Caracterización de los personajes: coincidente con el estrato social de los personajes. Sudor y sangre para reforzar la animalidad de la situación.</p> <p>Espacios y decorados: coto árido y seco, hundido y con dificultad para escapar de él.</p>
Variables históricas	<p>Clasificación de la película según Caparrós Lera: reconstrucción histórica.</p> <p>Mención explícita a la Guerra Civil: no. La Guerra Civil no se menciona nunca de una forma explícita, aunque se alude a ella en varias ocasiones como la guerra.</p> <p>Presencia de los pilares del régimen: Estado (Ejército, Policía, Falange...), Iglesia y familia: se muestra a la familia franquista a través de los personajes.</p>
Signos culturales y religiosos	<p>Radio y cámara fotográfica para contextualizar la película, maniquí (representación femenina), animales (identificación con los propios cazadores), motivo del encuentro (forma de cerrar acuerdos en el franquismo), alcohol (forma de evadirse de la realidad).</p>
Conclusiones	<p>Carga crítica contra la base social del franquismo insertada en los personajes, sobre todo a través de sus diálogos y acciones, casi nunca referidos propiamente a la guerra pero representativos de la mentalidad y la moral de una parte de la sociedad española de los sesenta gracias a los dobles sentidos que se complementa con la puesta en escena. Presencia de un universo simbólico. Significación implícita.</p>



Tabla 5. Contextualización *La prima Angélica*

País	España
Dirección	Carlos Saura
Guión	Carlos Saura y Rafael Azcona
Música	Luis de Pablo
Fotografía	Luis Cuadrado
Reparto	José Luis López Vázquez, Lina Canalejas, Fernando Delgado, María Clara Fernández de Loaysa, Josefina Díaz, Julieta Serrano...
Productora	Elías Querejeta P.C.
Género	Drama
Sinopsis	Luis, un editor en los cuarenta que vive en Barcelona, viaja a la ciudad en la que pasó los años de la guerra para depositar los restos de su madre en el panteón familiar. Allí, recordará distintos momentos de su infancia, sus temores y el amor que sentía por su prima Angélica.
Repercusión	Premio del Jurado en el Festival de Cannes. Muy buena acogida en España. Disturbios durante su estreno y su presencia en salas.



Tabla 6. Variables de *La prima Angélica*

Tema	Memoria y represión (causas) y miedo y cobardía (consecuencias), asociadas a cada uno de los planos temporales. Escena final: a partir del minuto 1:32:40.
Variables narrativas	Marco temporal: unos días de 1973 (presente) y otros de 1936 y 1938 (pasado).
	Trama narrativa y manipulación temporal (modo de relato: lineal o flashback): relato con tres tiempos: dos reales (presente y pasado) y uno imaginario (las pesadillas de Luis). Presente y pasado se conectan a través de la mirada del protagonista, es decir, es un relato articulado a través de <i>flashbacks</i> pero de forma flexible y subjetiva, <i>proustiano</i> y psicoanalítico. Los años del pasado corresponden al origen de los comportamientos de los personajes, mientras que los del presente y las pesadillas de Luis evidencian los efectos que ha tenido ese trauma. Saura hiló a través de elementos sinestésicos los distintos tiempos de la película: técnica de <i>raccord</i> (calcetines de Miguel/ Anselmo).
	Acciones y personajes: de una parte, están los vencedores (Anselmo/Miguel, la tía Pilar, Angélica y su hija) y, de la otra, los vencidos (Luis y su padre). A través de los personajes se representa la familia arquetípica del franquismo. En la secuencia final, sus comportamientos evidencian la condición de cada uno, representativa, a su vez, de la sociedad española (cobardía y violencia).
	Presencia de elementos surrealistas, fantásticos y oníricos: Sí, las pesadillas de Luis, elemento conscientemente surrealista y subjetivo utilizado para simbolizar el alcance del franquismo en la propia psique.
Puesta en escena	Fotografía: tenue, dominada por tonos ocres y por la luz natural y la diegética. La cámara acompaña a los personajes con suavidad a través de planos secuencia que se detienen en detalles significativos para la historia (narrador omnisciente). Iluminación que potencia el claroscuro (escena de la escalera y escena final). Personajes en segundo plano oscurecidos, en sombras.
	Montaje: en la misma línea que la fotografía, acompaña a la narración de manera discreta, sutil.



	<p>Sonido diegético y extradiegético: diegético: sonido de los azotes que propina Miguel a Luis y gemidos de éste (similares a disparos, a torturas), que se escuchan de fondo mientras la cámara enfoca a Angélica siendo peinada por su madre. Sonido del reloj para incrementar la tensión de la escena. Extradiegético: canción <i>Rocío</i>, de Imperio Argentina (relación con el franquismo).</p>
	<p>Caracterización de los personajes: diferencia entre presente y pasado reflejada en el pelo de Angélica niña (pasado: recogido, trenzado; presente: suelto). Ropa similar, cuellos escolares.</p>
	<p>Espacios y decorados: dos espacios diferenciados, el interior del piso de la tía Pilar y el exterior, carretera a Madrid. Forman un todo común: la ciudad de provincias (espacio cerrado, opresivo y claustrofóbico). Ambientación del piso de la tía Pilar: fotografías (recuerdo del pasado) y orden. Piso normal que contrasta con la brutalidad de lo que sucede dentro (metáfora del franquismo).</p>
<p>Variables históricas</p>	<p>Clasificación de la película según Caparrós Lera: reconstrucción/reconstitución histórica.</p>
	<p>Mención explícita a la Guerra Civil: sí. Es la primera película de Saura en la que se narra explícitamente la guerra y el día del alzamiento militar, en concreto, dentro de un hogar franquista.</p>
	<p>Presencia de los pilares del régimen: Estado (Ejército, Policía, Falange...), Iglesia y familia: Sí. El Estado se muestra a través de la figura de Miguel/ Anselmo (representación de la evolución del falangista al desarrollista); la Iglesia mediante los recuerdos de Luis en el colegio de curas y su tía monja, y la familia a través de los propios familiares de Luis, símbolos de la familia franquista.</p>
<p>Signos culturales y religiosos</p>	<p>Representación del comienzo de la guerra, de las dos Españas y del espíritu fratricida a través de la radio, la música tocada al piano por la tía Pilar y la alegría y el miedo de los personajes. Conversación cotidiana sobre la guerra mientras Luis se lava las manos. Imagen de un libro de historia con la bandera republicana mientras Luis y Angélica ojean los trastos del desván. Representación de la represión ejercida por la Iglesia mediante las pesadillas de Luis. Terrenos de la casa de Anselmo: simbología de España y de la especulación. Parodia del falangista con la escayola de Miguel.</p>



Conclusiones	<p><i>La prima Angélica</i> es un película que se entiende a través de su simbolismo. El argumento, propiamente dicho, es un vehículo para reflejar los fundamentos de la sociedad española, las heridas latentes fruto de la Guerra Civil y el franquismo y, sobre todo, la represión inherente a ese sistema. La forma narrativa es fundamental para ello, incidiendo y perfeccionando ese universo simbólico. Significación implícita.</p>
---------------------	---



Tabla 7. Contextualización *¡Ay, Carmela!*

Título original	<i>¡Ay, Carmela!</i>
Año	1990
Duración	102 min.
País	España
Dirección	Carlos Saura
Guión	Carlos Saura y Rafael Azcona
Música	Alejandro Massó
Fotografía	José Luis Alcaine
Reparto	Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego, Maurizio de Raza, Miguel Rellán, Edward Zantara...
Productora	Coproducción España-Italia; Iberoamericana Films / Ellepi / RTVE
Género	Comedia dramática Musical
Sinopsis	Un grupo de cómicos ameniza como puede la vida de los soldados republicanos en el Frente de Aragón durante 1938. Cansados de pasar penurias, deciden volver a Valencia, pero, por error, van a parar a la zona nacional, donde caen prisioneros. La única manera de salvar sus vidas es representar un espectáculo que choca de lleno con su ideología para un grupo de militares fascistas.
Repercusión	13 premios Goya, incluidos Mejor Película, Director, Guión Adaptado, Actriz y Actor. Premio a la Mejor Actriz Europea para Carmen Maura. Muy buena acogida de público.



Tabla 8. Variables de *¡Ay, Carmela!*

Tema	Supervivencia, función del arte en medio de la guerra, violencia, irracionalidad y memoria histórica. Escena final: a partir del minuto 1:30:30.
Variables narrativas	Marco temporal: tres días de 1938 en el Frente de Aragón.
	Trama narrativa y manipulación temporal (modo de relato: lineal o flashback): relato lineal y cronológico sin presencia de elementos surrealistas y articulado en torno a la estructura cinematográfica clásica: introducción, nudo y desenlace. Desde el punto de vista temático, relato circular (comienza y termina con la actuación de los cómicos ante público militar).
	Acciones y personajes: Cada integrante de la compañía teatral representa una manera de enfrentarse a la guerra y al franquismo. Carmela representa la República y se enfrenta a los fascistas, que terminan matándola. Paulino se adapta a las circunstancias, sometiéndose para sobrevivir, aunque esta sumisión no será efectiva, pues terminará perdiendo a su esposa, mientras que Gustavete, mudo e infantil, representa la niñez truncada por la guerra. Todas sus actitudes se evidencian en la secuencia final.
	Presencia de elementos surrealistas, fantásticos y oníricos: No.
Puesta en escena	Fotografía: pensada para reforzar la narración pero de forma camuflada, adaptándose a los estándares del cine comercial. Primeros planos de los protagonistas en el escenario cámara al hombro junto con planos generales del público. Iluminación enfática (foco de luz del teatro para proyectar sombras contra el fondo; parpadeo). Tonalidad grisácea.
	Montaje: en la misma línea que la fotografía, sigue un orden <i>lógico</i> . Ralentización en el disparo a Carmela.
	Sonido diegético y extradiegético: mezcla de los distintos sonidos diegéticos (diálogos de la obra, ruido del proyector, gritos y canciones de los soldados) con una música de tambores semejante a una composición militar para representar el caos de la guerra en la sala de teatro.
	Caracterización de los personajes: guiada por el rigor histórico. Ropa y aspecto característicos de cada bando en esos años.



	Espacios y decorados: teatro y cementerio (típico de cualquier pueblo de España).
Variables históricas	Clasificación de la película según Caparrós Lera: reconstitución histórica.
	Mención explícita a la Guerra Civil: sí. Es una película que se sitúa en la propia guerra.
	Presencia de los pilares del régimen: Estado (Ejército, Policía, Falange...), Iglesia y familia: Sí. Se muestra el Ejército, incluido el propio dictador, que acude a la representación teatral, y la Iglesia, a través de un cura que confiesa a los prisioneros condenados a muerte y de los propios soldados, que portan una cruz procesional.
Signos culturales y religiosos	Importancia de la música: canciones populares de España (representación de la importancia de la conquista cultural). Ironía en el nombre del teatro en el que tiene lugar la representación (teatro Goya) y en distintos diálogos de la película referentes a la Iglesia y al bando sublevado.
Conclusiones	<i>¡Ay, Carmela!</i> es una película con una carga crítica y significativa evidente que utiliza el simbolismo sólo de manera secundaria, para detalles y siempre en relación al propio argumento. Los personajes presentan actitudes, diálogos y formas de ser fácilmente identificables para el espectador y tiene una medida mezcla de drama y comedia, así como un modo narrativo convencional, que hacen que sea <i>fácil</i> de ver, comprensible en su práctica totalidad en un primer visionado. Película pretendidamente comercial. Nivel de significación explícito.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bazin, A. (1990) [1976]. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialph
- Benjamin, W. (2017) [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La marca editora
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Caparrós Lera, J.M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona
- F. Heredero, C. y otros (2016). Especial Cine Español. Revista *Caimán Cuadernos de Cine*, 49 (100), pp. 8-98
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936–1975)*. Barcelona: Península
- Gubern, R., Monterde, J.E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. y Torreiro, C. (2015). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra
- Kandinsky, V (1996) [1911]. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Estética
- Kracauer, S. (1985) [1947]. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Estética
- M. Torres, A. (1984). *Cine español (1896-1983)*. Madrid: Ministerio de Cultura
- M. Torres, A. (1994). *Diccionario del cine español*. Madrid: Espasa Calpe
- Miguel Borrás, M. (2014). El cine como instrumento ideológico: la Seminci (1956-1975). En *Iglesia y Estado en la sociedad actual: política, cine y religión*, pp. 217-244. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos
- Quintana, À. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado
- Romaguera i Ramió, A. y Alsina Thevenet, H. (Eds.). (1980). *Fuentes y Documentos del cine*. Barcelona: Gustavo Gili
- Saura, C., Azcona R., Haro Tecglen, E. y Lara, F. (1976). *La prima Angélica*. Madrid: Elías Querejeta Ediciones



Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

WEBGRAFÍA

Aragüez Rubio, C. (2006). La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del Nuevo Cine Español (1962-1967). En *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, 27, pp. 77-92. Recuperado de:

http://www.represa.es/represa_3_mayo_2007_articulo8.html

Ardánaz, N. (1998). La Transición política española en el cine (1973-1982). En *Comunicación y Sociedad*, Volumen XI (2), pp. 153-175. Recuperado de:

https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=146

Auladell Pérez, M.A. (1995). ‘¡Ay, Carmela!’, antítesis del teatro filmado. En *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7, pp. 249-258. Recuperado de:

<https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1048&context=teatro>

Camiñas Hernández, T. (2013). Apuntes sobre la realidad social en España a través del prisma cinematográfico de Carlos Saura. En C. Rodríguez Fuentes (coord.), *Desmontando a Saura* (pp.15-30). Gerona: Luces de Gálibo. Recuperado de:

<https://www.udllibros.com/adjuntos/9788415117179.pdf>

Caparrós Lera, J.C. (2006). Nueva propuesta de clasificación de películas históricas. En *Cine historia*, pp. 1-18. Recuperado de:

http://www.cinehistoria.com/propuesta_de_clasificacion_de_películas_historicas.pdf

Diz Murias, A. (2015). *La nouvelle vague (1959-1969). Un vaciado referencial de su filmografía* (Trabajo de Fin de Máster). Universidad de Barcelona. Recuperado de:

http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66562/1/TFM_EAHA_Anaid%20Diz%20Murias.pdf

Ferrer Gimeno, F. (1960). La cinematografía de Carlos Saura Atarés. En *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 42, pp. 157-164. Recuperado de:



<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2110934>

Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine. En *Filmhistoria online*, Vol I (1), pp. 3-12. Recuperado de:

<http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12148>

Galán, D. (1980). Leyes contra el talento. En *Cine español (1939-1979)*, 62, pp. 230-247. Recuperado de:

<https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/24290/3/THVI~N62~P230-247.pdf>

Gómez Tarín, F.J. y Marzal Felici, J. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. En *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo, Trama y Fondo*. Recuperado de:

<http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>

Igartua, J.J. y Humanes, M.L. (2004). El método científico aplicado a la investigación en comunicación social. En *Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2015*. Recuperado de:

<http://www.portalcomunicacion.com/lecciones.asp?aut=11>

Jurado Morales, J. (2011). Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista. En *Campo de Agramante*, 15, pp. 115-132. Recuperado de:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-pugnas-de-carlos-saura-con-la-censura-franquista/>

Medina de la Viña, E. (2008). Una vuelta a nuestra memoria: ‘La caza’, de Carlos Saura. En *Quaderns de cine*, 3, pp. 113-119. Recuperado de:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-vuelta-a-nuestra-memoria-la-caza-de-carlos-saura-0/>

Méndez, J. (9 de marzo de 1990). Carlos Saura: «Carmen Maura no sólo es genial, sino una trabajadora infatigable, de la vieja escuela». En *El País*. Recuperado de:

https://elpais.com/diario/1990/03/09/cultura/636937212_850215.html

Miguel Borrás, M. (2013). Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas. En *Revista Historia y Comunicación Social*. Vol. 18, pp. 33-48. Recuperado de:

<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/viewFile/43946/41553>



- Miguel Borrás, M. (2015). El cine como verdad rev(b)lada: Ken Loach; una reflexión sobre los años que forjaron el discurso naturalista del cineasta. En *Revista Mediterránea de Comunicación*, 6 (2), pp. 195-214. Recuperado de:
<https://www.mediterranea-comunicacion.org/article/view/2015-v6-n2-el-cine-como-verdad-revbelada-ken-loach-una-reflexion-sobre-los-anos-que-forjaron-el-discurso-naturalista-del-cineasta>
- Miguel Borrás, M. (2015). El realismo poético en el cine según Mario Brenta. En *Opción*. Vol. 31 (3), pp. 820-842. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/pdf/310/31045567043.pdf>
- Miguel Borrás, M. y Arquero Blanco, I. (2013). Imaginarios del Franquismo: ‘La prima Angélica’ y ‘El espíritu de la colmena’. En *Orillas, Rivista d’Ispanistica*. Recuperado de:
http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/22Miguel_fueraderutas.pdf
- Parra, M. (2016, 8 de noviembre). ‘La caza’, 50 años de la película que esquivó la censura y emocionó en Berlín. En *eldiario.es*. Recuperado de:
https://www.eldiario.es/cultura/cine/caza-aniversario-saura-censura_0_575342723.html
- Rodríguez Cidón, T. (2003). *Realidad, representación y metáfora en el cine de Éric Rohmer* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de:
<http://eprints.ucm.es/4669/>
- Sánchez Vidal, A. (1993). El cine español y la transición. En *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 10, pp. 507-522. Recuperado de:
<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/10/3articulos/23.pdf>
- Tovar, J. (2017, diciembre). Carlos Saura: «Siempre he querido dirigir ciencia ficción». En *Jot Down*. Recuperado de:
<http://www.jotdown.es/2017/12/carlos-saura-siempre-he-querido-dirigir-ciencia-ficcion/>
- Valero Martínez, T. (2015). ‘¡Ay, Carmela!’. En *Cinehistoria*. Recuperado de:
https://www.cinehistoria.com/ay_carmela.pdf



Vilaró i Moncasí, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. En *Historia y Comunicación Social*. Vol 21(1), pp. 221-239. Recuperado de:

<http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/52693>

Villa Romero, J. (2016). *¡Ay Carmela!, historia de dos textos y una traición (Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico)* (Trabajo de Fin de Máster). Universidad de Valladolid. Recuperado de:

<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/21694>

VIDEOGRAFÍA

Blesa, I. (2016). *La mitad invisible. La caza, de Carlos Saura* [Programa de televisión]. Madrid: RTVE. Recuperado de:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-caza-carlos-saura/3736664/>

Querejeta, E. (productor) y Saura, C. (director). (1966). *La caza* [DVD]. España: Elías Querejeta P.C.

Querejeta, E. (productor) y Saura, C. (director). (1974). *La prima Angélica* [DVD]. España: Elías Querejeta P.C.

Vicente Gómez, A. (productor) y Saura, C. (director). (1990). *¡Ay, Carmela!* [DVD]. España e Italia: Iberoamericana Films Producción S.A. y Ellepi Films