



FEBRERO 2024

**MAESTROS DEL CINE
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL (I):
CARLOS SAURA (1ª parte)
-in memoriam-**

ORGANIZA

**CINE CLUB UNIVERSITARIO UGR
/AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"**

EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
tas obras de
en muebles,
ros, manto-
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender cuan-
tesee con la
ridad y ue
ará satisfecho
ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
Inserta en el
o del Ejército
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal.

Avisos

ra con un apa-
R BAYOS X.



**El Cine - Club celebró
su primera sesión**

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión. en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el afilma es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible es
mero de es
han sido te
corruptos d
cias a todos
Igualmen
muy noble
sis que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos. Te
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ac
Rendidas
granadina,
parroquiales
tielmas aut
muy especi
cuelas Nora
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quise
mos colabo
tiguos Alun
dia de este
ron a honr
lículas a n
lo hicieron.
Gracias a
molesto al
La Escue
Escuela Pi
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espe
Que se a
res esta de
que estudia
gía y, lo q
practiquen.
más que ul
colaborar d
gellizadora
la Santa Is
Gracias a
que han ve
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiane que e
purado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

FEBRERO 2024

FEBRUARY 2024

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO
ESPAÑOL (I): CARLOS SAURA (1ª parte)**

MASTERS OF CONTEMPORARY SPANISH
FILMMAKING (I); CARLOS SAURA (part 1)
-in memoriam-

-in memoriam

Martes 6 / Tuesday 6th 21 h.
LA TARDE DEL DOMINGO (1957) [32 min.]
CUENCA (1958) [39 min.]
LOS GOLFOS (1959) [82 min.]
v.e. / OV film

Viernes 9 / Friday 9th 21 h.
LLANTO POR UN BANDIDO (1963) [103 min.]
v.e. / OV film

Martes 13 / Tuesday 13th 21 h.
LA CAZA (1965) [87 min.]
v.e. / OV film

Viernes 16 / Friday 16th 21 h.
PEPPERMINT FRAPPÉ (1967) [94 min.]
v.e. / OV film

Todas las proyecciones en la Sala Máxima
del Espacio V Centenario (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo.

*All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).
Free admission up to full room.*

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 65

Miércoles 14 / Wednesday 14th 17 h.
EL CINE DE CARLOS SAURA (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre hasta completar aforo /
Free admission up to full room

Organiza:

CineClub Universitario UGR /
Aula de Cine "Eugenio Martín"

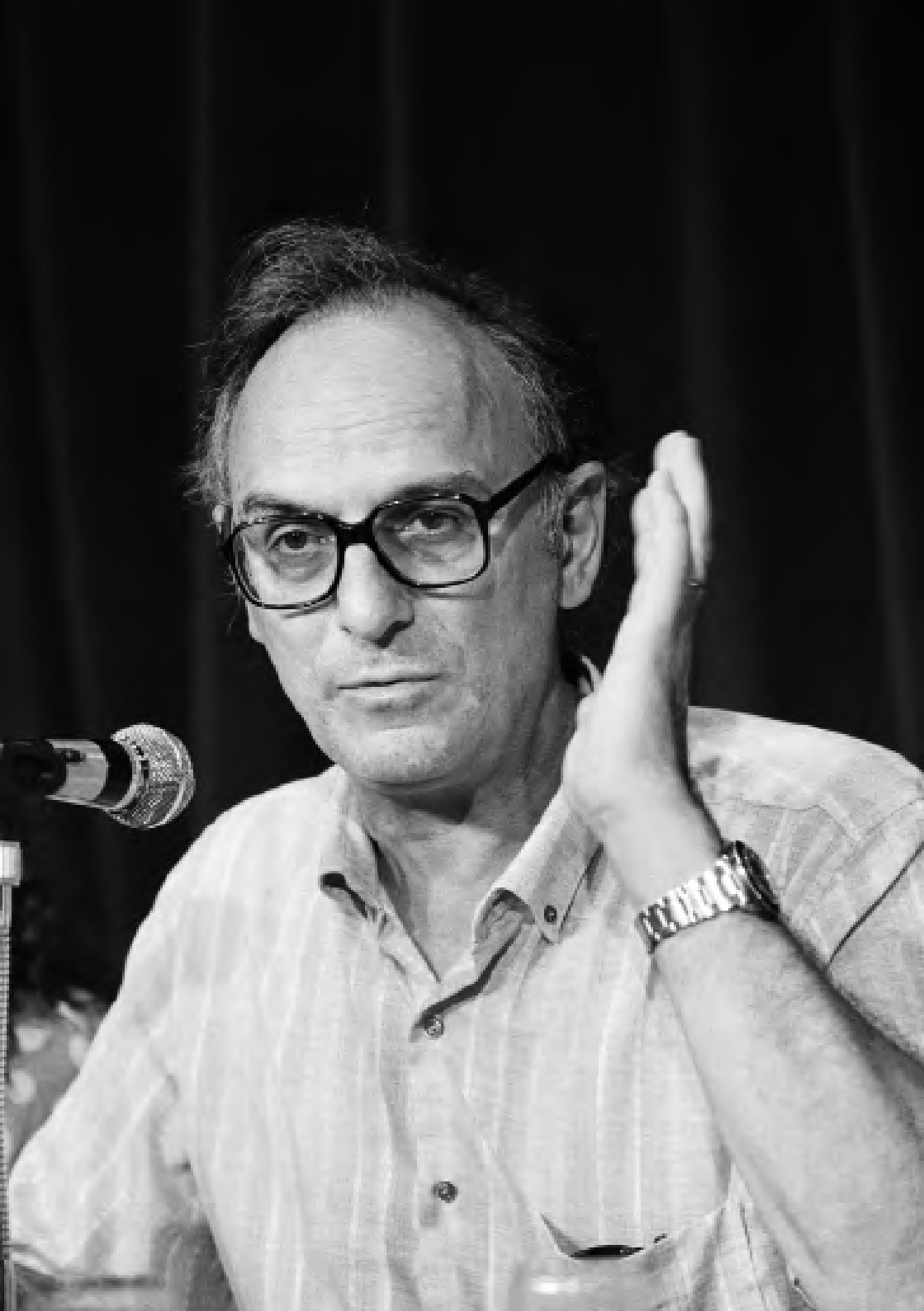
EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







Carlos Saura:
Discurso de Investidura como Doctor Honoris Causa
por la universidad de Zaragoza

(...) No es mi intención aquí hacer un repaso de la historia del cine, sino tratar de ver hasta dónde hemos llegado, hasta qué punto la acumulación, diversidad y mala utilización de la imagen, puede conducirnos a su ineficacia. El punto de inflexión es el paso del cine a la televisión. Y no sólo porque con la TV se pierde en parte el misterio iniciático de la proyección en la oscuridad -aunque todavía es, posible recuperar esa sensación si uno se lo propone-, sino porque la actual facilidad de obtener imágenes en cualquier momento y a bajo precio está suponiendo un golpe mortal para cierta forma de entender el cine.

Hoy a través de las grandes y pequeñas pantallas se nos narran historias y se nos “informa” o “desinforma”, de todo lo divino y humano: porque, y he aquí el tema de estas líneas, la imagen en manos de mercaderes sin escrúpulos se está pervirtiendo hasta límites increíbles, sembrando en el auditorio una confusión general. Los comerciantes de imágenes tratan de vender sus productos a costa de lo que sea. No importa la trapacería y el engaño, ni el oportuno golpe bajo envuelto en una charlatanería vacía: cualquier medio vale para conseguir una mayor audiencia. Y así entre mediocres películas y programas de ínfima calidad -mezclados con otros magníficos para aumentar la ceremonia de la confusión-, los mercaderes nos “proyectan” comedias y dramas insulsos llenos de chistes fáciles y burdas situaciones ya agotadas en el teatro de vodevil -acompañadas además por los aplausos de unos espectadores invisibles pero omnipresentes, como si los autores dudasen de sus gracias y necesitaran ese soporte artificial y perverso-; con telenovelas lacrimógenas de ínfima categoría, con programas en donde se escarba sin pudor alguno en la intimidad de las personas engrosando eso que los mismos expertos llaman telebasura, o con estúpidos concursos para un público al que se considera menor de edad, cuando no retrasado mental; todo ello en una ensalada condimentada a base de insoportables anuncios que golpean una y otra vez nuestras indefensas neuronas. Y cuando conviene se utilizan imágenes de dolor que tocan el corazón, mostrando el desvalimiento de familias y amigos atónitos ante el sufrimiento y la muerte de sus allegados.

No voy a romper aquí una lanza en pro de un puritanismo trasnochado, ni de la necesidad de un código de censura, sino simplemente expresar mi alar-

ma ante la utilización de la imagen de forma tan perversa, ¡que no perversa! Perversión de la imagen por encanallamiento y vulgarización de los hallazgos más nobles; fatiga por la corrupción y el mal uso de la imagen; indignación por las imágenes perversas de quienes mal informan y mal utilizan los valores potenciales de la imagen.

¡Cuántos talentos ha habido y hay tratando de expresar sus ideas, sus sensaciones, inventando y contando historias a través de las imágenes! ¡Cuántas magníficas películas se han hecho en este siglo de maravillas y descubrimientos y también de pesadillas y horrores! ¡Cuántos magníficos documentos nos muestran la realidad de nuestras vidas, sus incongruencias y limitaciones! El cine ha marcado este siglo y nuestras vidas. Pero el chaparrón de imágenes que hoy nos golpea muestra cómo hemos pasado de la escasez al hartazgo. Y con pesar tengo que añadir que hoy, en tiempos de penuria, corremos el peligro de que la banalidad se adueñe de nuestro mundo visual valorando más el impacto que la profundidad: la brillante cáscara apenas oculta un contenido sin entidad.

Me dice un experto en “comunicación” que: “El hombre moderno no tiene tiempo para la contemplación, porque necesita imágenes que se digieran rápidamente”. Enseguida añade, muy seguro de sí: “Los productos delicados y refinados sólo pueden ser saboreados por refinados paladares”. Esos imperativos, más la confusión y el galimatías de las imágenes que nos bombardean todos los días, empiezan a dejar sus huellas. La publicidad y los videoclips en vez de renovar el lenguaje del cine lo perturban y confunden. Formas invertebradas e impuras se cuelan a todas horas por las pantallas de nuestros televisores adueñándose de nuestro precioso tiempo y desbancando otros caminos, otras apetencias y otras posibilidades quizás más creadoras.

Hoy hace falta ver las cosas con nuevos ojos, con mayor imaginación. No basta con lamentarse, hay que buscar nuevos caminos y explorar otras selvas. Los jóvenes cineastas hablarán de otras cosas o de cosas parecidas a las que hemos hablado nosotros, pero tienen que hacerlo de otra manera. Las películas que narran historias que pudieran ser cotidianas, testimonios o reflejos de la sociedad en que vivimos, enseñando sus asperezas o sus bondades, un cine costumbrista aderezado por una técnica cada vez más perfeccionada -no es necesario una tecnología exagerada, ni un coste excepcional-, ha sido uno de los caminos más fructíferos para el cine, y sin embargo hay un empacho de costumbrismo que hace que su vigencia en estos momentos sea cuanto menos discutible. Salvo ca-

sos en donde se demuestre lo contrario, ese cine-reflejo de hábitos y costumbres, cine social, cine realista, free-cinema de escuela inglesa, cine verité de la escuela francesa, neorrealismo de la escuela italiana: ese tipo de narración que movió a toda una generación a hacer cine-reflejo, espejo de la realidad cotidiana, parece agotarse o, cuanto menos habría que refrescarlo con nuevas aportaciones, ensanchando esa realidad, ampliándola, buceando más y más en las oscuridades de nuestras mentes (...).

(...) La fatiga de mostrar lo cotidiano empieza a hacer mella, se buscan temas, se trabaja a destajo para encontrar nuevos caminos y como la realidad inmediata ya se ofrece en imágenes a través de documentos en directo, se recurre a los “reality shows”, ¡vaya con la palabreja! El público de todo el mundo -no es por supuesto un fenómeno español- observa con atención la reconstrucción de un asesinato, de una violación, de un robo, y así los asesinos a sueldo, los criminales patológicos, las inocentes criaturas que armadas hasta los dientes matan un día a un montón de personas en el metro, en la universidad, o en la calle, se aproximan a nosotros interpretados por actores ocasionales. La idea es buena, lo malo es que hay que bajarse los pantalones para añadir morbo sobre morbo para mantener al espectador frente a la pantalla (...).

(...) Tengo la sensación de que toda la teoría cinematográfica se ha ido al cuerno en estos últimos años y muchas de las películas que vemos huelen a cadáveres enterrados hace años. La renovación que todos esperábamos se ha quedado a medio camino y ni los avances tecnológicos, ni las modas oportunistas, ni el feísmo como fórmula narrativa, o la aceleración imaginativa que exige la publicidad y el videoclip, parecen renovar la narración cinematográfica. El lenguaje de la TV, del vídeo y el cine es -con algunas excepciones- tan plano y monótono como falto de inspiración.

La obra extrema, personal, la película que sorprende por su belleza y armonía o por su vigor y violencia, sigue siendo la mayor parte de las veces inexplicable. Ese es el milagro y esa es la grandeza de cualquier forma de arte: por encima de las modas, de las escuelas, de la rutina, surge el rompimiento, el desgarrar y lo imprevisible. Durante algunos años fui profesor de la antigua Escuela de Cine en su rama de Dirección, primer curso, un curso teórico que yo intenté fuera eminentemente práctico. Las cosas que enseñaba entonces no las enseñaría ahora, o las enseñaría de otra manera. Y sin embargo sigo creyendo que todos los que quieren hacer cine deberían tener unos conocimientos técnicos

mínimos. También creo que en cine, como en el arte en general, las normas valen cuando no se tienen otros recursos. Tan tonto es defender el plano y contraplano como negar su validez. No está allí el secreto de la narración, ni está sólo en los buenos guiones, ni en tener el mejor equipo, ni la fotografía espléndida, ni en la calidad del sonido, ni siquiera en la perfección de la interpretación, aunque todo ello colabore sin duda para el mejor resultado de la obra. ¿Dónde está el secreto entonces? La respuesta es obvia: está en el talento, en la capacidad de invención, en esa peculiar visión de quien hace que unas historias que se han contado mil veces sean diferentes y adquieran ahora vida propia.

Hay directores que estructuran sus películas como videoclips -no olvidemos que en cine ruso de los 20, Dziga Vertov y el mismo Eisenstein ya elaboraban inmensos videoclips- y otros que manejan con suficiencia el plano secuencia, quienes utilizan el angular y la profundidad focal y quienes lo detestan. Por suerte en estos años se han derrumbado la mayor parte de los tabúes. A pesar de ello permanecen en pie algunas obras maestras, películas que han marcado la breve historia del cinema: narradas a veces a hachazos; a veces con la sabiduría de los pintores flamencos que mezclan colores y grasas con la habilidad del artesano (...).

(...) Desde un principio el cine ha sido para mí una forma de extroversión, de liberación: obligándome su ejercicio a ordenar mis pensamientos y a buscar en la memoria y en los recuerdos. A través del cine he contado a los demás algunas historias que me preocupaban, tratando de dejar constancia de imágenes-imaginadas que no quería tirar a la basura: recuperando espacios, luces, fantasmas que a través de la magia de la interpretación adoptaron nuevos rostros y actitudes: escenas reavivadas a través de la cámara y melodías que adquirirían otros acentos al fundirse con las imágenes...

Para terminar: proyectada en la pantalla de cine, o en la más humilde pantalla de una televisión, todavía se puede ver una hermosa película, una sólida, bien interpretada y sensible película que nos emociona y habla de la permanente vitalidad del cine (...).

Texto (extractos):

Carlos Saura, “Discurso de Investidura como Doctor Honoris Causa por la universidad de Zaragoza”, suplemento “Cinelandia” del periódico “El Mundo”, año II, nº 41, sábado 9 de abril de 1994.







EL (NUEVO) CINE ESPAÑOL Y CARLOS SAURA

(...) Aunque los primeros trabajos de Saura daten de finales de los años cincuenta, el “corpus” de su obra se sitúa en la década de los sesenta y dentro de las coordenadas del llamado “Nuevo Cine Español”. Un fenómeno singular y contradictorio en la historia cinematográfica nacional (...). España conoció en la citada década un peculiar “Renacimiento” cinematográfico, después del oscurantismo medieval posbélico y de la égida de Arias Salgado al frente del Ministerio de Información y Turismo (creado, a la sazón, por él mismo; lo que Román Gubern definiría posteriormente como “la tenebrosa era de Arias Salgado”). En julio de 1962, con Manuel Fraga Iribarne en el cargo ocupado hasta entonces por Arias, se crea una flamante “Dirección General de Cinematografía y Teatro”, de la que será responsable José María García Escudero. También al comienzo del curso 62-63, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) se convierte en Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), dirigida por Carlos Fernández Cuenca, y dependiente de la mencionada “Dirección General”. En ella ejerció Saura como profesor durante ocho años y de allí salieron la mayor parte de “nuevos valores” del cine español. Pero los prodigios de la década no terminaron ahí. Fraga Iribarne y García Escudero emprendieron un concienzudo programa de protección, en el marco del primer Plan de Desarrollo (1963), y a tal fin empezaron a ver la luz nuevas legislaciones favorables al desarrollo de la industria nacional:

1963. Aparición del primer “Código de censura” (primer intento de objetivar la subjetividad).

1964. “Nuevas normas para el desarrollo de la cinematografía” (cambio de la ayuda económica por “Interés Nacional” en “Interés Especial”, lo que significa una subvención de un 15 % sobre los ingresos en taquilla, el mantenimiento de la cuota de pantalla: una película española por cada cuatro de extranjeras, etc.).

1965. Instauración del “Control de Taquilla” (¿qué ingresa?, ¿cuánto?, ¿cuáles son las inversiones con “provenir”?).

1967. Creación de las salas de “Arte y Ensayo” (canalización comercial de películas “difíciles”, o con problemas para su autorización, según el modelo francés).

Esta será, sin embargo, la última aportación en “pro”. El 17 de noviembre del mismo año desaparece la “Dirección General de Cinematografía”. En octubre de 1969 es nombrado ministro de Información y Turismo el conservador Alfredo Sánchez Bella. En noviembre se prohíbe una asamblea general de la A.S.D.R.E.C. (Asociación Sindical de Directores-Realizadores de Cinematografía), porque “los

puntos de la orden del día están en contradicción con las Leyes Fundamentales del Movimiento y la Organización Sindical”. A principios de 1970, en una reunión sindical de productores, se expone que: “En este momento el pago de la protección se realiza con trece meses de retraso y el Estado adeuda a los productores una cantidad aproximada de 230 millones de pesetas, correspondientes al 15 por ciento del control de taquilla y a diversas protecciones especiales, cuando el coste medio de la película es de ocho millones de pesetas”.

Y colorín, colorado, el milagro se ha acabado. Pero, ¿qué ha pasado mientras tanto con el cine español? La nueva protección a las películas de “Interés Especial” tenía como base primordial el fomento de la “calidad” con vistas a la promoción del cine peninsular en mercados internacionales, a partir de las plataformas de lanzamiento de los Festivales Cinematográficos (curiosamente, muchas de las películas que sufrieron fuertes obstáculos para su realización, fueron luego las primeras candidatas para acudir a los certámenes internacionales; caso hartamente frecuente en Saura, como se verá más adelante). La operación “prestigio” iba encaminada a “apoyar aquellos proyectos que ofrezcan las suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos, y faciliten la incorporación a la vida profesional de los titulados de la E.O.C.”. O sea, como si dijéramos, se trataba de fomentar un cine joven e inconformista por real decreto.

El “Nuevo Cine Español” (N.C.E.) buscó su camino bajo la influencia de dos modelos: el neorrealismo italiano y la reciente *nouvelle vague* francesa (**Al final de la escapada**, film-manifiesto de los de la *vague* francesa, data de 1959, el



mismo año de **LOS GOLFOS**). Pero con las limitaciones de no contar con la libertad -ni puede que con la imaginación- de los franceses ni con la franqueza expositiva de los italianos. Y si bien parece existir hoy una especie de consenso general en aceptar el neorrealismo como un fenómeno sentimental-superado (lo que está por demostrar) en aquel entonces mostrar la agresiva miseria del subproletariado parecía poco recomendable. Los chicos del N.C.E. se limitaron -por gusto o por la fuerza- a fingir que hacían neorrealismo, cuando en realidad se trataba de un naturalismo bastante filtrado. Joaquín Jordá (**Dante no es únicamente severo**) definiría perfectamente la situación con su ya famosa sentencia: *“Como no podemos hacer Víctor Hugo, hacemos Mallarmé”*. A falta de temas políticos o realmente sociales se eligieron problemas psicológicos, de clase media o de ambiente provinciano. Y lo que debía ser “realismo crítico” se diluyó en un “neo-noventayochismo”; es en esta situación que **LOS GOLFOS** destaca como una audaz excepción a la regla. Los nuevos directores y sus películas se multiplicaron en estos años como los panes y los peces bíblicos (Aranda, Madrid, Guerin, Patino, Grau, Diamante, Camús, Picazo, Summers, Aguirre, Franco, Regueiro, Olea, Fons, Camino...), y también como aquellos fueron “consumidos” en su mayoría, aunque no por la voracidad de los fieles, más bien escasa. Asimismo muchas de las películas merecen actualmente un discreto olvido, salvando las contadas excepciones que haya que salvar. Augusto Martínez Torres en su estudio sobre el cine español (“Cine español, años 60”, 1973) informa que: *“En estos doce años han debutado oficialmente 90 realizadores, o sea una media anual de 7,5; pero de ellos únicamente 40 han conseguido hacer, en el período 59-70, más de dos largometrajes, lo que supone el 44 % del total”*. Casi todos los componentes del N.C.E. pasaron por las aulas de la E.O.C. y muchos fueron alumnos de Saura. Mario Camús y Angelino Fons incluso colaboraron posteriormente en varios de sus guiones. Pero Saura, siendo uno de los elementos básicos del movimiento, demostró a partir de **LA CAZA** que su concepción del lenguaje cinematográfico tenía muy poco que ver con los mustios relatos costumbristas del grupo. (...).

(...) Pese a que su consideración crítica ha pasado por numerosos vaivenes, resulta indiscutible que la obra de Carlos Saura es una de las más sólidas e interesantes con que cuenta el cine español. (...) (...) Saura se convirtió no solo en el mejor representante de lo que se llamó Nuevo Cine Español o cine mesetario, sino en el autor sobre el que giraba buena parte de lo que podía dar el cine español en tiempos de dictadura. Sus películas, planteadas desde la izquierda, fueron exhibidas por la derecha fascista del régimen para lavar su imagen. El argumento era simple y, hasta cierto punto, Saura se benefició de él. En la mente de Fraga Iribarne -ministro de Información y Turismo entre 1962 y 1969- y otras cabezas

pensantes del franquismo en los sesenta, revoloteaba la idea de que si le dejaban hacer aquellas películas tan complicadas, y encima ganaba premios en Cannes o Berlín, estaban demostrando que España no era una dictadura tan férrea e incluso permitía cierta disidencia artística, la que no le toleraron al “repatriado” Buñuel de **Viridiana**. Saura trabajó sobre estos parámetros enarbolando la bandera de la complejidad estructural para sortear, con mayor o menos suerte, los vaivenes de la censura. Se hizo hermético, pero también supo reírse de las interpretaciones que se hacían de ese hermetismo: la famosa anécdota sobre los alimentos dispuestos de formas concretas en la nevera cada vez que esta se abría en **Cría cuervos...** después de que alguien le preguntara sobre el significado oculto y metafórico de esa disposición y Saura contestara que no tenía ninguno, que estaban puestos de cualquier manera; o, en cuanto a la pugna cotidiana con la censura, la forma en que se rio de los censores haciendo que el falangista encarnado por Fernando Delgado en **La prima Angélica** se pasara buena parte del metraje con el brazo enyesado en alto, como el saludo fascista. Porque si Saura hizo una parábola panorámica de la España franquista a través de imágenes simbólicas, subtextos, lecturas críticas, personajes crípticos y una buena dosis de tensión sexual, nunca desestimó el sentido del humor que le caracterizaba en la vida real. (...)

(...) Es fundamental en su obra el encuentro con Elías Querejeta, productor de lo que sería el bloque esencial, en cuanto a construcción de un universo propio y reconocible: **LA CAZA** (1966), **PEPPERMINT FRAPPÉ** (1967), **Stress-es-tres, tres** (1968), **La madriguera** (1969), **El jardín de las delicias** (1970), **Ana y los lobos** (1973), **La prima Angélica** (1974), **Cría cuervos...** (1975), **Elisa, vida mía** (1977),



Los ojos vendados (1978), **Mamá cumple 100 años** (1979) y **Dulce horas** (1982). Ahí también jugó un papel igual de determinante Luis Cuadrado, constructor de luces solares, lunares, difusas, ambarinas, naturalistas o misteriosas según los deseos del director: *“Es solo indicarle si quieres una foto más contrastada o menos contrastada, más clara o menos clara y qué tipo de ambiente quieres para que él lo haga a la perfección”* (...).

(...) A Saura le gustó trabajar en “familia artística” o equipo estable, el que pudo tener sobre todo en el largo periodo de las producciones Querejeta: el ya citado director de fotografía Luis Cuadrado y después el que había sido operador de este, Teo Escamilla; el montador Pablo G. del Amo; el compositor Luis de Pablo; los directores artísticos Emilio Sanz de Soto y Antonio Belizón; el jefe de producción Primitivo Álvaro; el ayudante de dirección José Luis Ruiz Marcos; los guionistas Angelino Fons y Rafael Azcona. Trabajar con un equipo fijo película tras película era casi una norma en el cine de autor de los 50 a los 70, y al equipo debe añadirse por supuesto Geraldine Chaplin, que fue a Saura entre 1967 (**Peppermit frappé**) y 1979 (**Mamá cumple 100 años**) lo que Ullmann a Bergman, Karina a Godard o Vitti a Antonioni, familia/pareja dentro y fuera de los relatos enmarcados en la pantalla. A la familia cinematográfica debe unirse la familia carnal, pues su última pareja fue también una actriz, Eulalia Ramón, que participó en ¡Dispara!, **Taxi, Pajarico, Goya en Burdeos, El 7º día** y algunos de sus últimos films. (...)

(...) Con **Deprisa, deprisa** hizo un interesante viraje que conectaba, en cierto modo, con el estilo más documentalista de **Los golfos**. También, fruto de la nueva situación política, tras la muerte de Franco y la balbuciente Transición democrática, empezó a dejar de lado las fantasmagorías sonámbulas y a veces



inextricables de su obra anterior para moverse por derroteros de lo más variado. Supo terminar bien lo que había comenzado mejor. Su trilogía de danza con Antonio Gades, Cristina Hoyos y el productor Emiliano Piedra -**Bodas de sangre** (1981), **Carmen** (1983) y **El amor brujo** (1986)- resultaba de lo más coherente en un cineasta para quien la música popular española había estado siempre muy presente, de los temas de flamenco primitivo en la columna sonora de **Llanto por un bandido** a las canciones de Los Chunguitos y Lole y Manuel en **Deprisa, deprisa**, pasando por el “Por qué te vas” de Jeannette utilizado en **Cría cuervos**... (buen ojo, “a lo Tarantino”, para incrustar temas preexistentes que quedan indefectiblemente ligados a sus imágenes). Tampoco sería una sorpresa en este sentido su serie de documentales compuestos visualmente con paneles y luces cenitales en los que exploró las raíces de los diversos palos del flamenco, además de la jota, el fado y el tango. Abocado al cine documental de forma natural, Saura sería designado para realizar la película oficial de los JJOO de Barcelona-92, **Maratón** (1993), y en algunos de sus últimos trabajos, como **El rey de todo el mundo** (2021), se situaría en la fisura entre ficción y documento. Hubo también tiempo para discutibles y discutidas producciones internacionales como **Antonietta** (1982) y **El Dorado** (1988), un intento bastante logrado de filmar la ascesis y la poesía en **La noche oscura** (1989) -sobre la privación de libertad de San Juan de la Cruz que daría pie a la escritura de “Noche oscura del alma”- y un reencuentro directo con el tema de la guerra civil española en ¡Ay, Carmela! (1990), después de tantos malabarismos conceptuales para hablar de la contienda y sus consecuencias en la etapa con Querejeta (...).

(...) Obsesionado con no encasillarse nunca más, Saura reflexionó sobre la tortura y sus formas de representación en **Los ojos vendados**, la reconstrucción



del pasado en **Dulces horas**, el suicido y la vejez en **Los zancos** (1984) y, ya en el periodo difuso en el que alternó relatos de ficción con escenificaciones musicales, la venganza violenta o atávica en ¡Dispara! (1993) y **El 7º día** (2004), el racismo y la homofobia en **Taxi** (1996) y un particular *coming of age* murciano en **Pajarico** (1997), además de las azarasas ficciones sobre personajes reales, la muy plástica pero deslavazada **Goya en Burdeos** (1999) y la imposible aventura surreal de Buñuel, Lorca y Dalí en **Buñuel y la mesa del rey Salomón** (2001).

Saura no sólo regresó en los últimos años de forma muy activa a su primera emoción artística, la fotografía, sino que, cerrando el círculo cinematográfico, volvió al cortometraje forjando distintas estampas de la España bélica en **Goya, 3 de mayo** (2021) y **Rosa Rosae. La guerra civil** (2021). Finalizó su obra con otra reflexión en torno al arte visual, **Las paredes hablan** (2022), de la prehistoria a la vanguardia de la pared o la gruta como lienzo virgen; invocando, en definitiva, el fantasma de las imágenes que a través de la pintura, la fotografía y el cine han habitado y condicionado el imaginario de la Humanidad (...).

Texto (extractos):

Rafael Miret, Estudio “Carlos Saura”, rev. Dirigido, abril 1976.
Quim Casas, “Carlos Saura: seis décadas de cine español”, en dossier
“Carlos Saura, in memoriam”, rev. Dirigido, abril 2023.









“Leo escritos sobre mi obra con la inquietud y la fascinación de quien va recuperando a lo largo de la lectura retazos de un pasado olvidado, con una inevitable nostalgia que detesto, con la también inevitable tristeza del paso de los años y siempre con la sensación global de la inutilidad de la obra realizada (...). Cuando la inseguridad se adueña de nosotros uno se plantea la terrible e inútil pregunta de si valía la pena haber hecho lo que se hizo ... Siempre he odiado el autoanálisis aunque a veces, obligado por las circunstancias y casi siempre por la vanidad, he caído en la trampa de “explicar” mi obra y por lo tanto de explicar una parcela de mi vida; cuando así ha sido he hecho mal y me he arrepentido inmediatamente de mi debilidad, ese desnudarse -aunque a uno lo desnuden los demás- tiene algo de impúdico y desaconsejable. Hubiera preferido permanecer en el anonimato, al margen de mi obra y conservar el secreto de la propia existencia. (...) Al leer en algún libro algo que he dicho o que dicen que he dicho, me desasosiega mi torpeza, mi atrevimiento, mi ignorancia... Mi seguridad de ayer es mi inseguridad actual y quizás por eso huyo como de un voraz incendio del recuerdo de mis obras... También hay frases, comentarios, que halagan mi vanidad y entonces me hincho como un pavo. Después de todo -me digo- he hecho las cosas lo mejor que he podido y algo habrá que valdrá la pena; no todo ha sido inútil y me anima pensar que quizás de la quema se salvarán algunas escenas de mis películas, esas que todavía vagan en mi cabeza... Inmediatamente de escribir esta tontería doy marcha atrás para decir tajantemente que me da lo mismo lo que sea de mi obra. A lo hecho pecho, dice el refrán. Si se mira para atrás uno se convierte en estatua de sal, así me lo enseñaron cuando estudiaba Historia Sagrada. Aunque quizás estoy ya en salmuera para deleite de mis corales enemigos...”

Suele decirse que adentrarse en la vida de los demás presupone vivir otras vidas. No hay que exagerar. A mí me ha gustado y me gusta inventar personajes y creerme momentáneamente todopoderoso como todos los que manipulamos sentimientos y contamos historias que nos inventamos. Sé muy bien que adentrarse en las vidas ajenas es compartir su existencia. Yo he acompañado a personajes que por una u otra razón me atraían, sin establecer claramente diferencias entre aquellos que pertenecían a la historia, como Antonieta Rivas Mercado, Lope de Aguirre o San Juan de la Cruz y quiénes eran personajes inventados por mí. He seguido sus venturas y desventuras como si fuera yo mismo quien recorriera las parcelas de las vidas que trataba de relatar. He acompañado a mis personajes por países desconocidos y por parajes que han quedado grabados

para siempre en mi cerebro, a menudo acompañados por canciones y melodías que todavía me emocionan. Muchas de las cosas que les sucedieron me han sucedido a mí... Con una salvedad que excusa una cierta cobardía y ambigüedad que asumo: mis personajes nunca me representan por completo; hay, sí, retazos, fragmentos de esa cosa extraña que soy yo, pero al menos conscientemente ellos están más fuera que dentro de mí. Uno quisiera escuchar siempre halagos sobre su obra y su persona. Hasta los que presumen de tomarse con humor la propia persona caen en esa trampa, ¡a quién le amarga un dulce! ... Los que se toman a guasa a los demás no suelen aceptar de buen grado que se les tome a broma, que “seriamente” se les diga que son unos redomados imbéciles. Es muy fácil criticar y difícil aceptar las críticas... No nos gusta que se nos diga que no somos ni tan inteligentes, ni tan sensibles, ni tan fuertes frente a las adversidades, ni tan atractivos como alguna vez nos han dicho... Vivimos para y por los demás, pero con defensas atenuadas que llevan al pacto mutuo de no agresión, aunque nuestra fragilidad es tal que nos duelen los más mínimos reproches. Por eso la labor del crítico nunca está exenta de crueldad que se acentúa cuando arrogándose un poder que no tiene, no duda en hacer un juicio sumarísimo a quien no quiere ser juzgado sino comprendido. Nunca me han gustado demasiado ni los críticos ni los psiquiatras, que no se solivianta el gremio porque también hay excepciones... De los críticos he detestado el tono profesoral, la arrogancia y suficiencia que confiere una profesión que parece indicada para fracasados y advenedizos que adquieren brillo y repentino poder por el hecho de enjuiciar lo que hacen los demás. Algunos de los críticos que podrían salvarse de la quema pecan de ingenuidad o de una sinceridad que corresponde a un alma mentecata... Otra cosa es desempolvar los recuerdos... El recuerdo en el duermevela ha sido uno de mis placeres favoritos, pero fantaseando sobre los hechos borrosos y no tratando de alcanzar una nitidez de foto fija con cámara Sinar; por el contrario, siempre me han gustado las fotografías en las que hay un personaje algo borroso que como un fantasma está y no está. (...)

(...) Cuando empecé a hacer cine estaba convencido de que mi primera película, **LOS GOLFOS**, sería la última. ¡Me equivoqué por suerte! Las dificultades para hacer cine en aquellos momentos eran tales que conseguir realizar una primera película era casi imposible. La primera obra te vacía y sirve para tantear un terreno resbaladizo. Uno se queda exhausto después de ella. Es la segunda la que define al autor. Ahora sí, hay que ampliar el paisaje y hacer algo distinto. Se trabaja con nuevos materiales y éstos salen de otras vivencias. Mi segunda película iba a ser completamente diferente de **LOS GOLFOS**. Se iba a llamar “La Boda” y estaba basada en una muy libre adaptación del “Abel Sánchez” de Unamuno, obra que siempre me ha fascinado por su intensidad. Trabajé sólo en la adaptación durante los meses de verano en Cuenca. Me veo en el pequeño jardín frente a la hoz



del Júcar tratando de escribir mi historia. Mis personajes eran más físicos y reales que los de Unamuno y sobre ellos pesaba la opresiva atmósfera provinciana... Ni ésta ni el siguiente proyecto, una adaptación de la novela de Daniel Sueiro “Estos son tus hermanos”; que escribimos Mario Camús y yo, salieron a la luz porque ambos fueron prohibidos por la censura franquista. Como resultado escribí con Camús una versión de “El Tempranillo” que se llamó **LLANTO POR UN BANDIDO**. Guardo de aquellos años un grato recuerdo de amistad e inocencia. Nos queríamos comer el mundo y estábamos dispuestos a trabajar lo indecible para ello. (...)

Uno nunca está maduro por suerte. La inmadurez es el signo vital de los inocentes, los apasionados, los aventureros, los idealistas... Hay quienes como yo se han limitado a permanecer en ese estado intermedio que hay entre la actuación y la expectación, no hemos tenido el suficiente valor o inconsciencia como para lanzarnos al ruedo desnudos y hemos vivido utilizando nuestra imaginación para compensar la falta de actividad vital. (...) Y, sin embargo, uno se siente un permanente fracasado, lo que no quiere decir nada original. Fracasados lo somos todos, lo que ocurre es que los hay que tratan de minimizar su fracaso por un vitalismo que les viene de quién sabe dónde. Yo soy uno de esos esforzados. Creo que lo que hago me sirve al menos para sacudirme los fantasmas que me perturban y me consuela pensar que al menos mis obras me han servido de terapia ocupacional, que diría un pedante. Si yo pudiera hacer tabla de rasa de toda mi obra la haría sin remordimiento alguno. No he hecho nada. Y lo que

he hecho me importaría bien poco abandonarlo y olvidarlo definitivamente. He trabajado intensamente sólo en aquello que me gustaba, que me atraía, que me perturbaba y he recibido la justa recompensa por ello (...).”

Texto (extractos):

Carlos Saura, Prólogo al libro de Agustín Sánchez Vidal, **El cine de Carlos Saura**.

(...) Existen sobre el tema de la autoría sauriana dos aspectos, principalmente, que han sido motivo de múltiples discusiones con sus consiguientes juicios a favor o en contra: su repetición constante y su inclusión dentro del marco “posibilista”. En lo que se refiere a las repeticiones, manifiesto abiertamente mi imposibilidad de entenderlas como base de una polémica, por la sencilla razón de que no conozco a ningún autor -cineasta, pintor, escritor, músico a lo que sea- que no se repita. Ya sea de forma declarada, ya sea veladamente; por el contrario, el individuo que no se repite es el que trabaja de encargo, sin creer en lo que hace, ni, por supuesto, comprometerse en ello. Afortunadamente éste no es el caso de Saura. Y al igual que Glauber Rocha, Ingmar Bergman o Miklos Jancso, sus películas se parecen entre sí. Lo que tampoco quiere decir que las “calque” unas de otras, sino que el conjunto de todas ellas constituye un mosaico homogéneo y coherente. En



cuanto a lo del posibilismo, se trata de una cuestión previa que puede aceptarse o rechazarse a gusto de cada cual (razones no han de faltar para adoptar una u otra actitud). El negocio del cine tiene unas reglas de juego tan antiguas como su origen y uno es libre de aceptar la partida o rechazarla (*underground*, independiente, alternativo). En todo caso la posición posibilista (cine dentro del orden; de todos los órdenes: comerciales, políticos, coyunturales...) significa una auténtica “tercera vía”, sin relación alguna con el sexismo oportunista del señor José Luis Dibildos. Un camino intermedio entre los entretenimientos digiere-comilonas y la absoluta marginación del cine *off-establishment*. La alternativa está clara. O se acepta el juego -con sus limitaciones expresivas- o se rompen las cartas -con sus limitaciones de difusión-. A elegir (...).

(...) “Noto en mi obra una serie de raíces con respecto a una cierta tradición española. Quizá como notaba las raíces de Buñuel antes. Ahora siento no sólo las raíces de Buñuel, sino otras raíces distintas pero afines a él (...) Ahora lo que veo es que hay algo que gravita sobre mí, desde antes de mí. Y quiero darle una forma a eso, pero una forma actual en relación con el mundo en que vivo (...) La enorme claridad con que ve la realidad alguien como Quevedo. Mucho más allá de la crítica de costumbres. Eso es lo de menos. Es un sentido global del disparate de la vida. Y nosotros nos hemos desprendido mucho de nuestras raíces. De un pasado fantástico, crítico y realista, con un realismo que va más allá del propio realismo. Entonces presiento que hay una forma de ver la realidad y de acentuar los defectos de una sociedad, o de una forma de vida, o de una forma de pensar, que me parece sería una línea muy española y muy crítica a seguir”.

Sin duda el cine de Saura se inscribe, como él “presiente, en esa tradición cultural muy española que incluye la literatura de Galdós, la estética de Goya o las fabulaciones de Buñuel. Ese Buñuel que está omnipresente en su obra y que surge de forma inevitable en todo lo que sobre ella se escribe. Que el cine de Saura “recuerda” el de Buñuel es un hecho. Los detractores hablarán de imitación o plagio. Los defensores de homenaje o estilo similar. De hecho, no creo que se trate de lo uno ni de lo otro, sino de una simple y visceral identidad a todos los niveles: racial, social, política, cultural... e incluso regional. Y si existen dudas, recomiendo una vuelta por Calanda una Semana Santa cualquiera...También es cierto que sobre el microcosmos Saura-Buñuel gravita un término de definición bien codificada por las historias del arte: el surrealismo. En efecto, la “clave” de la mayoría de sus narraciones se encuentra en las respuestas del subconsciente. En la mezcla de realidad y onirismo, de racionalidad e irracionalidad propia de los sueños. Freud fue quien hizo el gran descubrimiento. Breton lo convirtió en materia literaria. Cocteau lo “refinó” plásticamente. Y los dos realizadores aragoneses lo españolizaron, añadiéndole subdesarrollo, esperpento y corrosión (volviendo a lo de las diferencias geográficas, resulta muy interesante comprobar el distinto sentido que



adquiere el sarcasmo esperpéntico en el interior o en el Mediterráneo. Véase sino **El jardín de las delicias** y **Lock-out** de Antoni Padrós)

Existe un refrán -o alguna cita; no sé, yo lo leí en **Nueve cartas a Berta**- que dice poco más o menos: *“Si quieres ser feliz como dices, no analices, muchacho, no analices...”*. Desde este punto de vista la primera consideración a que nos lleva la obra de Saura es que su autor no desea ser feliz. Aunque quizá sea más exacto decir que lo que realmente pretende es saber por qué no es feliz. Y para ello emprende inquietantes viajes al pasado o se dedica a excavar los cimientos del edificio en que vive. Viajes y excavaciones parecen haberle llevado a la conclusión de que el telón de fondo influye (decisivamente) en el movimiento de los actores, y que en ocasiones puede llegar incluso a “hacerlos”, o por lo menos a deformarlos. Luego ha declarado sin reparos que no hacía cine político; aunque hasta el momento no se conoce ningún tipo de cine que no lo sea. Así, entre el realismo y el simbolismo, se ha lanzado a la búsqueda de un hiperrealismo total, que incluya lo que se ve y lo que no se ve (pero que está y se nota porque presiona). Puesto que, según el autor de **La madriguera**: *“El realismo es un concepto de una amplitud increíble donde entra todo. No es ir de aquí a la oficina y de la oficina a casa, sino lo que uno piensa, lo que uno se imagina, lo que uno puede hacer”*. A lo que yo

añadiría que el hecho real y cotidiano de “ir a la oficina” es, visto desde una cierta perspectiva, algo decididamente simbólico. ¿O no es acaso una “representación” de la clase social a la que pertenece el individuo, su nivel económico, y, en algunos casos, incluso su posición ideológica? No siempre es fácil diferenciar entre realismo y simbolismo. Y en un país que tiene en la picaresca una de sus principales características (o una de sus principales respuestas a determinadas situaciones). El simbolismo viene a ser la forma culta de la picaresca, llegando al punto que ya no se trata tanto de un acto de “sustitución” como de afirmación. En fin, lo que ortodoxamente se conoce como el estilo o la particular “manera de hacer” de un autor. Y si no, ¿a qué se debe que Buñuel o Arrabal continúen haciendo cine simbólico/surreal en Francia? No sé si el cine de Saura es el de la “España Negra”. En todo caso sí advierto su esfuerzo en explicar algunas de las causas de la negritud. De forma directa o distorsionada Saura hace desfilar ante el espectador una serie de acciones que representan al “abutacado” y a su paisaje (por utilizar el término de Antonio Gala en lugar del acostumbrado de José Ortega y Gasset). También, en el fondo, le representan a él mismo. Como si se tratara de una Danza de la Muerte a la española. O sea: una farsa de la Danza de la Muerte (aquí preocupa más lo físico que lo metafísico), en el círculo no falta nadie. Están todos, los presentes y los del paisaje. Sólo se trata de saber -o querer- verlos. (...)

(...) Antes se apuntaba el posible freudianismo de la obra de Saura. La mayoría de sus personajes suelen presentar aspectos patológicos o regresivos, e incluso desdoblamientos de personalidad. Parecen una cosa -educados, gentiles, puede, quizá, que “liberales”- y son otra -reprimidos, crueles, primarios-. Resultan, en definitiva, unos Jekylls y Hydes de la vida “de cada día”, sin saberlo ellos



mismos. Aunque, de hecho, no son sólo ellos los que padecen el desdoblamiento. En realidad no son más que el último y difuminado círculo de los muchos que se producen al echar la piedra en el estanque de los formalismos apacibles. Y su problema psiquiátrico no es más que un reflejo-consecuencia. Saura no ignora que aunque las hojas estén marchistas, la enfermedad no suele estar en las ramas sino en el tronco, y, consciente de ello, utiliza en sus historias ejemplares unos pocos -y concretos- elementos en representación de unas muchas -y abstractas- circunstancias. Los “juegos” de Saura acostumbran a moverse en torno a unas bazas interrelacionadas que podrían resumirse en las cinco que siguen:

Familia. - Elemento condicionante número uno. Modelo de organización social y a la vez imagen de otras estructuras de orden más amplias. Las familias saurianas suelen pertenecer a la clase media alta o burguesía (el estamento que mejor conoce, según sus propias declaraciones). Su aspecto es tradicional, conservador y provinciano (¿Quién dijo que España, toda, no era más que una inmensa provincia?). En su interior bullen los demonios y los monstruos como en un retablo gótico.

Religión. - Entendida como un fenómeno absolutamente ritual, reducido a la repetición de unas determinadas convenciones externas sin ninguna relación con la pretendida “espiritualidad” que se les atribuye (ceremonia de la Primera Comunión en **El jardín de las delicias**). Autopunitiva y con marcada tendencia a “penitencias” físicas de origen ancestral (rezos de Porfiria Sanchis, brazos en cruz y arrodillada sobre un montón de piedras, en **Stress es tres, tres**; muerte imaginaria de Juan Luis Galiardo, arponeado por varios disparos de un rifle de pesca submarina, según la clásica iconografía de San Sebastián, en el mismo film).

Sexo. - Uno de los principales factores en el desencadenamiento de las “tragedias”. La dificultad -o carencia- de su realización normal determina la conducta de los personajes hacia formas morbosas y desviadas. En última instancia les induce al fetichismo sustitutivo (López Vázquez recortando y coleccionando fotos de revistas femeninas, más o menos eróticas, en **PEPPERMINT FRAPPÉ**, o su obsesión por los maquillajes).

Muerte. - Real, imaginada o presentida. Inevitable desenlace de unos seres que ya están muertos/paralizados desde el principio, cuando todavía parecen estar vivos. Saura ha repetido en más de una ocasión que no es él quien mata a sus personajes, sino que se matan ellos solos, entre sí, a sí mismos...

Opresión/represión. - Resultado directo de todo lo anterior. La revista “Cinestudio” definía certeramente la obra de Saura (nº 119 y 120, abril-mayo de 1973) como la “*estética de la represión*”. **LA CAZA, PEPPERMINT FRAPPÉ, La madriguera, La prima Angélica**, y en mayor o menor medida todas sus películas, se estructuran sobre las relaciones entre represores y reprimidos (que a su vez se convertirán en represores). Una de las consecuencias inmediatas será la violencia. La final: la muerte.

En su conjunto la filmografía de Saura podría constituir un buen manual de historia. No en el sentido escolástico del término, ni tan siquiera como lo entendería el didáctico Roberto Rossellini, sino en el aspecto intangible o espectral. Julián Marías comentaba en “Gaceta Ilustrada”, a propósito de **La madriguera**, que “*el sueño de la razón produce monstruos*”. Y los monstruos saurianos, como las gárgolas medievales, son mitad humanos mitad fantásticos. Representan en cierta forma, y al mismo tiempo, la realidad física y la (i)rrealidad espiritual. Saura pone en movimiento un conjunto de elementos cuyo último significado no reside tanto en las acciones que simulan como en el hecho de estar allí, de relacionarse. De formar parte de un fresco gigantesco por el que deambulan -sin limitaciones de pertenecer a este o a aquel relato. (...) Jerónimo Bosch van Aeken, más conocido por El Bosco, surrealista *avant la lettre*, había descrito ya en pleno siglo XV situaciones similares en sus lienzos: “Piedra de locura”, “Pecados capitales” o “El jardín de las delicias” (título cuya adopción por parte de Saura no es mera coincidencia). Y aunque el realizador aragonés limite todavía sus narraciones a un desarrollo dramático más o menos “lógico”, la verdadera lógica de las mismas está en su intercomunicación “ilógica” (...).

Texto (extractos):

Rafael Miret, Estudio “Carlos Saura”, rev. Dirigido, abril 1976.









ALGUNAS NOTAS BIOGRÁFICAS

CARLOS SAURA Atarés nació en Huesca el 4 de enero de 1932, y pasó los años de la Guerra Civil en la zona republicana (Madrid, Barcelona y Valencia), según los sucesivos destinos de su padre, que era funcionario del Ministerio de Hacienda. Esta infancia sumida en pleno conflicto bélico marcará indeleblemente su memoria y su cinematografía, en la que aparece de forma recurrente como tema tácito o explícito: *“Recuerdo muy bien mi infancia, y en algún sentido pienso que la guerra me ha debido marcar más de lo que yo creo. Es posiblemente la época de mi vida de la que me acuerdo con más precisión: las canciones de la guerra, los juegos de los chicos, los bombardeos, las luces apagadas, el hambre, los muertos... Si para Proust su infancia es una serie de detalles más o menos poéticos en torno a un ambiente familiar, para mí esos recuerdos son mucho más violentos: es una bomba que cae en mi colegio, y una niña ensangrentada con cristales en la cara...”* (...) Muchos de esos recuerdos gravitarán sobre **La prima Angélica** y **Dulces horas**, como el episodio del colegio bombardeado que inicia la primera (...).

(...) Estudió el bachillerato en Madrid con los maristas, en un colegio de Getafe que fue de los primeros en abrirse en la capital. En él se inspiraría para una secuencia de **LA CAZA**: la del cadáver en la cueva, pues Carlos y algunos amigos descubrirían en el colegio un sótano con siete u ocho muertos de la guerra civil junto a montones de fusiles y granadas. Aunque entre 1950 y 1953 es, oficialmente, estudiante de Ingeniería Industrial, su verdadera vocación se inclina hacia la fotografía, lo que le proporcionará una muy sólida base técnica en su posterior paso al cine. En 1951 realiza exposiciones individuales en la Sociedad Fotográfica de Madrid y en el Ayuntamiento de esta ciudad y de Cuenca, integrándose posteriormente en el grupo “Tendencias”, que componen entre otros su hermano, el pintor Antonio Saura, y Santiago Lagunas. Con ellos expone en marzo de 1953 en la Galería Buchholz de Madrid (...). Durante el curso 1952-53 abandona sus estudios de Ingeniería al darse cuenta de que no colman sus aspiraciones culturales: *“Dejé la ingeniería porque un buen día me di cuenta de que me estaba embruteciendo de una manera monstruosa, con unos estudios que exigían una dedicación monstruosa, un número de horas absurdo al día, y me daba cuenta de que mientras mi hermano estaba progresando cultural, personal e intelectualmente, yo me estaba quedando estancado, y esto fue lo que me forzó a dejar la ingeniería”*.

Ello parece haber provocado en Carlos Saura un cierto complejo de autodidactismo: *“Todavía estoy sufriendo las consecuencias de los años perdidos*

entonces, porque tengo una serie de lagunas culturales que he tenido que intentar cubrir posteriormente de buena o de mala manera, pero que con frecuencia gravitan sobre mí a la hora de tener una formación cultural sólida. Si he de ser sincero, tengo que reconocer que siempre me ha faltado una verdadera base cultural, y que mis esfuerzos posteriores no han logrado suplir completamente esa deficiencia”. Por lo demás, y gracias a sus ingresos como fotógrafo de los Festivales de Música de Granada y Santander, tenía un coche y dinero para moverse por toda España, por lo que empezó a preparar un libro de fotografías sobre el país que nunca terminaría. También seguirá exponiendo y publicando sus trabajos, como en el reportaje “Vagón de tercera clase”, con textos de Basilio Martín Patino.

Pero, para entonces, su vocación cinematográfica parece decidida y en busca de nuevos horizontes se matricula en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C., fundado en 1947) y en la Escuela de Periodismo, aunque a ésta última sólo asiste a algunas clases. El I.I.E.C. era, ante todo, un gran foro de encuentro y debate entre toda una generación de jóvenes interesados por el cine llegados desde todos los rincones de la península, muy inquietos y preparados. Por sus aulas desfilarían Mario Camús, Jesús Fernández Santos, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, Francisco Regueiro, Manuel Summers, Jesús Franco, Antonio Eceiza, Julio Diamante, José Luis Borau, etc. Sin embargo, ese ambiente tan estimulante no hallaba correspondencia adecuada en los profesores, que se habían quedado muy rezagados, como ha evocado Saura no sin humor: “*Serrano de Osma nos hablaba siempre de Eisenstein, Pudovkin y Dovjenko: éstos eran los genios. Todo el mundo estaba traumatizado por ellos y por el cine expresionista alemán. No se hablaba para nada del cine americano (prácticamente no existía) y entonces empezaba a existir por aquellos años el cine italiano (...)*”.

El antídoto fue el neorrealismo italiano, como es sabido, gracias a la semana dedicada a este cine por el Instituto Italiano de Cultura en 1951, y que supuso un auténtico hito en el cerrado ambiente cultural español. Películas como **Roma città aperta** y **Paisa** de Rossellini, **Ladrón de bicicletas** y **Milagro en Milán** de De Sica, **Luces de variedad**, de Fellini y Lattuada o **Crónica de un amor**, de Antonioni abrieron los ojos a los neófitos: “*Fue un shock, De repente nos dimos cuenta de que se podía hacer cine en la calle y con gente normal. Ahora parece banal, pero en aquel tiempo no lo era. Tú veías el cine español de aquella época y era Isabel la Católica, Agustina de Aragón, Juana la Loca, etc. Y nosotros pensábamos, por la influencia del Instituto, que lo que había que hacer era Eisenstein, era un cine épico, desgarradísimo desde un punto de vista exclusivamente técnico o formal, ya*

que en el terreno de las ideas eso jamás se explicaba en el Instituto... y fue entonces cuando empezamos a plantearnos el problema - naturalmente que Bardem y Berlanga antes que nosotros - de un cine dentro del subdesarrollo español, es decir, con una base mucho más realista y con pocos medios”.

El otro hito, no menos famoso, lo constituyeron las Conversaciones de Salamanca, del 14 al 19 de mayo de 1955, que sirvieron de plataforma para la generación cinematográfica anterior a la de Saura, la de Berlanga y Bardem, quienes habían debutado en 1951 con **Esa pareja feliz** y en esos años habían ido extrayendo las consecuencias de la lección neorrealista con obras como **Bienvenido mística Marshall** (1952) y **Muerte de un ciclista** (1955). A Saura le correspondería asistir a ese proceso más bien como espectador y compañero de viaje del Partido Comunista, pero su verdadero papel en el cine español se irá configurando en el momento en que juzgue insuficiente y anticuado lo heredado no sólo del Régimen, sino



también de la primera ruptura con el mismo protagonizada por la generación de Bardem y Berlanga.

En 1955 rodó en 16 mm. un cortometraje en color de 8 minutos titulado **Flamenco**, que mostraba a su hermano Antonio ejecutando un cuadro muy en la línea de la Action Painting. En 1956 colaboró como ayudante de dirección de Eduardo Ducaý

en **Carta de Sanabria**, intento que -según Saura- de haber seguido un curso adecuado, habría supuesto algo realmente importante en el cine español al anticipar las tendencias del *cine-verité*, dado que se recogían numerosos testimonios de vecinos afectados por la presa de Ribadelago antes de que se produjese el reventón de la misma.

Durante el curso 1955-56 Saura colabora en otro documental, **El pequeño río Manzanares**, que no llega a completarse y que, al caer en manos ajenas, no reconoce como suyo (...).

Texto (extractos):

Agustín Sánchez Vidal, **El cine de Carlos Saura**,

Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.

Quim Casas, “Carlos Saura: seis décadas de cine español”, en dossier “Carlos Saura, in memoriam”, rev. Dirigido, abril 2023.









Viernes 6 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA TARDE DEL DOMINGO (1957) España 32 min.

(Práctica de graduación en el I.I.E.C.)

Director.- Carlos Saura. **Argumento.-** Un relato de Fernando Guillermo de Castro.

Guión.- Carlos Saura. **Fotografía.-** Enrique Torán (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** José

Antonio Rojo. **Música.-** Rafael Martínez Torres. **Productor.-** José María Dorrel y

Manuel Álvarez. **Producción.-** Escuela Oficial de Cinematografía. **Intérpretes.-**

Isana Medel (*Clara*), Julia M. Butrón, Francisco Herrera, Carlos Polac, Soledad Perucha, Leopoldo Anáiz, Luis Marín, José María Ramonet, Rafael Vera, José Marqués, Carmen Lozano, María Carreo y Pilar García Fauré.

versión original en español

Película nº 2 de la filmografía de Carlos Saura (de 51 como director)

Música de sala:

Antología del cante flamenco vol.1

Varios autores e intérpretes

(...) Para diplomarse en el I.I.E.C. presentó como práctica de fin de curso **Pax**, una disparatada e ingenua historia sobre el brutal dictador de un país imaginario (interpretado por su compañero de promoción Julio Diamante) que se volvía bondadoso y era internado en un manicomio tras pasearse por Madrid abogando por la paz con un cartelón que llevaba inscrita esa palabra en latín, **Pax**. Le suspendieron y Eduardo Ducay le aconsejó que hiciera algo más normal y cotidiano, más adscrito al neorrealismo que aquellos años estaba en el ambiente. En una noche, mano a mano, Ducay y Saura adaptaron una narración de Fernando Guillermo de Castro, y así surgió **LA TARDE DEL DOMINGO**: *“En realidad yo quería hacer como práctica de la Escuela algo mucho más experimental, con muchos movimientos de cámara y todo eso. Y había elegido una novela americana, de William Irish, una cosa un poco hitchcockiana, con más posibilidades de lucimiento externo. Pero Eduardo Ducay me convenció de que debía hacer algo más próximo a nosotros, más arraigado en la vida cotidiana, y me convenció totalmente. Cogí un*



*cuento de un escritor español y en una noche entre Ducay y yo escribimos el guion. Porque yo no tenía experiencia literaria, eso no me lo planteé hasta **Los golfos**".*

LA TARDE DEL DOMINGO es un interesante corto costumbrista que en sus 33 minutos demuestra una gran seguridad de planificación y una innegable capacidad de captación de ambientes, sin hurtarse a los tiempos muertos. En ella queda perfectamente plasmada la vida cotidiana de *Clara*, una joven criada, así como su sujeción ante las exigencias de una familia muy de clase media, de bicarbonato y gaseosa "La Casera", el "ABC", misa y fútbol dominiguero. El verdadero tema se centra en sus expectativas para la tarde libre del domingo y su frustración en el baile al que acude con sus amigas. El ritmo desde las anodinas y casi rituales andanzas de la criadita en la casa hasta el crescendo de la sala de baile que -con sus planos cada vez más cortos y rápidos - agrade a *Clara*, está perfectamente conseguido. Aunque al contemplar las secuencias de *Clara* en la cocina se piensa de inmediato en **Umberto D.** (1952) de De Sica, Saura ha negado esta relación, remitiendo más bien a un apunte del natural: *"Lo que sucede es que siempre he sido muy receptivo para ese mundo de las criadas, con una especie de complicidad que se refleja en la figura del señorito que llega tarde a casa en la película. Mucho antes de tener conciencia social las veía casi como unas esclavas y no eran raras las disputas al respecto con mi madre, a la que yo adoraba, por otro lado, pero*



que en eso seguía las pautas habituales de la burguesía española (...) En cuanto a búsqueda temática, creo que **LA TARDE DEL DOMINGO** sirvió para cambiar la tradicional temática experimental del I.I.E.C. hasta el curso 1956-57, hacia un cine más realista, abandonando el uso, tan frecuente por entonces, de angulares, encuadres a lo Welles, interpretación deshumanizada, etc. etc. Es, también, mi primer intento de conjugar la ficción y el documental (...).”

El operador era Luis Enrique Torán, y una de las novedades de **LA TARDE DEL DOMINGO** fue la utilización de la cámara a mano de 35 mm. y con sonido, cosa que nunca se había hecho en el I.I.E.C. (...) La utilización de una emulsión ultrarápida le permitió filmar el baile del cine Salamanca (que luego volvería a rodar en **Los golfos**) mezclando a los actores entre el público: “Yo creo que era la primera vez que se usaba en la Escuela de Cine (y quizá en España) el Tri-X, que había sobrado de la **Carta de Sanabria** y que se conocía en fotografía, pero no en cine. Nadie se atrevía a utilizar ese material en cine, porque era muy rápido, unos 400 ASA, una barbaridad. Gracias a eso pude rodar en el baile del Cine Salamanca, donde yo iba muchas veces. Y como en aquella época no podías tirar nada -se montaba el 90% del material que se rodaba- por mucho que los resultados fueran deficientes, como sucede con la secuencia del baile, pues había que dejarla”.

Algunas de las escenas son ya muy emblemáticamente “saurianas”, como la de la cena familiar, tomada e iluminada en picado, desde la lámpara de “araña” que con sus hilos, como algo impuesto y aplastante, no sólo envuelve a la criada, sino también a sus propios componentes: *“Sí - reconoce Saura - , es esa idea mía de que no se sabe muy bien si la familia es una cosa maravillosa y protectora o el mayor desastre del mundo, algo agridulce y ambiguo que todavía no he resuelto, si he de ser sincero”*. La convincente interpretación de la actriz que encarna a Clara deja traslucir ya que su problemática personal es extensible a todo un estado de ánimo de unas generaciones que se sentían atrapadas y sin oportunidades de casi ningún tipo: *“Hay que tener en cuenta que en aquella época una criada no tenía como suyo más que el tiempo de dormir, porque se acostaba la última, se levantaba la primera, y ni siquiera disponía de los fines de semana, como ahora. Su tiempo libre se reducía justamente a la tarde del domingo. Y si encima le salía mal, pues menudo plan. De manera que no era una angustia existencialista, sino una angustia real y tangible. Ahora, es cierto que ese malestar que se percibe en la película se podría hacer extensivo a todo un país.”*

Saura ha confesado que si alguna película le impresionó en la escuela de cine, esa fue el documental **Tierra sin pan (Las Hurdes)**, rodado en 1932 por Luis





Buñuel. (...) Aquello supondría un descubrimiento capital en su carrera, ya que, poco convencido por el excipiente sentimental del neorrealismo en boga, andaba buscando algo, pero no sabía exactamente qué. Necesitaba una fórmula realista, pero no como una enunciación literal del entorno (lo que, por otro lado, la censura no permitía), sino en sentido amplio. Y resultaba que esa cuestión estaba resuelta por Buñuel de una forma magistral, intransferiblemente nuestra en la medida en que conectaba con toda la tradición cultural española que el franquismo había hurtado a las generaciones de posguerra. Y, para colmo, dejando adivinar todo un mundo personal basado en un fuerte sentido crítico y ético. (...). Una de las claves que dará sentido a toda la obra, incluso antes de iniciarla, se sustenta en la lúcida idea de que no hay que resignarse a los logros culturales de la posguerra, sino tratar de conectar con el momento en que la cultura española estuvo mejor sincronizado con Europa; esto es, el primer tercio del siglo. En cine ese tramo tiene un nombre indiscutible, Luis Buñuel. (...) Pero, claro, el cine carecía de la suficiente legitimidad cultural como para atribuirse esta capacidad de iniciativa, y muchas peripecias artísticas -la de Saura, muy relevantemente- se alzan como una prolongación de la política “de autor” reivindicando para el cine ese estatuto ampliamente reconocido a otras artes “mayores”. Hay una encuesta muy significativa que da buena idea del ambiente en el que tuvo que moverse, por ejemplo, durante su primer largometra-



je, **Los golfos**. Apareció en 1960 en el diario “Pueblo” y en ella cinco intelectuales decidieron por cuatro votos (Antonio Hernández Gil , Juan Fernández Figueroa, Pedro Caba y José Hierro) contra uno (Villegas López), que el cine no era un arte.

Saura ha reconocido que tenía en el punto de mira tal estado de cosas: *“Ya cuando empezaba a hacer cine no estaba de acuerdo con la literatura que se hacía entonces en España, que era eso llamado realismo social. Incluso **Los golfos** era una reacción contra ello”*. Para Saura, Buñuel significará, por tanto, el atajo hacia todo un patrimonio de inagotable riqueza filtrado y elaborado por la cultura liberal del primer tercio del siglo XX español, horizonte hacia el cual tendería más y más (Lorca, Falla), hasta encarnarlo en los intelectuales protagonistas de **Elisa, vida mía** y **Los zancos**. De ahí que lo que en muchos casos se consideran influencias no sean exactamente tales, sino coincidencias en profundidad a partir de unas raíces comunes. Haber sabido extraer las consecuencias de la lección buñuelesca, esquivando las insuficiencias del neorrealismo y de la primera generación crítica (Bardem y Berlanga) es uno de los méritos innegables de Carlos Saura, quien confesaría al ser requerido sobre sus proyectos: *“Mañana no seguiré la línea de Juan Antonio Bardem o de Luis Berlanga. Creo que hace falta una línea diferente, un poco el cine documental trasladado al cine de ficción. Por mi*



manera de ser me centraría claramente en esta línea que hasta ahora hemos olvidado completamente. Quiero que mis palabras no se confundan. No debemos pretender hacer neorrealismo al estilo italiano; nuestro camino debe ser diferente, completamente distinto. El neorrealismo me parece superado; ahora no debemos estudiar cómo se podría llamar eso.” Ángel A. Pérez Gómez (“Cine Studio”, nº 119, abril 1973) proponía hablar de una “estética de la represión” para referirse al sustrato común del que emergían las obras de Buñuel, Saura, Azcona e incluso ciertos films de Berlanga y Ferreri (y a partir del cual Saura alcanzaría algunos de sus mejores logros, como **Peppermint frappé**, **El jardín de las delicias** o **La prima Angélica**), reprochando a los jóvenes directores que se esforzaran en hacer un cine “a la americana” o “a la europea”, cuando deberían no avergonzarse de hacer cine “a la española” (...).

Texto (extractos):

*Agustín Sánchez Vidal, **El cine de Carlos Saura**,
Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.*







Martes 6

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

CUENCA (1958) España 39 min.

Director.- Carlos Saura. **Guion.-** Carlos Saura y José Ayllón. **Fotografía.-** Juan Julio Baena, Carlos Saura y Antonio Álvarez (1.37:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Pablo G. Del Amo. **Música.-** José Pagán y Antonio Ramírez Ángel. **Productor.-** Carlos Saura. **Producción.-** Estudios Moro. **Intérpretes.-** Francisco Rabal (*locución*). **Estreno.-** (España) julio 1958.

versión original en español

Película nº 3 de la filmografía de Carlos Saura (de 52 como director)

*“A ver si aclaramos el término neorrealismo. Una cosa es el realismo, que trata de captar la realidad cotidiana, y otra el neorrealismo italiano, que para mí era una manipulación sentimental de la realidad (De Sica), por no hablar de gente como Antonioni, donde la manipulación de la realidad es clara y le interesan otros problemas (la pareja, etc.), pero que no se compromete con la realidad ni la analiza ni trata de ahondar en ella. Frente a eso, yo creo que **CUENCA** o **Los golfos** se insertarían en una cierta tradición realista española. Si tal cosa existe, no creo que tenga nada que ver con el neorrealismo (quizá la única que tenga que ver con eso sea **La tarde del domingo**). Y yo en **CUENCA** pienso mucho más en la escuela documentalista inglesa, los rusos y, desde luego, en *Las Hurdes*”.*

Si esto puede parecer hoy una obviedad, no lo era entonces, y la prueba es que ese proceso (que en el cine quizá se desencadenó antes gracias al impulso recibido por los gérmenes de los que brotaría la *nouvelle vague* francesa y la política del cine “de autor”) tardó varios años más en darse en literatura, manifestación cultural menos condicionada en su proceso de creación por elementos externos. A modo de ejemplo, la lección de Buñuel en **Tierra sin pan (Las Hurdes)**, plenamente asimilada por Saura en **CUENCA** (1958) no inicia su larga andadura en literatura hasta “Caminando por las Hurdes” (1960) de Armando López Salinas y Antonio

Ferres. Efectivamente, la primera tentativa de Saura para avanzar por ese camino de “realismo” español fue una incursión en el género documental llamada **CUENCA**, y sus ideas eran muy claras al abordar el género: “En el año 1932, cuando Luis Buñuel realizó **Tierra sin pan**, pudo nacer una genuina escuela del documental, entroncada en las raíces más profundas del temperamento hispánico. Sólo se debía seguir el camino que Luis Buñuel nos dejó, pero nadie lo hizo”. Un artículo de Javier Sagastizabal (“Nuestro cine”, nº 5, noviembre 1961) desarrolla, en prolongación de las palabras de Saura que se acaban de citar, la importancia de su primer encargo profesional: “La lección de **Tierra sin pan** ha permanecido estéril durante un cuarto de siglo, ignorándose las innumerables posibilidades a que estaba sujeta... A partir de **Tierra sin pan** se han filmado muchos adornos de balcón, ignorando olímpicamente todo cuanto ocurriese en la calle. Se han filmado manifestaciones folklóricas, salones palaciegos, cuadros empolvados, estatuas mutiladas y ruinas decrépitas. Pero todo el enorme caudal humano desprendido de las tierras y pueblos de España ha permanecido inédito... Y así hasta 1958, año en que aparece **CUENCA**, el ambicioso metraje medio de Carlos Saura ... Es





evidente que había que ir más allá de lo que llegó Nieves Conde con **Surcos** y no contentarse con describir las consecuencias derivadas del problema, sino el problema mismo. Al mismo tiempo, era igualmente necesario prescindir de esos pueblos tan insoportablemente risueños y rosáceos que nos describe Berlanga en su cine... Nuestras posibilidades radican, pues, en construir a partir de **CUENCA**, en desarrollar una escuela que pueda ser dividida históricamente en antes y después de 1958. Sería lamentable dejar pasar esta última oportunidad. Hemos desperdiciado absurdamente las posibilidades que presentó **Tierra sin pan**. No hagamos otro tanto con **CUENCA**. Aún podemos evitar que este film se convierta en otro nacido antes de tiempo”.

Este corto de 40 minutos fue rodado a lo largo de un año (entre mayo de 1957 y mayo de 1958) en un espléndido Eastmancolor para el que contó, además de su propia cámara, con la ayuda del fotógrafo Antonio Álvarez y -en las secuencias de Semana Santa- el apoyo de Juan Julio Baena. A pesar de que se trataba de un encargo del ayuntamiento de Cuenca, Saura pudo introducir buena parte de

sus preocupaciones del momento. Para ello hubo de vencer no pocas tentaciones, desde el esteticismo hasta la carga literaria del paisajismo noventayochista trasnochado o la retórica de la escuela NODO con su sempiterno tono grandilocuente a propósito de monumentos y demás piedras gloriosas. Para lograr sus objetivos en la imagen, sacrificó en parte el comentario suyo y de José Ayllón (leído por Paco Rabal): *“El texto de Ayllón era muy literario, pero a pesar de todo lo dejé conscientemente porque arropaba las imágenes y los datos que allí aparecían, dándole una pátina que hacía pasar más desapercibido lo que se decía, que era a menudo muy duro. Y yo temía que no pasara la censura si veían que allí se hablaba de parados, etc.”*

Gracias a un entramado más o menos etnográfico, **CUENCA** se estructura sobre una nítida articulación “externa”, tanto de orden geográfico-espacial (La Alcarria, La Mancha, la Serranía y Cuenca ciudad) como estacional-temporal (manantiales y brotes primaverales, la siega y otras recolecciones, el día de Todos los Santos, para volver -guardando el ciclo- a la Semana Santa en la capital). Pero



este andamiaje o caparazón exterior (con ser ya una característica muy sauriana, que se distingue enseguida por su limpieza técnica) no es lo más decisivo. Lo más personal de **CUENCA** es la persecución de esa otra dimensión de las cosas que no se agota en su mera captación externa. Ese excipiente subjetivo no se clarificará hasta **Peppermint frappé**, pero en sus tres primeras películas se barrunta en las elipsis de **Los golfos**, la dialéctica entre lo intimista y el fondo histórico de **Llanto por un bandido** y los sobreentendidos que subyacen en la parábola de **La caza**, donde este juego se lleva hasta unos límites que tenían que estallar ya. Y aquí es donde entra una de las coincidencias profundas entre Buñuel y Saura, e incluso la prolongación de una sólida tradición española en ambos creadores, la presentación bajo un ropaje concreto y “realista” de las más abstractas consideraciones subjetivas, ideológicas o metafísicas. (...) Y es esta subjetivación del documental y superación del realismo por vía genuinamente poética y crítica (y no ternurista y facilona a la manera del neorrealismo) la retomada por Saura como detonante de su carrera. Ese es el “*realismo antisentimental y de un honrado humanismo*” que se elogiará en **Los golfos** en prolongación de **Los olvidados**.



En **CUENCA** esta interiorización de lo externo y material se intenta de manera más o menos obvia en una de sus mejores secuencias, la del entierro del día de Todos los Santos, en que el excipiente lírico que le prestan en la banda sonora las “Coplas” de Jorge Manrique no es nada al lado de la muy superior sensibilidad de las imágenes. Pero de manera más soterrada ese ingrediente puede detectarse en las dedicadas a La Mancha, no tanto en la siega propiamente dicha (que retomará en **Llanto por un bandido**) como en la siesta que le sirve de intermedio, que con su calor aplastante y fuerza telúrica prelude la de **La caza** y materializa uno de los deseos expresados por Saura en una de sus desideratas de juventud: *“Intentaría un cine brutal, primitivo en sus personajes, un cine para rodar en la Serranía de Cuenca, en Castilla, en los Monegros, en los pueblos de Guadalajara, Teruel... allí donde el hombre y la tierra se identifican formando un todo. Seguramente sería un cine no conformista -aquí estaría lo aragonés-, directo, sencillo de forma y muy real. Real en la valoración de las pequeñas superficies: la piel, el tejido, la tierra, las gotas de sudor (...). Los Monegros es una tierra que me llama. Quisiera hacer un largo allí; durante muchos años el hombre ha luchado contra*



la ingratitud en una tierra sedienta, viviendo una vida durísima contra todo". Hay que decir, además, que esa subjetivación está lograda, por lo común, sin subrayados facilones. Quizá uno de los pocos momentos en que hay énfasis (angulaciones un tanto "a la rusa") se dan en las secuencias de la vaquilla ensogada y las procesiones de Semana Santa de la capital, que Saura achaca a la necesidad de rodar sobre la marcha y hacer las tomas como se podía. Aunque tampoco ha negado su intencionalidad, como esa relación que el montaje establece entre la procesión de gigantes y cabezudos y los pasos de Semana Santa: *"Yo creo que esa planificación enfática sólo se da en la secuencia de la procesión, mostrando los bajos del paso del Cristo, para que se vea la madera, lo material. Porque todo fue rodado como un reportaje, sin tener demasiada opción a hacerlo de una determinada manera (excepto en las tomas de la procesión, que tienen algo si no de caricatura, sí de rasgo intencionado)"*.

Pedro Amalio López contextualizaba en su artículo "Documental y realidad española" el momento en que irrumpía **CUENCA** en el documental español, tan lejos de los documentales folkloristas tipo "Sección Femenina" de **Boda en Castilla**¹, situándose más bien al lado de **Torero** de Carlos Velo o **Gente de mar** de Carlos Llanos y Antonio Álvarez. Este fermento documentalista con vocación de rendir cuenta de lo que no contaban los periódicos de la España oficial debería haber desembocado en el "Nuevo Cine Español" (como sucedió en el caso del *Free cinema* inglés). Pero el NODO había barrido toda posibilidad de asentamiento de estos intentos y sólo tuvieron cabida los cortos de exaltación artístico-turística. Un excelente texto de José María Pérez Lozano ("Film Ideal", nº23, septiembre 1958) puede resumir bien el impacto que en su día causaba **CUENCA**, que le llevaba a afirmar que *"después de Bardem y Berlanga, por más que las profecías sean peligrosas, creo que habrá que apuntar el nombre de Carlos Saura. Volví a ver más tarde el documental. Es largo, unos tres cuartos de hora. Confieso mi emoción al ver aparecer España en muchas de sus imágenes. Lo que vemos habitualmente es una caricatura torpe, blasfema, vergonzante y patética de la España real. Aquí, no. Aquí están los pueblos de Cuenca, su baja neblina sobre las casas, el*

1 **Boda en Castilla** (1941) de García Viñolas se había erigido en canon al conseguir un premio en la Mostra de Venecia. Carlos Saura ha expresado su coincidencia con **España 1800** (un documental sobre Goya de 1958) dirigido por Jesús Fernández Santos (con quien trabajaría el mismo año de cámara en otro sobre Puertollano), y el de José Luis Font sobre los sanfermines y los intentos de ampliación del género entre 1958 y 1962, como **El noveno** y **Torerillos** (1961) de Patino, **A través de San Sebastián** (1960) y **A través del fútbol** (1963), de Eceiza y Querejeta o **Velázquez y lo velazqueño** (1961) de Julio Diamante.

rojo de los mimbres junto al cauce, la marcha de los leñadores por el monte, los niños con perros junto a los molinos, las malas carreteras de España, que, pese a todo, llevan a alguna parte. Autenticidad. Era el amor de Saura por la autenticidad lo que sorprendía en Cuenca. Por ejemplo, ese aliento brutal de la siesta, de los hombres dormidos junto a los montones de paja; ese perro, temblándole los ijares de calor; ese silencio devorando el tiempo. Garcimuñoz, ante cuyos muros moriría Manrique o Belmonte, donde nació Fray Luis de León. Ocre de España, árboles desnudos, paisajes desnudos o calcinados, gentes que vuelven de la siega a la hora roja de la tarde. O la ciudad, Cuenca, partida por el tajo impresionante. Y el jolgorio de la vaquilla o el ritmo ensordecedor de la Semana Santa, teatral, asombrosa, y el recuerdo de aquel patio de armas de un castillo convertido en cementerio, y el paso de la cámara sobre las lápidas, sobre las agrías inscripciones”

Texto (extractos):

Agustín Sánchez Vidal, **El cine de Carlos Saura**,
Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.









Martes 6

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LOS GOLFOS (1959) España 82 min.

Director.- Carlos Saura. **Guion.-** Carlos Saura, Mario Camús y Daniel Sueiro. **Fotografía.-** Juan Julio Baena (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Pedro del Rey. **Música.-** “Pe-tenera”, interpretada por Perico “el del lunar”, Antonio Ramírez Ángel y José Pagán. **Productor.-** Pere Portabella. **Producción.-** Films 59. **Intérpretes.-** Manuel Zarzo (*Julián*), Luis Marín (*Ramón*), Óscar Cruz (*Juan*), Juanjo Losada (*El Chato*), Ramón Rubio (*Paco*), Rafael Vargas (*Manolo*), María Mayer (*Visi*), Arturo Ors (*el empresario*), Teresa Gisbert (*la ciega*), Lola García (*madre de El Chato*), Ángel Calero (*don Esteban*), Antonio Jiménez Escribano (*el empresario*), Miguel Merino (*Toño*). **Estreno.-** (Francia-festival de Cannes) mayo 1960 / (España) marzo 1961.



versión original en español

Película nº 4 de la filmografía de Carlos Saura (de 52 como director)

**Agradecimiento especial a
FILMOTECA ESPAÑOLA
por la copia facilitada**

(...) En octubre de 1962 Carlos Saura publicaba una autocrítica de su primer largometraje, **LOS GOLFOS**, al modo de las que por aquellos años escribían los dramaturgos el día de estreno de sus obras. Eligió para ello la revista “Nuestro Cine”, cauce natural para las nuevas líneas creativas que lentamente se iban fil-



trando por las pantallas españolas. En el texto, Saura no niega la influencia que habían tenido sobre él la *nouvelle vague* y el neorrealismo, aunque también confiesa no ver en ellos más que una relación epidérmica con su película. Sí apunta, sin embargo, hacia el dramatismo de los personajes anónimos que no asomaban a las crónicas de sucesos del diario “Pueblo” y a una canción, “La Petenera”, en cuyos versos encontró una perfecta síntesis de todo aquello que buscaba: “*Al pie de un árbol sin fruto / Me puse a considerar / Qué pocos amigos tiene / El que no tiene nada que dar*”. Elementos bien perceptibles en el poso de la película: si la mecánica del reportaje se trasluce en una cercanía al *cinéma vérité* que refleja a través de recursos del *free cinema* -la secuencia del baile popular rehacía otra del cortometraje **Momma don't allow** (Karel Reisz y Tony Richardson, 1956) que ya había ensayado en su práctica de la Escuela de Cine **La tarde del domingo** (1957)-, la plasmación del miserabilismo se materializa a través de la aclimatación de propuestas postneorrealistas en las que se reconocerá cuando consiga ver **Los olvidados** (Luis Buñuel, 1950).

La historia de **LOS GOLFOS** es la de una juventud sin asomo de futuro encarnada en un grupo de semidelincuentes que se mueve por las bolsas de pobreza del subproletariado madrileño. También con un objetivo romántico que parece redimirlos: hacerse con el suficiente dinero para sufragar a un amigo su alter-

nativa como novillero. En el empeño morirá uno de ellos, perseguido por la policía tras haber sido reconocido por la víctima de un viejo golpe. Todo pareció seguir una lógica aplastante en aquel proceso de ruptura con el cine que se estaba haciendo en España. Saura, antiguo documentalista -su mediodimetrage **Cuenca** (1958) había servido como depósito de esperanzas para la tan anhelada renovación en forma y fondo del cine español-, se mueve con comodidad en un rodaje en exteriores con actores no profesionales. Sus dos guionistas refuerzan este planteamiento: Daniel Sueiro era uno de los cronistas de “Pueblo” a los que tanto debía el director, y Mario Camus, barojiano confeso, entroncó la cinta con “La lucha por la vida”; no se lea como casual el rodaje en el barrio de Legazpi, el mismo por el que deambulaba el protagonista de la trilogía.

Levantada por Films 59, la combativa productora de Pere Portabella que prolongaría trabajo con **El cochecito** (Marco Ferreri, 1960) y **Viridiana** (Luis Buñuel, 1961), **LOS GOLFOS** encontró una fría acogida en su estreno en Cannes, aunque no tanta como la que le depararían público y crítica en España. La acusación principal, la supuesta mimesis con un neorrealismo que centraba todos los debates cinematográficos del momento. El largo tránsito de dos años para llegar a la cartelera local se había dedicado a resolver una pugna con la censura que se saldaría con una docena larga de cortes. De todos ellos, el más doloroso para Saura fue el que afectó la continuidad de la secuencia costumbrista, casi independiente y tan deudora en espíritu de “El Jarama” de Sánchez Ferlosio, en la que los chavales pasaban una tarde bañándose en el Manzanares. Forzado por las circunstancias, Saura viraría objetivo hasta encontrar en **La caza** (1966) la llave que abriría su carrera de



la mano del productor Elías Querejeta, aunque **Los golfos** legaría dos herencias. La primera, una auténtica declaración de intenciones: cuando la policía oculta a los transeúntes el cadáver de *Paco* (Ramón Rubio) con unas viejas páginas del “ABC” en las que se destaca un anuncio de **Gigi** (*Gigi*, Vincente Minnelli, 1958), canon de ese cine que el director rechazaba frontalmente. La segunda se manifestaría dos décadas más tarde, cuando Saura, ya al borde de la cincuentena, renovara asombrosamente la misma capacidad de observación hacia otra generación y otra España con una película que seguía la misma plantilla empleada en su debut: **Deprisa, deprisa** (1981).

Texto (extractos):

Aguilar y Cabrerizo, “Los golfos”, en dossier “Carlos Saura, in memoriam”, rev. Dirigido, abril 2023.

(...) El 8 de noviembre de 1962, a los pocos meses de haber sido nombrado García Escudero Director General de Cine, el I.I.E.C. pasa a denominarse Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), con Carlos Fernández Cuenca como director. Inmediatamente después de diplomarse en el I.I.E.C., Saura había ocupado el puesto de profesor de “Prácticas Escénicas” desde el curso 1957-58 hasta el 1962-63. Allí tendrá como alumnos a Camús, Picazo, Borau, Enciso, Patino, Summers, Fons, Regueiro, Guerin... Al crearse la E.O.C., pasa a ocupar la clase de “Dirección 1º”, por la que desfilarán Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, Pilar Miró, Antonio Mercero, Pedro Olea, Antonio Artero, Francisco Betriú, Josefina Molina y José Luis Egea, entre otros. A comienzos del curso 1964-65 se proveen las cátedras de la Escuela con una mayor dotación económica, convocándose las correspondientes oposiciones. Como consecuencia de las mismas, salen de la E.O.C. Saura, Patino y Picazo, siendo sustituidos por Antonio del Amo, Serrano de Osma, José Luis Borau y Berlanga. Carente de verdadera vocación para la enseñanza, Saura se vio abocado a su auténtica dedicación, que era hacer cine.

La idea de **LOS GOLFOS** nació de una serie de reportajes que había hecho Daniel Sueiro en una revista sobre el mercado madrileño de Legazpi. Necesitados de una experiencia real y tangible tras su paso por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), Mario Camus y Saura se pusieron en contacto con Sueiro, repartiéndose la elaboración del guion en tres partes: desarrollo de los personajes, actividades en que se ocupan los golfos tras conocerse, y desenlace. Luego se intercambiaron los resultados y Saura le dio una última mano para unificarlo y redactar el guion definitivo, que sería prohibido cuatro veces antes de

que la censura le diera el visto bueno. Su hermano Antonio le sugirió que hablara con Pedro Portabella, que había fundado la productora Films 59 y que, interesado por el proyecto, no interfirió para nada en el rodaje. Y así empezaron a planear la película con Juan Julio Baena de cámara, Luis Enciso de ayudante de dirección y Gustavo Quintana de jefe de producción. En este cerrar filas había no poco de petición de una oportunidad en términos generacionales por parte de una serie de jóvenes procedentes del I.I.E.C., y el argumento, centrado en un grupo de golfos que tratan de ayudar a uno de ellos a hacerse torero, dejaba traslucir con bastante nitidez esa circunstancia, como ha reconocido el propio Saura: *“Temáticamente, **LOS GOLFOS** es una muestra más de la lucha por la supervivencia; el enfrentamiento de un grupo de muchachos contra una sociedad que los ha abandonado a sus primeros impulsos. También es mostrar las dificultades que hay en nuestro país para desarrollar una actividad para la que vocacionalmente se está preparado (como es el caso de Juan, el torero)”*.

El rodaje, iniciado a finales de octubre de 1959, fue para Saura un auténtico aprendizaje. Por un lado, estaba su desarrollo como cineasta, probando movimientos, planificando con cámara subjetiva, introduciendo una novedad técnica





que por entonces hacía furor, el trasfocador [zoom] y sobre todo en el montaje. Pero lo que necesitaba por encima de todo era plantearse la base literaria de todo film: **“LOS GOLFOS** es en realidad mi primera película. Lo del cine me vino dado poco a poco. Yo había dejado mis estudios de ingeniero industrial y me veía como fotógrafo. Quizá tras lo de **Cuenca** me podía plantear ser un documentalista, si acaso, pero no estaba nada claro lo del cine de ficción. No sabía dirigir actores, no tenía experiencia en trabajar un guion ni inventar una historia. Poco a poco me di cuenta de que lo que realmente me interesaba era contar una historia. Y esto me vino de un grupo de escritores que yo frecuentaba en el Café Comercial (Jesús Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, los Aldecoa, etc.). Porque yo hasta entonces la verdad es que no había leído demasiado, me había dedicado a la fotografía, las motos, y todo eso. Me costó mucho trabajo la recuperación de ese aspecto literario (en el que todavía siento un cierto demaño), que es muy importante en el cine, en contra de lo digan algunos. En cambio, contaba con una buena base técnica y una gran educación visual. En eso no tenía demasiados problemas. Podía dudar entre una posibilidad u otra, pero nunca me quedaba sin alternativas para visualizar algo. Por eso para mí el salto tremendo no es **La tarde del domingo** ni **Cuenca**, sino **LOS GOLFOS**. Suponía trabar una historia, unos diálogos, y todo

eso sí que era un esfuerzo tremendo. *Aunque estaba resguardado por Sueiro y Mario Camus. Porque Camus era entonces, por encima de todo, un escritor de gran talento. Luego se ha soltado mucho con la cámara, pero él era mucho mejor escribiendo que planificando, y yo estaba convencido de que llegaría a ser uno de los literatos importantes de nuestra generación*".

La mayor parte de los actores no eran profesionales a excepción de Manuel Zarzo, Luis Marín (que ya había aparecido en **La tarde del domingo**) y María Mayer, que trabajaba en un teatro de revistas. Había dos gitanos, un soldador, y otros reclutados mediante anuncios en los periódicos. Dos de ellos ni siquiera sabían leer, y había que decírselo todo de viva voz. Algunas escenas, como la de las mujeres que cantan el crimen de Jarabo a la manera de un romance de ciego, están incorporadas sobre la marcha, al ver que podían encajar bien ambientalmente. La película fue elegida para ir a Cannes en 1960, donde se exhibió íntegra, aunque el presidente de la comisión seleccionadora, José Luis Sáenz de Heredia, pidió que se cambiaran algunas cosas alegando que *"los trapos sucios se lavaban en casa"*. Saura se negó, y a pesar de su buena acogida en el festival, a la vuelta la película fue clasificada en 2ªB, es decir, sin interés alguno, lo que la invalidaba para estrenarse en los circuitos comerciales, donde fue presentada en Madrid el 16 de julio de 1962 al acceder a la Dirección General de Cinematografía García Escudero, que revisó la clasificación. Además, se le cortaron diez minutos, abreviando la secuencia del whisky a gogó y la escena del río Manzanares. Esta última era una especie de homenaje a "El Jarama", de Sánchez Ferlosio, novela que Saura quiso adaptar durante algún tiempo. Fue enteramente eliminado el pasaje en que se ve que la chica y el torero se han acostado juntos.

Especialmente significativa fue la supresión de una frase que resumía bien el espíritu de la película, dicha por uno de los muchachos apoyado contra un poste, con Madrid al fondo: *"Es difícil llegar a ser alguien aquí"*. Se impidió, asimismo, que los golfos ayudaran a Juan por simple amistad, como ha contado Mario Camus: *"Hubo una cosa de censura que a mí me reventó de una manera terrible. Por ahí tengo todavía el papel de censura. Que nos irritó y nos obligó a improvisar una secuencia, que hizo Carlos... Nos prohibían que la relación de los chicos fuera desinteresada... Entonces se improvisó una secuencia en la que uno decía: yo seré tu conductor, yo querré ganar dinero, yo tal; una secuencia que estaba hecha para que de ninguna manera fuera la relación entre ellos desinteresada y amistosa, vamos... para que se viera claro que aquellos tipos eran delincuentes natos, que eran incapaces de tener una postura altruista"*.(...)

Casi de inmediato, se establecieron comparaciones entre **LOS GOLFOS** y **Los olvidados** que había sido premiada en Cannes diez años antes. Los habituales

al Festival hablaron inmediatamente de influencias, dada la coincidencia de los ataques a sendos ciegos, la muerte final de uno de los muchachos entre la basura, etc. Saura hubo de aclarar que no había visto todavía **Los olvidados**, acogándose más bien a los precedentes picarescos y suburbiales, del tipo de “La busca”, de Baroja. Eso en cuanto a las referencias literarias. En cuanto a las filmicas, habría que citar junto a otras películas de Buñuel, a Carlos Velo, por su tratamiento del tema taurino **Torero** (...)¹, pero también, en cuanto a la presencia del subproletariado, la semidelincuencia y los suburbios, ofrece bastantes puntos de contacto con los dos films de Pasolini, **Accattone** y **Mamma Roma**, y el de Bertolucci-Pasolini, **La commare secca**. (...) No faltaron críticos que consideraron **LOS GOLFOS** como una variante del neorrealismo italiano en la que el factor hispánico habría venido dado, en el mejor de los casos, por el citado tema taurino. García Escudero ponía las cosas en su punto al escribir: *“No podía faltar quien hablase de neorrealismo. El neorrealismo sólo es aparente, en cuanto la película retrata un Madrid que si a algún crítico extranjero le ha parecido ‘irreconocible, escuálido y triste’, es probablemente porque ese crítico sólo conoce el Madrid de las tarjetas postales del turismo; pero en ese retrato falta lo que en el neorrealismo (al menos en el más característico, el de Zavattini-De Sica) pone, sobre todo, una pátina de ternura... Saura es realista, en la línea del duro realismo que ha producido en cine a Buñuel, en pintura a Goya y en literatura a nuestra picaresca.”*

LOS GOLFOS deja traslucir, en efecto, un denodado esfuerzo por no caer en una de las trampas más engañosas del neorrealismo: el sentimentalismo con su cortejo inevitable de moralina. (...) Para Mario Camus: (...) *“Carlos pretende, digamos, borrar todo vestigio de una consecución lógica de las escenas, que rompe completamente el hilo narrativo que puedo tener yo, que estoy acostumbrado a contar las cosas de una manera muy ordenada para después desordenarla... o de una manera muy lógica para buscar otro sentido después... Y él hacía esos cortes bruscos y rehuía toda postura sentimental: es decir, era todo un planteamiento; eso sí que es personal de él (...).”* Este rasgo es muy interesante, por ser específicamente “sauriano”, con su característico distanciamiento. En sus mejores momentos, contribuye poderosamente a la consecución de un cine crítico, dialéctico, nada simplista, sin concesiones; en una palabra, un cine adulto en el que se juega limpio con el espectador. Pero en su faceta negativa puede dar la impresión de frialdad e intelectualismo. Y aquí habría que decir que si el cine de Saura es a

1 Respecto a los antecedentes taurinos, Saura había querido adaptar “Las trompetas del miedo”, de Ángel María de Lera. **LOS GOLFOS** se adelanta a películas como **A las cinco de las tarde** (1960) de Bardem, con guion de Alfonso Sastre, y **El momento de la verdad** (1965) de Francesco Rosi. La generación de Saura abordará el tema en testimonios como **Vida y muerte del toro** de Camino, **Torerillos** de Patino y **El espontáneo** de Grau.



menudo voluntariamente distante y –más esporádicamente– frío, intelectual no es término que le cuadre enteramente (...).

La precariedad de medios con que fue rodada la película explica muchas de sus audacias formales y su narración poco ortodoxa, que procedían de los hábitos de reportero gráfico de su director aplicados a problemas más prácticos que intelectuales: “Yo diría que **LOS GOLFOS** puede ser un producto natural, una especie de hijo legítimo de la fotografía de reportaje o del documental que llevo practicando desde hace varios años. Incluso en su construcción entrecortada, a base de escenas que no parecen tener una ligazón inmediata, he pretendido conseguir el tono de reportaje directo, al que tan ligado me siento”. Ese doble origen en el reportaje (periodístico por parte de Sueiro y fotográfico por parte de Saura) fue lo que provocó los mayores equívocos en relación con el neorrealismo. Con todo, la película consta de dos partes bien diferenciadas: una primera presentativa, más entrecortada y de “reportaje”; y una segunda más narrativa y fluida, vertebrada ya por el objetivo concreto de conseguir el debut de *Juan*. Pero, en cualquier caso, desde su primer largometraje Saura se nos aparece más como un investigador de los aspectos marginales de la realidad que como un narrador “a la americana”. Ya en **Cuenca** se intuía esa técnica caleidoscópica que pretendía ob-

tener una imagen global como resultado de la integración de distintas facetas de lo considerado. Se improvisaba tanto y el sistema de trabajo era tan abierto, que incluso el final quedó a merced de lo que saliera, ya que el actor que interpretaba al debutante se negaba a torear mal de forma intencionada. Se pactó que se rodaría lo que saliera: si todo iba bien, la película terminaría con el éxito de *Juan*; si las faenas eran malas -como así sucedió- con su fracaso. De ahí que **LOS GOLFOS**, a pesar de su envoltura y métodos de trabajo aparentemente neorrealistas, sea más un film de transición hacia las “nuevas olas”, por la evolución que supone frente a la forma mucho más acabada y redonda de las películas de Bardem o Berlanga. Si hubiera dispuesto de medios como el sonido directo Saura asegura que habría hecho algo mucho más cercano al *cinema-verité*.

Saura ha insistido en situar la película en la estela romántica antes que en la realista, dada su fuerte carga de subjetividad y su peculiar corte de secuencias, apreciado por quien, como Karel Reisz, además de cineasta es autor de un manual ya clásico sobre montaje: *“Tengo un artículo de Sadoul donde compara **Al final de la escapada** con **Los golfos**, que dice, con respecto al corte de secuencias, que es una cosa absolutamente deliberada el dejarlas en el aire, sin resolver, sin explicar, que en **Los golfos** era incluso más avanzado que en Godard. Yo no lo creo. Karel Reisz, que la vio en Mar del Plata, me escribió una carta formidable, diciéndome que era una de las películas que más le habían llamado la atención, en toda su vida, respecto al montaje. Muchas cosas fueron hechas por intuición; otras, porque quería hacer un cine muy suelto”*. Es decir, que si las condiciones materiales de rodaje (íntegramente en escenarios naturales, algo que no se había hecho en España y que se subraya con orgullo poco disimulado en los créditos) suponen una asimilación de la lección de los italianos, la reelaboración de los códigos narrativos habituales mediante secuencias “abiertas” da fe de problemas que no tardarían en ser abordados por los franceses. El propio Saura definía así en “Temas de cine” su técnica de “secuencias abiertas”: *“Técnicamente, es esta forma de construir el film en escenas que guardan una independencia entre sí y que yo llamo ‘secuencias abiertas’ -es ésta una nomenclatura que no sé si ya existe-, es decir, son escenas en las cuales el desarrollo dramático normal de presentación, desarrollo y culminación de la escena se encuentra truncado en cualquiera de sus partes, pero esencialmente cuando ya no es necesario explicar más las cosas porque las consecuencias de los hechos expuestos se derivarán en escenas posteriores, con lo cual hay una ganancia temporal y un procedimiento narrativo que obliga al espectador a que colabore en la intriga dramática”*. (...) La fragmentación de las secuencias está hecha de manera muy intencionada, evitando los redondeamientos que implica el clasicismo a la americana (...): *“Yo ese lenguaje clasicista lo odio, ese tipo de película redonda, con todas las situaciones desarrolladas y*

explicadas, con los planos y contra planos perfectos, eso es justamente lo que no quiero hacer". Eso no implica que **LOS GOLFOS** sea una película descuidada ni que carezca de estructura. La complicada planificación de la secuencia del río (un homenaje a "El Jarama"), con su empleo de la cámara subjetiva, es un buen ejemplo de trabajo concienzudo y minucioso en que nada se ha dejado al azar. (...)

Texto (extractos):

Agustín Sánchez Vidal, El cine de Carlos Saura, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.









Viernes 9 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LLANTO POR UN BANDIDO (1963) España 103 min.

Director.- Carlos Saura. **Guion.-** Carlos Saura y Mario Camús. **Fotografía.-** Juan Julio Baena (2.20:1 Cinemascope - Eastmancolor). **Montaje.-** Pedro del Rey. **Música.-** Carlo Rustichelli y música popular española, adaptada por Pedro del Valle e interpretada por Rafael Romero y Luisa Romero. **Productor.-** José Luis Dibildos. **Producción.-** Ágata Films - Atlántica Cinematográfica - Mediterranée Cinema. **Intérpretes.-** Francisco Rabal (*José María “El Tempranillo”*), Lea Massari -doblada por Celia Honrubia- (*María Jerónima*), Philippe Leroy -doblado por Jesús Nieto- (*Pedro Sánchez*), Lino Ventura -doblado por Vicente Bañó- (*“El Lutos”*), Manuel Zarzo (*“El Sotillo”*), Silvia Solar (*Marquesa de los Cerros*), Fernando Sánchez Pollack (*Antonio*), Antonio Prieto (*“El Lero”*), José Manuel Martín (*“El Tuerto”*), Agustín González (*capitán Valdés*), Venancio Muro (*Jiménez*), Rafael Romero (*“El Gitano”*), Luis Buñuel (*el verdugo*), Antonio Buero Vallejo (*el alguacil*), Rafael Azqueta (*el cura*), Pablo Runyan (*el pintor Lewis*), Gabriele Tinti (*el comandante*), José Hernández (*el niño*). **Estreno.-** (Italia) junio 1964 / (España) septiembre 1964.



versión original en español

Película nº 5 de la filmografía de Carlos Saura (de 52 como director)

Música de sala:

Antología del cante flamenco vol.2

Varios autores e intérpretes

(...) En la primera secuencia, el verdugo interpretado por Luis Buñuel se santigua ante una cruz de madera. En la siguiente, la cámara muestra al bandolero *El Lutos* (Lino Ventura) hablando con sus hombres sobre los compañeros que han sido ejecutados al garrote vil. Este es el patrón narrativo de la película tal como la conocimos hasta marzo de 2018, cuando se recuperaron muchos de los planos cortados en su momento por la censura. **LLANTO POR UN BANDIDO** es un relato seco, terroso como el paisaje andaluz, contado mediante elipsis tanto en la transición entre bloques como en los cortes dentro de una misma escena. La sensación es que está montada un poco a hachazos, por decisión propia o por injerencia de los censores. En algunos casos, el defecto es evidente: no se entiende la mutación que experimenta José María Hinojosa “El Tempranillo” (Francisco Rabal), un buen ladrón del siglo XIX indignado con las atrocidades que comete *El Lutos* para tiempo después cometerlas él de idéntica y despiadada manera. Al revés, otros momentos de corte rápido, algo brusco, poseen mucho sentido: su esposa, *María Jerónima* (Lea Massari), le anuncia que está embarazada / corte / plano de José María tumbado en la cama diciéndole a *María* que su hijo no será un campesino muerto de hambre. Hay otra gran elipsis la de la noche de bodas. La cámara se aleja de *María* en travelling de retroceso hasta encuadrar también en el margen izquierdo a *José María*. Es en la estancia de paredes blancas y una cama con dosel rojo. Saura no emplea música y apenas percibimos el sonido de los botines de la mujer al depositarlos en el suelo. Cuando los dos están en cuadro, oímos, aún lejano, el sonido de las palmas. Por corte pasamos al interior del bar del pueblo, donde los aldeanos bailan, cantan y baten palmas. La acción regresa al dormitorio una vez consumado el acto sexual. Por el contrario, la muerte de *María* resulta algo desconcertante: tras parir un hijo muerto -licencia de Saura y su coguionista Mario Camus, ya que, en la realidad, *María* falleció en el parto y el niño vivió-, ella, debilitada, le dice a *José María* que no la abandone; la coge en brazos, sube a su caballo, escapa del cerco de soldados y cabalga por la sierra con el cuerpo inerte de *María* en la grupa de su montura, sin que sepamos si está viva o muerta.

Así es **LLANTO POR UN BANDIDO**, un film desequilibrado debido a decisiones voluntarias y otras impuestas, repleto de hallazgos, cierto, pero de conjunto insatisfactorio, aunque curioso, y más en el contexto primerizo de la obra de Saura. Recoge y comprime la andadura del conocido bandido nacido en 1805 y fallecido en 1833, un retrato somero que parte de la verdad y del mito difundido a través de textos de Prospér Mérimée y Theophile Gautier, o del lienzo del pintor inglés que lo inmortalizó, John Frederick Lewis. Tiene las ventajas y los inconvenientes que entonces podía proporcionar el régimen de coproducción hispano-italo-fran-

cesa (presencia de Massari, Ventura y Philippe Leroy, las escenas de batallas en la montaña que no están peor rodadas que en las coproducciones italoamericanas de la época a cargo de Jacques Tourneur, André De Toth o Rudolph Maté). Saura no pudo ser lo explícito que quiso en cuanto al marco político –las luchas entre constitucionalistas y realistas durante el reinado de Fernando VII–, explicado de modo atribulado, pero sí que mostró bien lo demás: la vida en la sierra andaluza; la “estética” de trabucos, espadas y picas; la construcción de un imperio del bandolerismo-caciquismo en el que *José María* obliga a los correos y diligencias a pagar por las tierras que él se ha atribuido – “*la sierra es mía*”, declara, es su imperio y su forma de vida- y a los propietarios de molinos y cortijos a pagar igualmente por su protección. La célebre escena de la pelea entre *El Lutos* y *José María*, con los pies enterrados en la tierra pedregosa y golpeándose con estacas, tiene un decidido hálito goyesco, por lo que es natural que Rabal fuera **Goya en Burdeos**. (...): “*Lo de Goya parece que era verdad, es decir, que lo de los garrotazos se hacía. Cuando dos se llevaban mal en un pueblo, los enterraban en la tierra y que se mataran. De modo que no es una elucubración de Goya. Pero, en cualquier caso, esa escena no está bien hecha, no está bien medida, le falta la planificación y el ritmo, no tiene la violencia que sería de desear. En fin, por lo que sea no funciona. Le falta algo, y es muy difícil hacer eso de una manera realista, habría que haberlo hecho en clave no realista, estilizándolo*”.



Y un último detalle musical: Saura emplea las canciones de flamenco (adaptadas u originales de Pedro del Valle) como se hacía en los westerns de los cincuenta, siendo parte de la narración y prefigurando acontecimientos: la canción sobre *María* antes del primer encuentro con ella en el campo de trigo.

Texto (extractos):

Quim Casas, “Llanto por un bandido”, en dossier “Carlos Saura, in memoriam”, rev. Dirigido, abril 2023.

(...) Tras **Los golfos**, película a la que no se dio ninguna oportunidad de defenderse en las carteleras, Saura se vio abocado a abordar un proyecto que tuviera alguna salida y, por exclusión, pensó que si se trasladaban los problemas a una época pasada se superarían más fácilmente las barreras censoras que si los situaba en el presente. Así fue como se retrotrajo al siglo pasado para centrarse en el famoso bandolero cordobés José María Hinojosa, “El Tempranillo” (1800-1832): *“Estuve tres o cuatro años parado por el asunto **Viridiana**. Me prohibieron dos guiones estando uno de ellos, ‘La boda’, preparado para ser rodado, casi con la promesa de la Dirección General de Cine de que podía hacerlo, pero una semana antes, incluso con actores contratados, dijeron que no. Me encontré sin poder hacer nada, estuve estudiando un montón de posibilidades y de temas, y entonces*



a Mario Camus y a mí, como en aquel momento era imposible tocar la realidad española actual, se nos ocurrió trasponerla a otra época, de una forma que la censura no la pudiera prohibir, hacer algo sobre el bandolerismo español del siglo XIX. Se la propusimos a un par de productores, que dijeron que no, y a Dibildos le interesó y se montó”.¹

La censura intervino, no obstante, cortando el comienzo, inspirado en los grabados goyescos y en el que Luis Buñuel, asistido por Buero Vallejo como alguacil, hacía de verdugo y ejecutaba a garrote vil a siete bandoleros². Sólo se respetaron los planos de los preparativos, sobre los que se obligó a poner los títulos de crédito, para dificultar aún más su apreciación. Al entregar Dibildos el negativo a la censura, esa secuencia antológica se ha perdido para siempre. Además, al ser privada de ella, la película quedaba sin el detonante inicial que la situaba en un clima de violencia que justificaba todo su desarrollo posterior y la neurótica desconfianza del “Lutos”.³

El intento, posibilista en principio, perseguía aunar los intereses del productor José Luis Dibildos con los del propio Saura como autor. Pero ese pacto tácito se rompió al no mantenerse los supuestos de una superproducción (coproducción franco-italo-española en color y cinemascope) por falta de medios materiales: “Yo considero **LLANTO POR UN BANDIDO** una película fracasada. No tenía más que 5 metros de travelling, no contaba con ayudante de dirección ni figuración preparada para caerse de los caballos y demás. Se me engañó. Tenía al principio unos especialistas, pero se los llevó Dibildos a otra película, **El tulipán negro**, de Christian Jacques, con Alain Delon. Coincidieron las dos películas y a mí me dejó totalmente abandonado. Para las caídas de la batalla contra los liberales sí que se contó con especialistas. Se hicieron en Madrid, en el Guadarrama, porque no se terminó la película en Córdoba, se terminó en Madrid, y ahí sí que había ya especialistas, pero lo demás fue un desastre en todos los sentidos”.

Rodeado de gente tan inexperta como él, estas limitaciones le impusieron sobre la marcha un cambio de estrategia hacia el intimismo y el ambiente popular,

1 El mismo año que Saura rodaba **LLANTO POR UN BANDIDO**, José María Forn abordaría la figura del “Tempranillo” en su película **José María**.

2 En un principio se había acariciado la idea de que fuesen interpretados por intelectuales españoles tan significados como Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Alfonso Sastre, Antoni Tàpies o Antonio Saura; pero Dibildos les hizo ver que con esos figurantes ya podían irse olvidando del tema.

3 Esos planos se han recuperado recientemente y se podrán ver en la copia que se proyecta en el Cine Club.

dando un golpe de timón que a partir de la noche de bodas centra la película en las relaciones entre *María Jerónima* y “*El Tempranillo*”. Es en este registro en el que se alcanzan los resultados más convincentes, frente al quiero y no puedo de las secuencias de pretensiones más espectaculares, que nunca superan su hibridez. La puntilla le fue dada por el montaje que introdujeron los italianos, intentado convertir en una película de acción lo que era muy premeditadamente algo estático, a lo Mizoguchi, para que las peripecias externas no estorbasen la evolución interna de los personajes. Así, los planos fijos de hasta diez minutos, como el de la batalla final, fueron interrumpidos con insertos que perseguían inyectarle “emoción” y dinamismo, cuando el propósito de Saura era que el espectador se mantuviera totalmente distanciado de lo que veía. (...)

Saura no desdeñaba el componente comercial, aunque no precisamente en la línea del western ni de la película estrictamente histórica, sino más bien en la estela del **Senso** de Luchino Visconti para abrir el cine español al mercado europeo, de forma similar al intento de **Sonatas**, realizado en 1959 por Bardem. Aunque no han faltado apreciaciones que lo han presentado como actualización de una vieja tradición de películas sobre bandoleros a la luz de cintas como **Salvatore Giuliano** de Francesco Rosi o ¡**Viva Zapata!** de Elia Kazan, Saura se ha distanciado de ellas y también de documentales del tipo de **Banditi a Orgosolo**, rodado en Sicilia por el joven documentalista Vittorio De Seta en 1961. Como se ha dicho, trataba de encaminarse hacia una estética propia, con grandes planos inmóviles, con una imagen muy nítida y definida que sólo pudo lograr en determinadas secuencias. (...) Este acento en lo narrativo podía haber dado los excelentes resultados de **La caza** (como, de hecho, los arroja en el tramo central en que se pudo aplicar con libertad: la siega, la boda, el canje de prisioneros, la muerte de *María Jerónima*), película que, aun siendo muy distinta, tiene en común su carácter lineal y narrativo un poco “a la americana”, si se quiere. Aquí es una estética de sobriedad y despojamiento que parte de la España superromántica de Gautier, Merimée y Gustave Doré para, contrastándola con Goya, limpiarla de esteticismos y folklorismos facilones y encaminarse hacia un proceso de simplificación un tanto en la línea del *arte povera*. (...)

(...) Cuestión particularmente espinosa y contradictoria parece haber sido el final de la película, que condicionaba fuertemente toda su distribución comercial.

Durante el rodaje, Saura parecía tener un final ideal: *El Tempranillo* muere de un balazo en la espalda y cuando incorporan su cuerpo se ve que tiene otro balazo en la frente, o sea, que lo han matado los dos bandos entre los que él no ha sabido elegir con claridad, quedándose a mitad de camino, entre dos fuegos. Posterior-



mente ha razonado así la opción que prevalecería: *“Con el Tempranillo hay un enigma, y es su muerte, que no es un pasaje claro. Parece que el rey ya no puede más con esta gente y los indulta, dándoles tierras. Esta comprobado que el Tempranillo se compromete a perseguir a los suyos que estén en el monte. Pero lo que ya resulta raro es que lo cumpla. Y parece ser que sí, que es cierto, que persigue a sus hombres, los delata y lo matan. Pero yo no le creo capaz de hacer esa traición, y por eso he hecho esta versión, en la que parece como si se autoinmolase”*.

Y es que si algo le interesa a Saura no es precisamente el carácter ejemplificador del *Tempranillo*, sino sus contradicciones, que tanto lo enriquecen como persona y personaje frente a su oponente “concienciado” el liberal *Pedro Sánchez*, a quien su claridad de ideas le lleva a dar el paso del bandolerismo al maquis (...). En **LLANTO POR UN BANDIDO** el recurso al cine histórico no pasa de ser una estrategia para poder hablar de forma indirecta de los problemas del franquismo: en la proximidad de los “25 años de paz” y de las polémicas en el seno del Partido Comunista sobre el camino a seguir frente al Régimen, no costaba mucho identificar a los bandidos con el maquis, y la ejecución de los siete intelectuales no tenía posibilidad de pasar la censura cuando aún estaba reciente la del político comunista Julián Grimau. Esto resultaba muy claro en un contexto de guerra civil, como de hecho lo fue de forma solapada la de la Independencia, subrayada por la cita de la

pelea a estacazos de Goya, sobre la que ya Antonio Machado había hecho consideraciones premonitorias antes del conflicto que enfrentó a los españoles en 1936. (...)

(...) En su día se elogiaron las escenas intimistas, en especial el canje entre las dos mujeres, que algún crítico calificó de “walshiana”, reparando en la economía y eficacia con la que se calibra y define a las dos mujeres gracias a la leve mirada que se cruzan a mitad de camino. En el otro platillo de la balanza habría que situar la deplorable perorata de un sobreactuado Agustín González en su papel de capitán liberal. En cuanto al sistema de corte de secuencias empleado en **Los golfos** con tanto acierto, produce aquí un efecto de frialdad y distanciamiento, con saltos excesivos (como el de la muerte de *María Jerónima*) que se compadecían mal con un cine de espectáculo. Como razonaba el crítico José Luis Egea (“Nuestro Cine”, nº 43, octubre 1964): *“(...) Si queremos quitar al espectador el normal desarrollo de unos acontecimientos dramáticos convencionales, supongo que con el fin de mantenerlo en una situación activa, reflexiva y constructiva, había que añadirle a la narración un elemento dialéctico, a la vez distanciador e informativo... Creo por esto que Saura ha obrado con demasiada precipitación al elaborar este tipo de narrativa, al jugar con la supresión de ciertos latiguillos conceptuales del público sin darle un elemento compensador nuevo”*.

(...) De cara a su carrera como cineasta, la asignatura que dejaba pendiente **LLANTO POR UN BANDIDO** era el paso de lo popular a lo comercial. Saura



estaba más o menos preparado para abordar la captación cinematográfica de lo popular: lo había demostrado cumplidamente en el ámbito rural con **Cuenca** y, en lo urbano, con **Los golfos. LLANTO POR UN BANDIDO** implicaba el paso a la comercialidad, o lo que es lo mismo, la transición de la guerra de guerrillas y la aventura individual al ejercicio industrial de la profesión (...).

Texto (extractos):

Agustín Sánchez Vidal, El cine de Carlos Saura,
Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.





WINNIGKEIT
N. REAGLER
N. LEINZEL
OWN



Martes 13

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA CAZA (1965) España 87 min.

Director.- Carlos Saura. **Guión.-** Angelino Fons y Carlos Saura. **Fotografía.-** Luis Cuadrado (1.66:1 - B/N). **Montaje.-** Pablo García del Amo. **Música.-** Luis de Pablo.

Canciones.- “Tu loca juventud” de Tomás de la Huerta & José Luis Navarro, interpretada por Federico Cabo; “Snob Ye Ye” de C. Núñez de la Rosa, interpretada por Laura; “Te veré” de Amado Regueiro & Martínez Llorente, interpretada por Juan Carlos Monterrey; “Española, abanícame” de Jorge Morell & Ricardo Ceratto, interpretada por Los Cuatro de la Torre. **Productor.-** Elías Querejeta y Carlos Saura. **Producción.-** Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. **Intérpretes.-** Ismael Merlo (José), Alfredo Mayo (Paco), José María Prada (Luis), Emilio Gutiérrez Caba (Enrique), Fernando Sánchez Polack (Juan), Violeta García (Carmen), María Sánchez Aroca (La madre de Juan). **Estreno.-** (España) noviembre 1966.



versión original en español

*Película nº 6 de la filmografía de Carlos Saura (de 46 como director)
Festival de Berlín: Oso de Plata*

Música de sala:

Perros de paja (Straw dogs, 1971) de **Sam Peckinpah**

Banda sonora original de **Jerry Fielding**

(...) Casi todo el mundo parece estar de acuerdo en que **LA CAZA**, tercer largometraje de Carlos Saura, no sólo sigue siendo su mejor película, sino también una pieza clave en la historia del cine español, el film que conjugaría en su propio seno tanto el ocaso de los postulados neorrealistas del llamado “Nuevo Cine Español” como la alborada de los experimentos más o menos vanguardistas que se sucederían después. Pues bien, en cuanto a lo primero, y para zanjar rápidamente la cuestión en un espacio que no es el suyo, sólo decir que algún día habrá que revisar algunos de los films posteriores del aragonés para calibrar su verdadera entidad sin tópicos ni apriorismos. Y en cuanto a lo segundo, ratificarlo y reafirmarlo cuantas veces sea necesario, sí, pero también someterlo a alguna que otra matización.

Historia de cuatro personajes masculinos enfrentados en un soleado día de caza, como su propio nombre indica, la película pone en escena -quizá por primera vez en el cine español, por lo menos de un modo tan explícito- todos los traumas y obsesiones de la sociedad franquista: no sólo la patética prepotencia de las viejas generaciones, los que hicieron la guerra y la vencieron, representados por *José* (Ismael Merlo) y *Paco* (Alfredo Mayo), sino también los servilismos y miserias provocados por un cuerpo social en continuo deterioro (el personaje de *Luis*: José María Prada) e incluso la desazón y el desconcierto de los jóvenes, encarnados en la figura-testigo de *Enrique* (Emilio Gutiérrez Caba), todo ello filmado en paisajes de un fantasmagórico hiperrealismo y sometido a un intenso proceso de alegorización. En otras palabras, una situación en principio banal y cotidiana convertida en una parábola simbólica sobre la España de la época, un material de base marcadamente naturalista transformado poco a poco en un relato alucinado en el que la realidad acaba desvaneciéndose para dejar paso a un universo regido por otras leyes, otros ámbitos.

En este sentido, la apariencia engañosamente documental de las imágenes esconde en su interior todo un itinerario de sugerencias y alusiones. Cada una de las tomas es de una rotunda carnalidad, puntillosamente subrayada por la porosa fotografía de Luis Cuadrado. Pero esa inmediatez en seguida deviene inquietud, otorga a personaje y objetos una fisicidad tan extrema que parece arrancarlos del mundo real para insertarlos en un escenario abstracto, onírico: la famosa escena de la caza del hurón, por ejemplo, que en principio parece extraída de un reportaje televisivo, alcanza su verdadera dimensión no tanto en su capacidad metafórica como en su dimensión feérica, casi surreal, algo así como en **Las Hurdes** de Buñuel. Y la secuencia final, la atroz cacería humana con que concluye el film, obliga a obviar discretamente sus aspectos más prosaicos para lanzarse a una

puesta en escena de implacable concisión, basada en el impacto y en la sangre, una insólita celebración del apocalipsis según Franco.

Así pues, pieza clave, como decíamos. Pero no en el sentido de conjunción, de mezcla de cine realista y cine hermético, este último tan frecuentado luego no sólo por el propio Saura, sino también por algunos de los mejores realizadores españoles de los 70, de Borau a Gutiérrez Aragón. Más que de un encuentro de estilos, **LA CAZA** procede de una evolución, y la clausura que propone, la del realismo inaugurado por Bardem y Berlanga a principios de los 50, es tan inapelable que lo que queda en el film ya casi nada tiene que ver con él. Primera de las películas de Saura producida por Elías Querejeta, se trata del inicio de un proyecto que daría al cine español de los siguientes quince años no pocas obras maestras, el punto de partida de una nueva manera de contemplar la realidad española que ya no se limitaría simplemente a reflejarla, sino que también intentaría comprenderla en toda su complejidad.

LA CAZA, en fin, está mucho más cerca de **La prima Angélica** de lo que en principio podría pensarse. Y, por supuesto, y seguramente por primera vez en este



país en insólita sintonía con lo que en aquel entonces se llevaba por ahí fuera: el Volker Schlöndorff de **El joven Torless**, el Alain Resnais de **La guerra ha terminado** o el Bernardo Bertolucci de **Antes de la revolución** (...).

Texto (extractos):

Carlos Losilla, "La caza", en especial "Cien años de cine español",
rev. Dirigido, julio-agosto 1995.

(...) Los cuatro protagonistas principales de **LA CAZA** (1966; copia fechada en 1965), *José* (Ismael Merlo), *Paco* (Alfredo Mayo), *Luis* (José María Prada) y *Enrique* (Emilio Gutiérrez Cabal, contrastan poderosamente entre sí. A pesar de ser poco más o menos de la misma edad, los más maduros del grupo, *José* y *Paco*, amigos desde hace muchos años (lucharon juntos en la guerra civil, y no cuesta mucho imaginarse en qué bando), se tienen, en el fondo, aversión: *José* anda necesitado de dinero para su empresa y le pide ayuda económica a *Paco*, quien se la niega a pesar de que, en el pasado, fue *José* quien le prestó a *Paco* una importante suma para montar su negocio; pero, para *Paco*, *José* es un hombre "débil" (no como él, que se considera un hombre "fuerte"), y tampoco soporta a los "débiles" -entre ellos, como él los llama, a los tullidos, como *Juan* (Fernando Sánchez Polack), el labriego cojo que trabaja para *José* y sus amigos haciendo poco menos que de esclavo-; y, en el fondo, puede que, además, *Paco* sienta envidia de *José* porque ahora este tiene (y, por tanto, se folla a) una mujer más joven y deseable que su anterior esposa. *Luis*, de mediana edad, es el "raro" del grupo: no es tan decidido como *José*, para quien trabaja, ni tan "fuerte" como *Paco*, se pasa el día bebiendo alcohol y, además, lee "noveluchas" de ciencia ficción (si bien sabe distinguir la calidad de las obras de Wyndham, Bradbury o Asimov, y cita a Richard Connell cuando afirma que la caza más peligrosa es la del hombre); pero, por otro lado, es quien tiene la mejor puntería con armas de fuego de todo el grupo. *Enrique* es el más joven y despreocupado: cuñado de *José* -está casado con una hermana de este último-, ha aceptado acompañar a aquél para participar en su primera cacería de conejos; incluso tontea, acaso no del todo inocentemente, con *Carmen* (Violeta García), la sobrina adolescente de *Juan*, cuyos pechos de mujer ya empiezan a marcarse bajo su blusa y a la que espía a distancia con sus prismáticos mientras, desnuda, se baña.

LA CAZA, escrita por Carlos Saura en colaboración con Angelino Fons, es un film de tesis, y se nota, pero, al contrario que otras películas de Saura de las dé-



cadras de 1960 y 1970, ello no acaba siendo un defecto. Eso es así porque la puesta en imágenes está acorde, coherentemente, con esa cualidad discursiva, confiriéndole una atractiva abstracción. Con la ayuda inestimable del operador Luis Cuadrado, que convierte cada encuadre en un horno sofocante de luz cegadora y calor insoportable gracias a un contrastado y casi “quemado” blanco y negro, y con la aportación inestimable de sus excepcionales intérpretes, **LA CAZA** deviene una película densa y claustrofóbica -pese a transcurrir en su mayor parte al aire libre, excepto en la siniestra secuencia de José, Paco y el esqueleto en la cueva-, en la cual el calor del campo toledano se superpone al “calor” de las emociones in crescendo de los personajes. La planificación, sobre todo en las para el domesticado gusto de hoy políticamente incorrectas escenas de cacería de conejos, transmiten un nervio y una tensión muy peculiares, gracias al uso bien dosificado del primer plano y la cámara en movimiento, en particular en esos encuadres que nos muestran, con detallismo casi enfermizo, la alimentación de las escopetas con balas o cartuchos de perdigones. Armas que están pensadas, inicialmente, para matar conejos, con cuyos cadáveres mostrados con orgullo los protagonistas se hacen



una foto “de recuerdo”, y que sirven para aderezar la paella que les prepara el servil *Juan*; pero también son armas que, tarde o temprano, servirán para ser usadas contra los hombres que las empuñan, como así ocurre.

No me parece casual que Saura lograra su última película de ficción realmente interesante, **El 7º día** (2004), apelando, en cierta medida, al planteamiento duro y sin concesiones de **LA CAZA**, escopetas mediante. Tampoco me resulta de extrañar que muchos consideren **LA CAZA** una de las mejores películas de la Historia del Cine Español y una de las mejores de Carlos Saura, si no la mejor.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “La caza”, en dossier “Carlos Saura, in memoriam”, rev. Dirigido, abril 2023.

(...)“Estaba harto del rodaje de **Llanto por un bandido**. Nunca había trabajado tanto, subiendo y bajando montañas, llevando el trípode. Ya no podía más, y entonces decidí hacer una película con pocos medios, pero suficientes para lo que yo necesitaba. **LA CAZA** surge como una necesidad vital de hacer una película con personajes más conocidos por mí, que no tenga yo que inventármelos. Que pueda encontrar cerca de mí señores reales que me sirvan de referencia a la hora de plantearme el comportamiento de mis personajes. Hasta entonces no había hecho eso nunca. En **Los golfos** había un intento por comprender un mundo que desconocía. Creo que logré conocerlo un poco, pero yo no estaba integrado en ese mundo, lo veía siempre desde fuera. En **Llanto por un bandido** trabajaba sobre el vacío. Tenía que inventármelo todo. Aquí me encontraba con unos personajes de carne y hueso que yo conocía, que eran mis tíos o los padres de mis amigos y fue un descanso.”

Efectivamente, esa es una de las novedades de **LA CAZA**, que se centra en la clase media (de la que Saura ya no se separará hasta **Deprisa, deprisa**), explorando mediante un formato casi de cámara los estigmas de esos “vencedores que nunca han vencido” y que constituyen el vasto friso de una “generación perdida” al hispánico modo. A esa clase media apuntarán también los diagnósticos de **Peppermint frappé**, **El jardín de las delicias** y **La prima Angélica** sobre todo. A la altura de ésta última Saura declarará: “A mí me interesa mucho esa generación. Y la prueba es que ya **La caza** era una película sobre ella. Es una generación que conozco muy bien porque creo que no es difícil saber de una a la que ha pertenecido una parte de tu familia. No tengo que hacer un gran esfuerzo para ello. La generación a la que puede pertenecer José Luis López Vázquez en **El jardín de las delicias**, por ejemplo, me parece que es una generación perdida en todos los sentidos. Pero no como pueden ser la beatnick o la de Hemingway y Scott Fitzgerald, sino perdida en el sentido de que lo único que está haciendo es una sistemática destrucción, nada de construcción en ningún sentido. Que permanece anclada en un pasado miserabilísimo, en mi opinión, y que no tiene ninguna posibilidad de salida. Pienso que es una generación de vencedores que nunca han vencido. O al menos, no sé en qué terreno han vencido”.

Pero si en **LA CAZA** hay ruptura en el plano temático, se mantiene la continuidad con **Llanto por un bandido** en el narrativo, ya que se trata de un relato lineal y de corte realista, “a la americana”, incluso de forma más desarrollada que en esta última. **Peppermint frappé**, **El jardín de las delicias** y **La prima Angélica** surgirán, precisamente, del rechazo por parte de Saura de esta forma de narrar ex-

cesivamente convencional y de la necesidad de aparejar un concepto de realismo abierto para poder pasar al interior de los personajes una vez exploradas concienzudamente sus conductas externas (...).

(...) La idea de **LA CAZA** surgió durante el rodaje del **Llanto por un bandido**, una de cuyas secuencias transcurría en un lugar cercano a Aranjuez donde todavía eran visibles las huellas de la guerra civil, con los cráteres de los obuses confundiendo con los accidentes del terreno y las madrigueras. Saura empezó a redactar en solitario el guion de cara a una película muy barata y controlable, con pocos personajes. Posteriormente contaría con la colaboración de Angelino Fons en el guion y el inapreciable apoyo logístico de Elías Querejeta para la producción¹. El encuentro con este último resultaría providencial: Saura ha confesado que abordó este proyecto *“en un momento en el que, de verdad, pensaba que no hacía más cine en mi vida y estaba a punto de aceptar el cine publicitario o volver a la fotografía, porque no podía más”*. Por su parte, Querejeta descubriría mediante **LA CAZA** todo un terreno de juego en el que basar su política posibilista: *“Saura vino con un guion sin cerrar y con pocas esperanzas de que alguien se lo produjera. Luchamos mucho con la censura del momento para sacar adelante la película, y al final fue un gran éxito. Para mí significó que ese tipo de cine se podía hacer aunque estuviéramos en España”*.

Saura había conocido a Elías Querejeta de pasada durante el rodaje de **Los golfos**, a través de Antonio Eceiza, volviendo a coincidir brevemente en UNINCI y posteriormente en una sesión de cine universitario en la que se proyectaban **A través de San Sebastián** (1960) y **Los golfos**. Recurriría a él en última instancia ante las dificultades que encontraba para materializar sus ideas. De esta manera pasó a convertirse en una clave insoslayable en la evolución de su filmografía, ya que con él realizaría la mayor parte de su obra. Cineasta él mismo, Querejeta se revelaría como el productor de más consistente criterio del cine español, posiblemente el único que llegó a plantearse la creación de una industria alternativa, con un grupo de guionistas, un equipo técnico que diera consistencia reconocible a sus productos y una cadena de distribución basada en el naciente público de Arte y Ensayo. Otra de sus bazas sería su gran habilidad para elevar el techo de permisi-

¹ Querejeta también intervino en el guion, aconsejándole un cierto despojamiento, que suponía la eliminación de las referencias a la familia de *Luis* (José María Prada), con la consiguiente supresión de algún personaje secundario, algo que, vistos los resultados, parece a todas luces pertinente. Este despojamiento se convierte en baza impagable para cincelar, por medio de una progresión dramática trazada con tiralíneas, ese cruce de violencias subterráneas que el espectador ve crecer en una tierra inhóspita, abrasada por el sol, y que desembocará en un final autodestructivo y brutal.

vidad dentro de la política de relativa apertura protagonizada por García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía: “Cuando nos llegó **LA CAZA** enseguida supimos que se trataba de una parábola sobre los vencidos. La censura a **LA CAZA** se hizo a su globalidad. Éramos conscientes de que podía plantear problemas a la Administración, pero al ser una película de segundas intenciones no preocupó demasiado a la censura... Querejeta fue el más beneficiado, porque se especializó en este tipo de cine. Un posibilista no es un oportunista, y posibilistas lo fuimos todos”.

Entre Saura y Querejeta había, sin duda, afinidades profundas, que se derivaban de su concepción del cine planteado como aventura liberadora, frente al embrutecimiento y rutina habituales. Hay unas declaraciones del productor que definen muy bien este común talante: “Hay dos maneras de concebir el cine: una como un acto de libertad, y otra como acto programado. El acto programado lleva consigo una programación previa al propio proyecto, y supone que el proyecto tiene que entrar dentro de una determinada programación. El acto de libertad debe ser diseñado dentro de lo que el proyecto mismo ofrece, y no desde consideraciones previas al proyecto (...)”. De ahí que Saura se sintiera tan cómodo trabajando con él: “Elías siempre ha sido un hombre extraordinariamente claro conmigo y nunca ha habido ningún malentendido. Siempre sé qué presupuesto y qué posibilidades tengo; sé si puedo llevar un travelling o no llevarlo, o una cámara tal o una cámara cual. **LA CAZA** tiene todo lo que necesitaba. Esto es lo primero que le agradezco a Elías. De verdad que tuve más medios para hacer **LA CAZA** de los



que tuve para **Llanto por un bandido**, y fijate en la diferencia de planteamiento. A título anecdótico, por ejemplo, yo nunca había tenido un travelling de quince metros; pues en **LA CAZA** lo tuve”. Además, a través de Querejeta pudo acceder a un equipo que funcionaba con gran coherencia y eficacia: Luis Cuadrado como director de fotografía (ya había trabajado como ayudante de cámara en **Los golfos**), Teo Escamilla como segundo operador, Primitivo Álvaro como jefe de producción y Pablo G. del Amo en el montaje (ya se había ocupado del de **Cuenca**). La libertad que le otorga Querejeta como productor y lo sólido de este equipo evitará a Saura en el futuro el desperdicio de energía que supone empezar un rodaje sin haber ensamblado las piezas: “Ahora es un equipo en el que prácticamente no tenemos que hablar. Podemos hacer una película casi mudos”, confesaría a la altura de **La prima Angélica**. De esta manera pudo rodar **LA CAZA** en orden cronológico, método que ha mantenido siempre en la medida de lo posible, dadas sus posibilidades de trabajo abierto. En el caso de **LA CAZA**, incluso se montaba el material rodado todos los días, lo que permitía que la película se pudiera cambiar sobre la marcha, añadiendo matices que los actores iban aportando al desarrollo de sus personajes.

*Entre las complicidades que Saura y Querejeta hubieron de desarrollar no fue la menor su brega con la censura, cuyos avatares darían ya de por sí amplia materia sociológica e incluso lingüística, ya que de ella proviene en buena medida el supuesto e involuntario hermetismo de Saura. En un principio el título completo de la película era “La caza del conejo”, pero fue reducido a **LA CAZA** por imperativos de la Junta de Censura, que creyó advertir en él alusiones sexuales.*



Sus componentes hicieron, además, una serie de advertencias sobre el guion, llamando al orden sobre los planos de la revista erótica; habían de suprimirse, por otro lado, ciertas expresiones como “puñeta”, “ponlo a mear”, “me han puesto la cara como un Cristo”; se pedía cuidado en planos demasiado crueles de la matanza de conejos; se indicaba que debía sustituirse el nombre del bar “España” que aparecía al principio de la cinta; se eliminaba toda la secuencia de la matanza del cerdo, presidida por un cura; el esqueleto que guarda José en la cueva no podía ser de un soldado y había de evitarse toda alusión a la guerra civil; también debían desaparecer los planos sobre el pecho del maniquí femenino y las frases “en eso los hurones son como algunos hombres”, “ésos son como los conejos” y “doce millones de pesetas consumen cada día las ratas en España”.

Los comentarios de los censores no tienen desperdicio, como éste justificando su propuesta de prohibición: *“Al margen de ciertas alusiones directas, fácilmente suprimibles - asunto de conejos-comunistas, ratas-reaccionarios -; al margen también de ese sacrificio de la realidad -cacería en primavera y matanza del cerdo - con el único fin de que un cura presida una matanza, con el pretexto de que ‘ése es su oficio’; al margen también de cierto simbolismo oscuro y político de ese grupo de amigos que empezaron a medrar en un momento indeterminado, y uno de los cuales tiene un muerto de la guerra ‘escondido en una cueva’ para chantajear con él a los demás, al margen de ese ‘Bar España’ ornado con la bandera española y en el que sólo hay unos viejos silenciosos, y unos viejos musitando oraciones; al margen de ese amigo ‘popular’ que se quedó cojo ... es*



evidente el carácter sexual y sádico que presentan la mayor parte de las imágenes, única manera por otra parte (y dejando a un lado los aspectos políticos que sólo saltarían a la vista, o al oído, de una minoría) de dar interés a la agotadora y aburrida historia de estos cuatro cazadores desembocados en una tragedia gratuita y con mucha sangre. Sin la atroz matanza de conejos, sin la imagen de los animales apestados, sin el juego de la revista pornográfica, de las involuntarias posturas atractivas de la niña, sin el baño de ésta... la historia no es nada”.

LA CAZA fue presentada a finales de noviembre de 1966 en cinco cines a la vez durante una sola semana, lo que a efectos teóricos podía equivaler a cinco semanas, pero suponía de hecho una bochornosa discriminación. A pesar de este obstáculo, se benefició de un reconocimiento aceptable por parte de la crítica; pero, por encima de consideraciones concretas, cualquier espectador que salía de verla tenía la conciencia de que allí se marcaba un listón de mucha mayor calidad para el cine español, como lo haría, sin la más mínima reticencia, César Santos Fontenla (“Nuestro Cine”, nº 51) incluso antes de su estreno, al considerarla una pieza imprescindible en la evolución del cine español de la importancia de “Tiempo de silencio” en el orden novelístico (...). Buena parte de la eficacia de **LA CAZA** se deduce de su utilización de la violencia, y para eso era necesario materializarla sin tapujos, ya que la caza realizada por el hombre se hace por placer, y no por necesidad. Especialmente la caza de un animal como el conejo, que no tiene más defensa que su velocidad, que de poco le vale en campo abierto y con la gran amplitud de tiro de una escopeta de perdigones (...).² Pero la obtención del Oso de Plata en el Festival de Berlín supuso un importante espaldarazo, revalidado posteriormente con un gran impacto crítico en el festival de Nueva York y el reconocimiento subsiguiente en los de Londres y Acapulco. Así se demostraba que el tándem Saura-Querejeta podía hacer un cine competitivo en el extranjero, baza que ambos jugarían a fondo para burlar prohibiciones y otros asedios internos. (...)

² Por lo que no faltó quien la adscribiera a la “estética de la violencia” preconizada por cineastas como el brasileño Glauber Rocha. Saura rechaza en sus “Notas sobre **La caza**” (“Griffith”, nº 2, nov. 1965) la apología que hace Delibes de la caza en “El libro de la caza menor”.

Texto (extractos):

Agustín Sánchez Vidal, **El cine de Carlos Saura**,
Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.









John RAL
only
Name

Viernes 16

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

PEPPERMINT FRAPPÉ (1967) España 94 min.

Director.- Carlos Saura. **Guion.-** Carlos Saura, Rafael Azona y Angelino Fons.

Fotografía.- Luis Cuadrado (1.78:1 - B/N y Eastmancolor).

Montaje.- Pablo G. Del Amo. **Música.-** Luis de Pablo. **Can-**

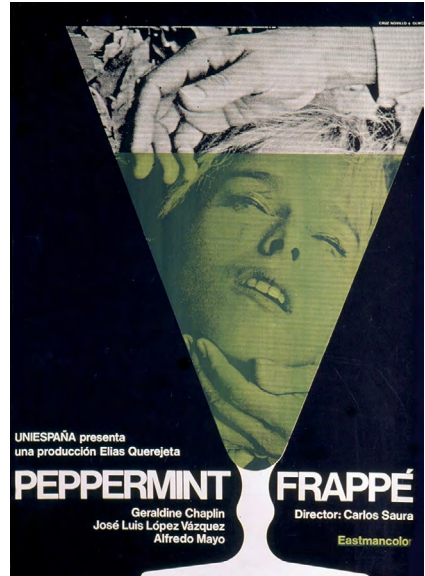
ción.- “El misterio de Elche”, interpretada por Los Canarios. **Productor.-** Elías Querejeta.

Producción.- Elías Querejeta Producciones Cinematográficas. **Intér-**

pretes.- Geraldine Chaplin -doblada por Ángela Ocaña- (*Ana/Elena*), José Luis López Vázquez (*Julián*), Alfredo Mayo (*Pa-*

blo), Ana María Custodio (*madre de Julián*), Emiliano Redondo (*Arturo*), Fernando Sánchez-Pollack (*un paciente*), Janine Cordell (*la profesora*).

Estreno.- (España) octubre 1967 / (Francia) agosto 1973.



versión original en español

Película nº 7 de la filmografía de Carlos Saura (de 52 como director)

Festival de Berlín: Oso de plata mejor director

Música de sala:

Antología del Pop español de los años 60

Varios autores e intérpretes

(...) La labor de Rafael Azcona, como guionista, está indisolublemente unida en el imaginario cinéfilo a la figura de Luis G. Berlanga. Resulta un lugar común afirmar que fue el cineasta valenciano el director que mejor supo traducir en imágenes ese humor desesperado del que se servía el escritor riojano para proyectar su devastadora visión de nuestra sociedad. No obstante, Azcona siempre se rebeló contra aquellos que le celebraban como “maestro del humor negro”. Negando la mayor, el guionista siempre dijo que él no escribía comedias, sino tragedias grotescas. De ahí que, si bien Berlanga fue el gran aliado de Azcona de cara a explotar esa veta grotesca que subyacía en sus guiones, acaso fuera Carlos Saura el cineasta que mejor supo captar la esencia trágica de estos. En este sentido, pocos títulos tan elocuentes de cara a validar esta hipótesis como **PEPPERMINT FRAPPÉ**, primera de las colaboraciones entre Azcona y Saura. El director aragonés llevaba tiempo con esta historia en la cabeza, en la que un maduro radiólogo se obsesiona con la esposa de su mejor amigo, una mujer extranjera, cuyo carácter liberado y extrovertido desafía la rigidez provinciana en la que este médico desarrolla su día a día. Una obsesión alimentada por un recuerdo difuso del protagonista que cree ver en dicha mujer la reencarnación de otra, a la que vio años ha tocar los tambores durante la Semana Santa de Calanda (un guiño que convierte a **PEPPERMINT FRAPPÉ** en un tributo nada disimulado al universo creativo de Luis Buñuel). Saura acometió un primer desarrollo argumental de esta idea de la mano del también director Angelino Fons, con el que ya había escrito **La caza**. Sin embargo, esa primera versión del guion dejó insatisfecho al director, quien a instancias de su productor, Elías Querejeta, contactó con Rafael Azcona para darle una vuelta a aquello. Y aunque estamos ante un film muy buñueliano (más allá de la referencia a Calanda está el tema del doble, del fetichismo y de los roles de poder y sumisión que acontecen en las relaciones hombre/ mujer), no por ello deja de ser también un largometraje profundamente azconiano donde estalla toda esa misantropía que le era propia al guionista a la hora de esbozar un arquetipo de hombre anulado en su voluntad como paradigma del español medio de la época, una figura que se repetirá en muchos de sus guiones posteriores.

En este sentido, *Julián*, el protagonista de **PEPPERMINT FRAPPÉ**, es un personaje cortado por el mismo patrón que la mayoría de perfiles bosquejados por Azcona, incluso de aquellos que desarrolló para Berlanga. No obstante, en esta ocasión, esa personalidad reprimida, pueril y débil a la hora de reaccionar frente a las circunstancias que lo avasallan, lejos de alumbrar un personaje vocinglero y agitado, cristaliza en un perfil introvertido cuyo tormento interior únicamente

se trasluce en su mirada y en el rictus de perplejidad y dolor que esta proyecta. En este sentido, la elección de José Luis López Vázquez como protagonista (una opción que Saura consideró a sugerencia de Azcona) viene a reforzar todas esas características, ampliamente defendidas por el actor, en diferentes registros, en la mayoría de sus creaciones. Azcona conocía perfectamente las potencialidades del actor a la hora de conferir hondura trágica a un personaje con estos atributos, sin embargo López Vázquez no las tenía todas consigo. Sin poder revestir su personaje de ribetes cómicos, el intérprete se sentía desnudo, una sensación que fue a más cuando Saura le comentó la idoneidad de interpretar a *Julián* a cara descubierta, sin gafas, sin bigote, dos distintivos a los que el actor acudía sistemáticamente a la hora de elaborar las distintas máscaras que se había ido endosando en su trayectoria profesional. “*Tengo cara de bañera*” parece ser que fue la frase con la que López Vázquez evidenció lo vulnerable que se sentía al defender un personaje, según él, bastante alejado a todas sus interpretaciones precedentes. Sin embargo, lejos de suscitar incredulidad, su interpretación fue unánimemente alabada y marcaría el inicio de su colaboración con Saura, prolongada en **El jardín de las delicias** y **La prima Angélica**, títulos que, vistos retrospectivamente, conforman una suerte de trilogía sobre la masculinidad durante el franquismo y sobre el carácter disfuncional de la misma (...).

Texto (extractos):

Jaime Iglesias, “Peppermint Frappé”, en dossier “Carlos Saura, in memoriam”, rev. Dirigido, abril 2023.





“El que digan que mi cine es simbólico, o críptico, o metafórico, a mí me encanta. Lo que pasa es que como yo nunca he hecho eso de una forma consciente me sorprende. Para mí ha ido siempre unido a la necesidad de encontrar un lenguaje propio y personal y a la posibilidad de expresarme como yo quería... Estoy totalmente en contra de limitar el cine al planteamiento simplista de contar una historia con un principio y un final, que sea fácilmente inteligible, que los personajes estén claramente definidos y que sean fácilmente identificables con la realidad cotidiana”.

(...) Si la carga simbólica de **La caza** no sólo no lastraba, sino que enriquecía una trama perfectamente trazada y capaz de latir independientemente de su carácter metafórico, no sucede lo mismo en los siguientes filmes de Saura, los que van de **PEPPERMINT FRAPPÉ** (1967) a **Ana y los lobos** (1972). Si estas cinco películas ya en su momento eran excesivamente deudoras de un carácter críptico que les hacía embarrancar demasiado a menudo, el paso del tiempo ha hecho además mella, si bien es cierto que con distinta intensidad, en ellas. Poco a poco estos títulos contribuyeron a encumbrar, no obstante, el binomio Saura-Querejeta hasta el punto de conseguir convertirlo en la fórmula de referencia de un cine español comprometido, profundo, riguroso y el más exportable de nuestra cinematografía. (...) El cine de Saura durante esos años es el máximo exponente de una postura que pretendía buscar la complicidad del espectador, a base de guiños y complici-

dades, para burlar a la omnipresente, y no demasiado cargada de luces, censura. Una postura que se podía extender, con desigual fortuna, a su filmografía y que, incomprensiblemente, acabó consiguiendo que esos guiños autóctonos cruzasen con notable éxito la frontera, hasta el punto de que el propio Saura se convirtió casi en un realizador de culto, no sólo para la crítica, sino incluso para una más o menos amplia capa de espectadores en Francia. (...)

(...) Pocos se esperaban del autor de una película tan redondamente “realista” como **La caza** un giro tan radical como el que aparentemente suponía **PEPPERMINT FRAPPÉ**. A partir de la forma de entender el cine que inaugura esta película muchos críticos empezaron a hablar de un Carlos Saura atormentado y desgarrado por íntimos conflictos existenciales que se vertían en un lenguaje críptico y alambicado. Otras facciones reprocharon al realizador aragonés su abandono del compromiso político para ocuparse de los escapistas problemas de la burguesía. Las cuestiones abordadas en **PEPPERMINT FRAPPÉ** se remontaban, no obstante, a varios años antes, con el ya citado proyecto de adaptar la novela “Abel Sánchez” de Miguel de Unamuno, que había derivado en “La boda”, el antecedente más directo de la película que ahora nos ocupa -y cuyo desdoblamiento de personalidades es, no por casualidad, una de las piedras angulares de toda la problemática unamuniana, especialmente de su novelística. Además, desde 1960 Saura deseaba llevar a la pantalla una historia en la que uno de los problemas predominantes era la relación entre una nórdica y un español-. Pero, a decir verdad, tampoco escasearon los elogios y funcionó mucho mejor en taquilla que **La caza**; éxito al que contribuyó la presencia de José Luis López Vázquez y Geraldine Chaplin al frente del cartel. Además del tema erótico en que se centraba y del corte “internacional” de la cinta (...). La película estuvo a punto de concurrir al festival de Venecia, pero su director, Luiggi Chiarini, argumentó que “*ya tenía un Buñuel*” (**Be- lle de jour**, que se alzaría con el León de Oro) y que no necesitaba otro. Poco podía sospechar Chiarini que Buñuel estaba lejos de opinar como él, y esperaba con gran ilusión poder ver **PEPPERMINT FRAPPÉ** en Venecia (...). Al igual que Chiarini, la censura apreció erróneamente la huella del viejo maestro en uno de sus informes: “*Película de imitación de las de Luis Buñuel*” (...).

(...) Pero Buñuel está en unos niveles muy hondos y personales de asimilación. Su sombra hace acto de presencia, sobre todo, en el lenguaje, en la integración de planos diferentes de la realidad. Y también en el erotismo fetichista, en ese

hombre abocado a sus obsesiones como lo están el Francisco de Él y, sobre todo, el Archibaldo de **Ensayo de un crimen**, con su refugio de ensoñaciones eróticas¹. Las comparaciones eran inevitables, en cualquier caso, a partir de la dedicatoria, que Saura ha explicado así: “A Buñuel la película mía que realmente le gustó fue, con el tiempo, **La prima Angélica**. Pero a la altura de **La caza** me dijo que las dos películas que más le habían gustado en toda su vida (hay que decir que iba variando de películas a lo largo de los años, pero entonces le tocaba a éstas) eran **Jennie** y **Dios y el diablo en la tierra del sol**. Y **La caza** decía que le gustaba más todavía (ya se sabe cómo era Luis cuando se ponía en vena). Y yo le dije: ‘Lo siento, porque te la podía haber dedicado’. Ya durante el rodaje de **Llanto por un bandido** le había prometido que le dedicaría una película, pero suponía que **La caza** no le iba a gustar en absoluto. Con gran sorpresa por mi parte, le gustó mucho y me dijo, muy en serio: ‘Me hubiera gustado, Carlos, que me hubieras dedicado esta película’. Y entonces, la siguiente (que era **PEPPERMINT FRAPPÉ**), sin decirle nada, metí los tambores de Calanda y se la dediqué. Porque, además, yo había

¹ Es en esa película en la que se piensa al ver la secuencia en la que Julián hace arrodillarse a Elena en un reclinatorio (paralela a la ensoñación de Archibaldo en su premonición de la noche de bodas), ante la bailarina con su caja de música (aquí en una botella que usa Julián para sus ritos, incluido el del asesinato) y al escuchar el órgano de tonos lúgubres y siniestros con que Luis de Pablo se aproxima, voluntariamente o no, al de la banda sonora de **Ensayo de un crimen**. La crítica francesa ha hablado, por su parte, de influencias de **Vértigo**, que Fernando Méndez-Leite hace extensivas a otros films de Hitchcock, como **Recuerda** y **Psicosis**.



tenido la idea-germen de la película en Calanda, y había ido allí por él; de manera que todo me pareció muy a propósito. Y creo que le gustó menos que **La caza**.”

La película fue seleccionada para el Festival de Cannes de 1968, y Saura y Querejeta se las prometían muy felices, dada la excelente acogida que había tenido en los pases previos hechos a la crítica parisina (“Cahiers du Cinéma”, “Positif”, “Cinéma 68”). Pero el clima de contestación derivado del mayo francés alcanzó de lleno a Cannes y los propios interesados se creyeron en la obligación moral de solidarizarse con ese talante boicoteando la proyección de su propia película en contra de sus intereses, de la organización del festival y de quienes deseaban que éste continuara a toda costa. Entre éstos últimos se encontraba Román Polanski: “Los organizadores del festival trataron de mantenerlo a flote y pasaron, por la tarde, **PEPPERMINT FRAPPÉ**, de Carlos Saura; pero éste, llevado por sus convicciones políticas, quiso retirar su película del concurso... Saura y su compañera Geraldine Chaplin, trataron de impedir el desarrollo de la función encaramándose al proscenio y agarrándose a las cortinas para mantenerlas corridas. Las recorrieron de todos modos, y Saura y Chaplin se quedaron colgando. Cuando, por fin, se impuso la fuerza de gravedad y la pareja cayó al escenario, los espectadores se levantaron de sus butacas y se armó una gran trifulca. Algunas figuras cayeron sobre las macetas de begonias y geranios de abajo. La película se proyectó durante unos minutos, parpadeando sobre los cuerpos enzarzados en una violenta pelea y confiriendo a toda la escena un aire fantasmagórico...en un involuntario homenaje a Federico Fellini (...).” Querejeta lo contaba divertido: “Cuando empezó la película, Geraldine, Carlos y yo nos lanzamos al escenario. Mientras Geraldine y yo nos hicimos dueños del micrófono, Carlos, con otros, entre ellos Truffaut y Godard, se colgaron literalmente de las cortinas. Yo dije que, como productor de la película, exigía a la dirección del Festival que cortase inmediatamente la proyección como solidaridad de todo el equipo con respecto a todo lo que se estaba produciendo. Y la proyección se suspendió”. (...)

(...) Con **PEPPERMINT FRAPPÉ**, **Streets es tres, tres** y **La madriguera** se produce la inclusión de la mujer en el mundo de Saura. Destacan en los citados títulos dos aspectos comunes muy interesantes: la abundancia de ritos-juegos-ceremonias y el aspecto psicológicamente regresivo de sus protagonistas. Y con la mujer como detonante nuevas formas de destrucción: los celos, la represión sexual, la envidia, el machismo... Aunque no sea la mujer la causante del drama -lo

que sería simplista y bastante misógino- sino el factor que lo hace estallar. Porque el conflicto en sí ya existe antes de que ella aparezca y será su presencia la que lo ponga de manifiesto y en buena medida lo decida. También con estos tres films se inicia la incorporación de Geraldine Chaplin en su obra, como actriz y como colaboradora. Para Querejeta: *“Geraldine tiene una enorme capacidad de adaptación, es una actriz extraordinaria y daba una cierta forma de ambigüedad que yo creo que difícilmente podría haber conseguido una actriz española en ese momento”*. (...) Geraldine Chaplin, que acababa de cosechar un gran éxito por su intervención en **Doctor Zhivago** (David Lean, 1965), ya vivía en España, pero Saura la conocería en Berlín, durante la presentación de **La caza**, que le había gustado mucho, facilitándose así el conocimiento posterior. (...) Fue el representante de la revista “Variety” en España quien alertó a Saura sobre sus cualidades profesionales y sus expectativas de un papel más elaborado y complejo que los que hasta entonces le habían ofrecido. Y de esa manera pensó en ella para el doble papel femenino (*Ana y Elena*) de **PEPPERMINT FRAPPÉ**. Esa doble interpretación era, sin duda, muy apetecible, y Geraldine Chaplin la bordó, como su padre reconocería enviándole un telegrama de felicitación al verla en la pantalla. No se ha hecho justicia, sin embargo, a esta excelente actriz, a la que ha perjudicado su acento extranjero y a la que el doblaje beneficia, en términos generales, en sus papeles en castellano. El rodaje no estuvo exento de tensiones (hasta después del film ella y Saura no empezaron a vivir juntos), como ha evocado el realizador: *“Geraldine se limitó a su trabajo profesional, sin la colaboración que luego tendríamos en películas como **La madriguera**. Y a veces con discusiones muy violentas, porque no estaba de acuerdo con cosas que eran muy españolas y ella no entendía bien”*.

Otra de las bazas innegables fue la incorporación de José Luis López Vázquez -según Querejeta, *“un actor absolutamente magnífico”*- a la filmografía de Saura, a la que volvería en **El jardín de las delicias** y **La prima Angélica**. (...) Si en **PEPPERMINT FRAPPÉ** bascula entre realidad y fantasía, más tarde, en **El jardín de las delicias** lo hará entre un presente amnésico y un pasado relegado al olvido y, finalmente, en **La prima Angélica** será a la vez el *Luis* adulto y el *Luisito* a las puertas de la pubertad. (...) López Vázquez ya había demostrado en **El pisito** de Ferreri los matices que podía ofrecer si se le dirigía de forma adecuada, eliminando sus tics de sobreactuación cómica hasta hacer aflorar desde la sobriedad esa face-

ta de sensibilidad y patetismo en la que son reconocibles los traumas del español acorralado por todo el dispositivo de represiones de la postguerra española.

Así recordaba el actor la propuesta de Saura y su participación en el film: “Yo había visto **La caza** y Saura me interesaba mucho como director, pero cuando leí el guion me sorprendió y me produjo una gran inquietud al contemplar el calado dramático del personaje... Sin poder evitarlo me vino a la cabeza mi único gran tropezón hasta entonces, cuando haciendo ‘En Flandes se ha puesto el sol’ ante un público estudiantil acostumbrado a verme en personajes cómicos, salí al escenario en el papel de un traidor malvado y la concurrencia estalló en una carcajada. Me asaltó el temor de que ahora, tras una larga trayectoria de papeles mayoritariamente cómicos, me pudiese ocurrir lo mismo en el cine. Pero pese a todo decidí correr el riesgo y lo acepté (...) No tenía claro lo que estaba haciendo y me sentía como un bulto en la pantalla, era terrible, no estaba seguro de verme en el personaje, en fin... Yo no se lo decía a Saura, claro, pero lo pensaba, temía que se rieran de mí e incluso pensaba que la gente nos iba a correr a gorrizos cuando vieran aquello, porque era muy distinto a lo que había hecho hasta entonces ... Luego, poco a poco, fui entrando, pero no lo vi claro de verdad hasta que ya estuvo hecha... (...) La calidad de la película no es casualidad, claro... No es ya el talento de Carlos Saura, que también, por supuesto, es el equipo que tenía. Estaba el director de fotografía, Luis Cuadrado, que era portentoso, yo me que-



dé impresionado cuando vi las primeras proyecciones, era algo distinto a lo que yo conocía hasta entonces, una manera asombrosa de jugar con las luces y las sombras... Luis Cuadrado discutía y hablaba muchísimo con Saura para sacar las máximas posibilidades a cada plano, a cada toma, era realmente excepcional. (...) Elías Querejeta era un productor muy especial, con una apuesta por un cine muy concreto y que hizo mucho por el cine de este país empezando prácticamente sin medios; venía del mundo del fútbol (...). Para mí era extraordinario trabajar con la hija de Chaplin, nos llevábamos muy bien y disfruté mucho, ahora bien, hubo algo que me resultó muy frustrante y es que, aunque se lo pedí en más de una ocasión, jamás logré que me trajese una foto de su padre dedicada. (...) Me tuve que conformar, que no es poco, con un comentario de su padre que me trasladó Geraldine al volver de un viaje, y que para mí supuso muchísimo: 'Mi padre ha visto la película y dice que eres un actor muy singular, que le gustas mucho'... Aquellas palabras me sonaron... a música celestial, fue un gran premio (...)."

(...) Carlos Saura ha explicado el origen inmediato de la película refiriéndose a la imagen de una sobrina de Buñuel a la que había visto tocar el tambor en Cailanda en la Semana Santa de 1966. Esa imagen (convertida en la de la mujer ideal que podía tener el personaje central) sería la pieza que le faltaba para ensamblar una serie de ideas que hasta entonces bullían en su cabeza de forma dispersa. Tras



una primera fase de trabajo en solitario con el guión y una segunda con Angelino Fons surgió un material excesivo que pudo y reorganizó Rafael Azcona.² Pero, en su génesis más remota, **PEPPERMINT** supone la culminación de un largo proceso cuyos eslabones ya se habían ido desglosando con anterioridad... El antecedente más inmediato cabe verlo en los diversos estratos de realidad ensamblados en **La caza**, en el objetualismo que allí se apuntaba (interiorizado y aplicado al sexo en esta ocasión) y -quizá como catalizador final, porque los elementos estaban dados en su totalidad por separado- la decisiva incorporación de Geraldine Chaplin a la vida y obra de Saura, al convertirse en su compañera y colaboradora artística.

Dentro de esta crisis de crecimiento hay que hacer notar que el realizador aragonés nunca se ha resignado a que el cine sea un espectáculo para retrasados mentales o chicos de quince años. “¿Por qué se admite esa posibilidad para el cine y no para la pintura, la música o la literatura? No veo por qué el cine no puede ser tan complicado y ambicioso como cualquier otro medio de expresión artística, e incluso que una película requiera varios visionados. (...) Para mí, **PEPPERMINT** era dar un paso en el vacío en esta dirección, una de mis películas experimentales”.

“En **PEPPERMINT FRAPPÉ** (...) para mí lo más importante es que voy a utilizar todos los objetos de maquillaje de una mujer al máximo; los protagonistas son, casi, los objetos de maquillaje. Porque, en el fondo, la película es la destrucción de una mujer para crear otra mujer, que es igual, pero a través de accesorios, de pinturas, de pestañas, de carmín de labios, de potingues; es una cosa que me gusta mucho, el mundo de los objetos, y verlos de verdad, la piel, las cosas”.

Ello se debe en gran medida a la irrupción de la sociedad de consumo, de cuya penetración en España la filmografía de Saura es un testimonio pionero. A la larga se reflejaría en tendencias artísticas como el pop-art, que en **PEPPERMINT** se infiltra a través de la moda y el diseño que Julián recorta en las revistas (tipo “Elle” o “Marie-Claire”, “Vogue”, “Jour de France”), reconoce en *Elena* y compra

2 No obstante lo cual, la imagen de Geraldine tocando el tambor aparece en la película como algo forzado, casi como un pretexto de cara a la dedicatoria de Luis Buñuel.

para su refugio en el balneario abandonado. Pero también cuajaría, como precipitado mucho más elitista e intelectual, en corrientes objetivistas como el *nouveau roman* (...). “Yo he leído muy poca novela objetiva y no sé exactamente lo que es, pero creo que los objetos tienen un valor en sí, un valor humano fundamental, puesto que estamos utilizando continuamente objetos que forman parte de nuestra propia vida y, cada vez más, dentro del hombre civilizado. Hoy no se puede prescindir del coche, de la nevera; son objetos que se constituyen en protagonistas de nuestra vida”.

El segundo factor, también esbozado en **La caza**, es el erotismo, problema que acuciaba por entonces a los españoles en la medida en que se veían sometidos a la presión y estímulos de la naciente revolución sexual de los sesenta (minifalda, bikini, turismo y mito de las suecas...) sin poder dar salida a unas urgencias que tardarían en liberalizarse varios años todavía: “El erotismo, por suerte o por desgracia, yo creo que por suerte, está presente en cada acto nuestro. Lo que pasa es que el erotismo interpretado a la española es terrible siempre, como muy triste; no sé si esto estará o no en la película. La educación nuestra nos ha obligado a ver a la mujer como un ser idealizado o como un enemigo. Este es un problema que yo no he superado; las relaciones entre el hombre y la mujer están planteadas sobre unas bases equívocas, falsas, y no sé cuál es la solución (...). Julián Fuentes, el médico de **PEPPERMINT FRAPPÉ**, no deja de ser en cierta manera un niño viejo. Maníaco de la limpieza y el orden, sexualmente reprimido y fetichista, su conducta ofrece muchos puntos de contacto, con el paranoico Arturo de Córdoba en *Él*. Y como en éste, su enajenación no es más que el exponente de la enajenación social en que se halla inmerso. A la vez verdugo y víctima, Julián vive sin advertirlo un perfecto desdoblamiento de personalidad. Reflejado, físicamente en el viejo consultorio y el moderno apartamento. Un desdoblamiento que, además, proyecta sobre la mujer que le ama (*Ana*) y a la que él pretende convertir en *Elena*, la esposa de su amigo. Mítica imagen onanista de la mujer “emancipada”, provocativa y sofisticada (según el modelo que él recorta y colecciona de las revistas gráficas). (...)

De la unión de esas dos cuestiones, la objetual y la sexual, en el marco de la sociedad de consumo, nace **PEPPERMINT FRAPPÉ**, con esa mujer-objeto que Julián ha ido construyendo con retazos de revistas como un *Frankenstein* ideal y que luego tendrá ocasión de ensayar en vivo con *Ana*. En lo cual Saura no hace



sino exorcizar una tendencia suya, como reconoce con tanta ingenuidad como sinceridad: *“Bueno, hay un fallo mío, que puede ser grave, y es que me gusta mucho, y sé que es un disparate, la mujer objeto. Ya estamos otra vez en el mundo objetivo. La mujer hermosa y bella me parece uno de los objetos más bonitos que hay en el mundo, lo cual es muy grave. Y no sé si esto es por educación, pero yo sigo teniendo una gran admiración por la mujer bella, bien vestida, bien arreglada, guapísima; yo me quedo deslumbrado y si me dieran a elegir entre todos los objetos del mundo, el mejor objeto es la mujer.”*

Todas esas inquietudes necesitaban, para poder plasmarse convincentemente, un nuevo lenguaje que superara el naturalismo primario de un país subdesarrollado. El ingreso en el semidesarrollo implicaba una sociedad más heterogénea y compleja, para cuya captación se precisaba de modulaciones diversas y registros capaces de pasar del lenguaje culto e incluso tecnocrático al llano y hasta castizo de la España de toda la vida. “Tiempo de silencio” sería un buen ejemplo de esta polifonía lingüística. Y también **PEPPERMINT FRAPPÉ**.

Al igual que le había sucedido con **Los golfos** respecto a **Al final de la escapada**, Saura se reprocharía a posteriori no haber ido todavía más lejos en su mezcla de los diversos estratos temporales: *“A mí me da siempre miedo tratar el sueño al mismo nivel que la realidad y tomo precauciones. En **PEPPERMINT FRAPPÉ** lo rodé en blanco y negro y esto me fastidia muchísimo, porque luego*

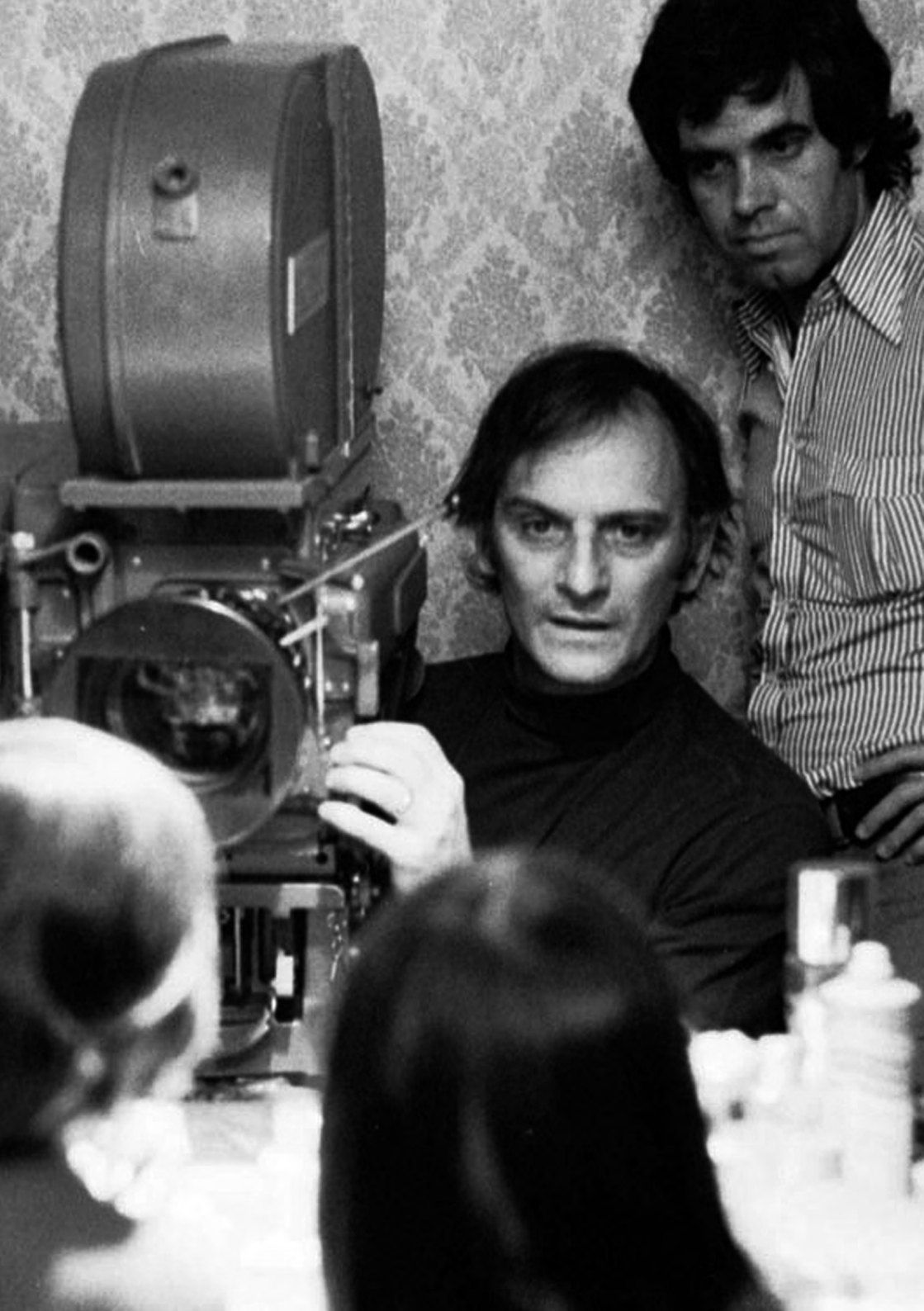
veo que en **Belle de jour** Buñuel lo ha rodado también en color. Hay una integración muy clara de la realidad y la alucinación en la película de Buñuel". El cambio que Julián opera en Ana para remodelarla hacia Elena es, consciente o inconscientemente, un trasunto de la evolución del país hacia un semidesarrollo que se mira en el espejo europeo. Al igual que el contraste entre ese radiólogo que ha permanecido en la España profunda de provincias (sepultado en sus recuerdos y un mundo que literalmente es una ruina que se viene abajo) y el Pablo más viajado y superficialmente puesto al día. Eso en el aspecto temático. En el lingüístico es el inicio en la obra de Saura del juego de espejos, duplicaciones y representaciones como camino que, en su andadura paralela y alternativa, cuestiona la realidad dada. Y se verá obligado, cada vez más, a ahondar en esa trastienda de la realidad porque en ello le va, sencillamente, la no aceptación de la España oficial, el cuestionamiento de lo dado y consolidado. En eso se diferenciará su búsqueda de un lenguaje fílmico de los experimentalismos gratuitos. Y él mismo alcanzará distintos logros según ese doble lenguaje engrane más o menos con la cara oculta de una España que está introduciendo a espaldas del Régimen otros modos y maneras políticas, sexuales, vitales (...).



Texto (extractos):

- Agustín Sánchez Vidal, El cine de Carlos Saura,*
Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.
- AA.VV., **Elías Querejeta, la producción como discurso**, Filmoteca Vasca, 1996.
- José Luis López Vázquez & Luis Lorente,
José Luis López Vázquez. Biografía autorizada, Akal, 2010.
- Rafael Miret, Estudio “Carlos Saura”, rev. Dirigido, abril 1976.*





CARLOS SAURA

Carlos Saura Atarés

Huesca, 4 de enero de 1932

Madrid, 10 de febrero de 2023

FILMOGRAFÍA (como director)¹

1956 **El pequeño río Manzanares** [cortometraje]

1957 **LA TARDE DEL DOMINGO** [mediometraje]

1958 **CUENCA** [mediometraje documental]

1959 **LOS GOLFOS**

1963 **LLANTO POR UN BANDIDO**

1965 **LA CAZA**

1967 **PEPPERMINT FRAPPÉ**

1968 **Stress es tres, tres**

1969 **La madriguera**

1970 **El jardín de las delicias**

1972 **Ana y los lobos**

1973 **La prima Angélica**

¹ imdb & Agustín Sánchez Vidal, **El cine de Carlos Saura**, Caja de Ahorros de La Inmaculada, 1988.

- 1975** **Cría cuervos**
- 1976** **Elisa vida mía**
- 1978** **Los ojos vendados**
- 1979** **Mamá cumple cien años**
- 1980** **Deprisa, deprisa**
- 1981** **Bodas de sangre**
Dulces horas
- 1982** **Antonieta**
- 1983** **Carmen**
- 1984** **Los zancos**
- 1986** **El amor brujo**
- 1987** **El Dorado**
- 1989** **La noche oscura**
- 1990** **¡Ay, Carmela!**
- 1992** **Sevillanas**
- 1993** **“El Sur”** [episodio de la serie de TV, **Cuentos de Borges**]
¡Dispara!
Maratón
- 1995** **Flamenco**

- 1996 Taxi**
- 1997 Pajarico**
- 1998 Tango**
- 1999 Goya en Burdeos**
- 2001 Buñuel y la mesa del rey Salomón**
- 2002 Salomé**
- 2004 El 7º día**
- 2005 Iberia**
- 2007 Fados**
- 2008 Sinfonía de Aragón**
- 2009 Io, Don Giovanni**
- 2010 Flamenco, Flamenco**
- 2015 Zonda, folclore argentino**
- 2016 Jota de Saura**
- 2018 Renzo Piano: un arquitecto para Santander**
- 2021 Rosa Rosae: la guerra civil** [cortometraje]
Goya 3 de mayo [cortometraje]
El Rey de todo el mundo
- 2022 Las paredes hablan**



Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín”. 2024

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley
Imprenta Del Arco
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario (Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón & Carmen Parra)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

Organiza:

Cineclub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín”

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL (I):
CARLOS SAURA (1ª PARTE) -in memoriam-**

**<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>**

FEBRERO 2024



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram**