



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

ENERO 2025

## MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL (I): CARLOS SAURA (2a parte)



**Organiza:**

*La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea*

*CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”*



EN  
**sa CAPILLA**

ontrarán ver-  
leras obras de  
e en muebles,  
afros, mante-  
s, porcelanas,  
s. Al mismo  
mpo que po-  
a vender cuan-  
desea con la  
curidad que  
edara satisfecho

entenezuelas, 14

---

**itares**

SO A GRANADA.

ro. Inserta en el  
rio del Ejército  
do el Gobierno  
comandante de  
é Rodríguez Leal.  
a.

---

**Avisos**

erá con un apa-  
**AR 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 «film» 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 el número de estam-  
han sido tocados  
corruptos de S  
cias a todos. G  
Igualmente, r  
muy noble y b  
sús que tuvo e  
en reverenciar  
a todos los In  
mente a la Co  
lesianos, Teres  
gios de enseña  
que no citamos  
han acudido en  
nuestros actos.  
Rendidas gra  
granadina, a su  
parroquiales; s  
tísimas autorid  
muy especial, s  
cuelas Normales  
entusiasmo, a l  
veterana Asoci  
rio, tan cargad  
dos

No quisiera c  
mos colaborado  
tiguos Alumnos  
dia de este Col  
ron el honor d  
liquias a nuest  
lo hicieron, ple  
Gracias a to  
molesto si aquí  
La Escuela P  
Escuela Pia un  
ble recuerdo de  
comunicado a n  
Roma.

Y, juntamen  
agradecimiento,  
modo especial e  
Que se arraja  
res esta devoción  
que estudien su  
gia y, lo que e  
practiquen. Est  
más que un ho  
colaborar desde  
geñizadora y m  
la Santa Iglesia  
Gracias a la s  
que han volad  
que se ha pres  
nas para dar a  
dre. También su  
tiene que estar  
turado de reco  
A todos: ¡M

## La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

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

## El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**

con el nombre de "Cineclub de Granada".

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

Así pues en este curso 2024-2025, cumplimos 72 (76) años.



ENERO 2025

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL (I):  
CARLOS SAURA (2a parte)**

JANUARY 2025

MASTERS OF CONTEMPORARY SPANISH FILMMAKING (I):  
CARLOS SAURA (part 2)

**Viernes 10 / Friday 10<sup>th</sup>** 21 h.  
**STRESS ES TRES, TRES** (1968) [ 90 min. ]

**Martes 14 / Tuesday 14<sup>th</sup>** 21 h.  
**LA MADRIGUERA** (1969) [ 98 min. ]

**Viernes 17 / Friday 17<sup>th</sup>** 21 h.  
**EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** (1970) [ 95 min. ]

**Todas las proyecciones en versión original en español**

*All projections in Spanish original version*

**Todas las proyecciones en 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.*

**Organiza:**

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea.

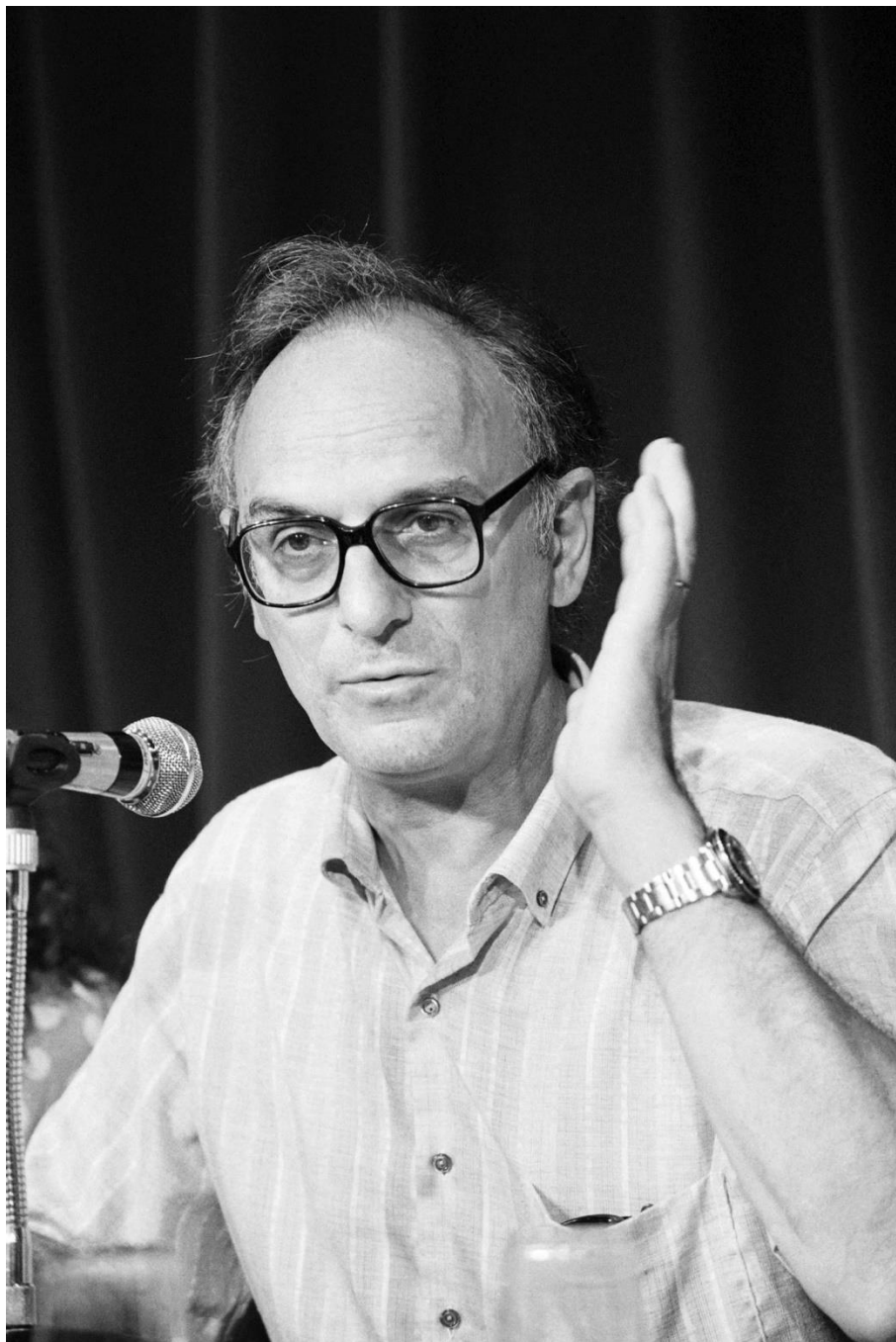
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,  
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS  
MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU 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 familiares 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 alarma ante la utilización de la imagen de forma tan pervertida, ¡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 pervertidas 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 casos 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, neorealismo 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 quieran 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 cine: 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.*



## NOCIONES DE “SAURISMO”

*“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 cordiales 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 crearme 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 Camus y yo, salieron a la luz porque ambos fueron prohibidos por la censura franquista. Como resultado escribí con Camus 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 increíble 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. Fracados 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”.*

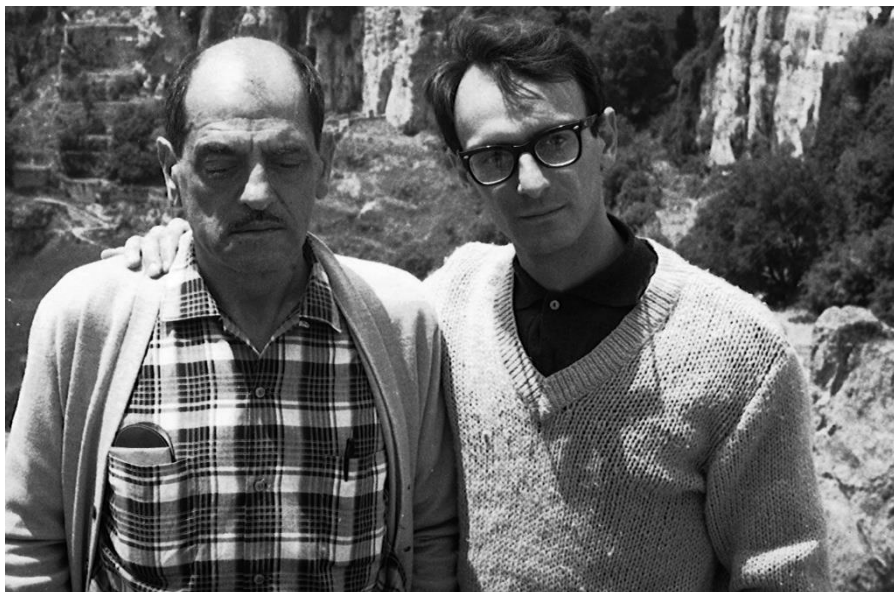
Sin duda el cine de Saura se inscribe, como él “presiente”, en esa tradición cultural muy española que incluye la literatura de Galdós, la estética de Goya o las fabulaciones de Buñuel. Ese Buñuel que está omnipresente en su obra y que surge de forma inevitable en todo lo que sobre ella se escribe. Que 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 desdoblamiento 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 Sanchíz, 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.









**Viernes 10**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**STRESS ES TRES TRES** (1968) España 90 min.



# STRESS

ES TRES, TRES

interpretado por  
GERALDINE CHAPLIN  
JUAN LUIS GALIARDO  
FERNANDO CEBRIAN

fotografía  
LUIS CUADRADO  
una producción  
ELIAS QUEREJETA

director  
CARLOS SAURA

**Dirección.-** Carlos Saura.

**Argumento.-** Carlos Saura.

**Guion.-** Angelino Fons & Carlos Saura. **Fotografía.-** Luis Cuadrado (1.85 : 1 – B/N).

**Montaje.-** Pablo G. del Amo.

**Música.-** Jaime Pérez.

**Productor.-** Elías Querejeta.

**Producción.-** Elías Querejeta P.C. **Intérpretes.-** Geraldine

Chaplin (*Teresa*), Juan Luis

Galiardo (*Antonio*), Fernando

Cebrián (*Fernando*), Porfiria

Sanchíz (*Matilde*), Charo

Soriano (*mujer accidentada*),

Humberto Sempere (*Pablito*),

Fernando Sánchez Pollack

(*Juan*), Rafael Taibo (*voz en off*)

**Estreno.-** (Italia) agosto 1968 /  
(España) noviembre 1968 /  
(Francia) febrero 1982.

*versión original en español*

Película nº 8 de la filmografía de Carlos Saura (de 52 como director)

**Música de sala:**

Centenario del nacimiento de

**CAL TJADER**

(1925-1982)

**“Soul burst”** (1966)

**Cal Tjader**



*“**STRESS** es una película en la que están abocetados un montón de temas y en la que ninguno está desarrollado. Yo no hubiera podido hacer **La madriguera** sin **STRESS**”.*

**Carlos Saura**

(...) Son varios los críticos que han señalado la crisis que se abatió sobre el llamado *nuevo cine español* a los cinco años de su puesta en marcha, como consecuencia del desplome de los supuestos que lo hicieron posible. A finales de noviembre de 1967 se refundían las Direcciones Generales de Información y de Cinematografía y Teatro en la nueva Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, que pasaría a ser ocupada por Robles Piquer. A mediados de diciembre cesaba García Escudero en la Dirección General de Cinematografía y Teatro desde la que había impulsado el fenómeno del nuevo cine. Todo ello culminaría con la congelación del Fondo de Protección a mediados de 1969.

La presentación en el Festival de Venecia de dos obras fallidas (en distinto grado, bien es verdad) de este nuevo cine, **Después del diluvio** de Jacinto Esteva y **STRESS ES TRES, TRES** de Saura (su director al fin se había decidido a invitarle, vistos sus éxitos en Berlín) vino a significar para más de uno la proyección exterior de esta crisis

al afectar a las dos vertientes renovadoras, el cine que se hacía en Madrid y la llamada Escuela de Barcelona.

Pero más que de clausura habría que hablar de compás de espera en la transición hacia otras temáticas. **STRESS ES TRES, TRES** se entroncaba, por un lado, con **La caza**, con una parecida unidad temporal, el rodaje en exteriores (esos escuetos paisajes abrasados) y las tensas relaciones entre los personajes, aunque aquí se haya añadido una mujer de carne y hueso, no limitándose al maniquí y las fotografías: “*Después de **La caza** quise desarrollar el personaje de Emilio Gutierrez Caba y de ahí salió **STRESS**, no por los personajes en sí, que no se le parecen, sino en cuanto son una generación más cercana a la mía. Sin embargo, a los personajes no les tengo ninguna simpatía; son tres adultos que se comportan como adolescentes*”.<sup>1</sup>

Respecto a **Pippermint**, hay algún factor común derivado del triángulo que comparten los protagonistas y el problema consiguiente del sexo inmaduro en un mundo de pretendida adultez profesional, pero lingüísticamente se da una reacción e incluso una cierta regresión, por un cansancio comprensible debido al gran esfuerzo compositivo de **Peppermint frappé** y el deseo consiguiente de hacer algo mucho más libre y fluido, más relajado en su estructura. Esta última, en la medida en que está compuesta a partir de la subjetividad de un personaje arroja un mundo cerrado, al igual que **La madriguera**, mientras que **La caza** y **STRESS**, se narran desde fuera. En el caso de **STRESS** hay, sin embargo, una importante evolución respecto a **La caza** y es que, a tenor de los cambios producidos en el país, se pasa de un tono objetivista y de realismo más opaco y naturalista a un estilo más “publicitario”.

Elías Querejeta ha recordado lo bien que funcionaba la película en la moviola y cómo perdía al ser sonorizada, ya que una de las contradicciones de **STRESS** es el haber pretendido hacer una película “*a lo que salga*” teniendo que doblar luego los diálogos: “*Carlos la*

---

<sup>1</sup> La intención de aproximación generacional por parte de Saura es tan clara, que asigna a *Fernando* casi su misma fecha de nacimiento y el mismo domicilio en el que por entonces vivía en Madrid.





*rodó espléndidamente. Tiene un defecto, el doblaje. Hubiera producido más emoción si hubiéramos contado entonces con sonido directo, porque de hecho a mí la película, en mudo, me causó una excelente impresión”. En cualquier caso, su saldo fue más bien negativo, como ha reconocido su director: “Es una de esas películas que yo consideraría fracasadas, pero un fracaso relativo, esa necesidad que tienes de hacer de vez en cuando un tipo de película que no sabes cómo va a salir y que luego, incluso si te equivocas, te vale para saber cómo tienes que hacer las siguientes. Por eso digo que un riesgo asumido es solo relativamente un fracaso. Es una película “experimental” en otro sentido que **Peppermint**, ya que no había prácticamente guion. Escribí un guion muy somero con Angelino Fans, y dejé que los actores hicieran sus propias actuaciones, y si eran buenas las dejaba. Pero lo cierto es que no salieron cosas demasiado buenas”.*

Ya el juego de palabras del título orienta sobre las dos ideas directrices que intentan gobernar este film errático, sin conseguir articularse entre sí ni vertebrar la película. Por un lado está el *stress*, noción absolutamente nueva en España por aquel entonces y que Saura introdujo antes de que se convirtiera en un cliché de la jerga para



ejecutivos. Le había impresionado mucho un artículo publicado en la revista “Square” sobre la contaminación, las agresiones a la naturaleza, el exceso de población, etc. Y en él se hablaba del *stress* que se producía en las sociedades modernas por las tensiones que pesan continuamente sobre el individuo.<sup>2</sup>

Por otra parte está el triángulo protagonista (es decir, *es tres*) en el que se interiorizan esas catástrofes externas a través de tres individuos de una gran inmadurez afectiva, que se expresan con diálogos de una intencionada banalidad y se ven inmersos en un proceso de regresión hacia un estadio casi infantil. Pero el problema es que ambos planos no están fusionados ni la película organizada de manera que entre ambos haya una dialéctica o un tramo de conexión. Se vuelve a dar algo así como la falta de armonización en sus películas históricas entre el fondo contextualizador y los personajes. Y ello a pesar de subrayados como el del murciélago y los insectos que diseña *Pablito*, el contraste entre el caballo de *Teresa* y la moto de *Fernando* o la doble alusión (religiosa y política) de los dardos del fusil de pesca

---

<sup>2</sup> El concepto de *stress* se origina en los trabajos clínicos del Dr. Hans Selye, quien fue el primero en emplearlo en 1956. Su divulgación se debió al libro de Fred Kerner “Stress and Your Heart” (1961).



submarino que *Fernando* ensaya a disparar contra un *Antonio/San Sebastián* y una revista en la que se reproduce el fusilamiento de Torrijos. Se trata de una reproducción del lienzo “El fusilamiento del general Torrijos y sus compañeros”, de Antonio Gisbert (1835-1902), custodiado en el Casón del Buen Retiro de Madrid. En él se representa la ejecución de este mártir liberal junto a sus correligionarios en la playa de Málaga en 1831. Esta cita vendría a cumplir un papel similar al de los “Fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío” de Goya en **El fantasma de la libertad** (1974) de Buñuel. Por otro lado, es el mismo “subtexto” que se utiliza como falsilla en varios pasajes de la novela de Juan Marsé, “Si te dicen que caí”, publicada en 1973, el mismo año en que Saura reivindicaba los mecanismos de la memoria de forma similar en **La prima Angélica**.

En una versión primitiva del guion los personajes discutían sobre las localizaciones de unos terrenos en Almería, se agredían en aquel paisaje quemado y tras de un adulterio gris y mediocre eran destruidos por un agente exterior un tanto en la línea de las novelas de ciencia-ficción a las que Saura era tan aficionado por aquel entonces: *“Yo estaba influido por la bomba de Palomares; era la misma historia de la película, pero al final explotaba la bomba. Pero Angelino Fons*



*se dio cuenta en seguida de que quedaba demasiado simbólico y lo rehicimos completamente”.*

Posiblemente la mejor solución a la altura de **STRESS** hubiera sido el recorrido de un itinerario coherente desde la capital y la autopista atestada de automóviles hasta la desnudez del mar primigenio, pasando por el regreso a ese caserón vetusto anclado en la España profunda y el pasado. Y algo de eso hay en la película. Pero ese proceso tendría que haber sido muy medido mediante un guion bien construido para que hubiera rendido frutos y eficacia cinematográfica, cosa que no sucede, ya que todo cobra un aire abstracto, como de esbozo inconexo. Y así la película se ve abocada a ese doble final típico de Saura, indeciso y frustrado en esta ocasión al intentar evitar la habitual matanza de sus personajes. De un guion cogido con alfileres fueron emergiendo unas criaturas más vacías e inanes de lo previsto, insuficientes a todas luces para salvar la película, ya que el actor que interpretaba al marido celoso era demasiado blando para matar en la práctica - y no solo en sueños - a su amigo.

Llevado, seguramente, por el éxito fuera de nuestras fronteras de **La caza**, que en España había sido recibida con poco calor, Saura tendió en las siguientes películas hacia una mayor internacionalización en todos los sentidos: en temática, en reparto, en “look”.



**Peppermint** todavía conservaba un anclaje nacional que llegó mucho al público, ya que gracias a la dialéctica entre J.L. López Vázquez y Cuenca, por un lado y Geraldine Chaplin y la estética de “Vogue”, por otro, se producía un saludable contraste entre lo provinciano de la España eterna e irredenta y lo “moderno” de la extranjera con toque nórdico.

Pero **STRESS** ya se vencía de ese lado moderno con su *haiga* por las carreteras y su tono entre spot publicitario parodiado y el Godard que ese mismo año se había ocupado en **Week-end** del infierno de las carreteras atiborradas de domingueros. Solo la tía mortificándose en el vetusto caserón permitía reconstruir un cordón umbilical con el pasado hispano. En **La madriguera**, rodada en inglés con dos protagonistas extranjeros enmarcados en una arquitectura tan abstracta como la música de Luis de Pablo, este proceso se acentuaría. Y no faltaron reproches a Saura por dedicarse al mercado extranjero descuidando el solar patrio.

Algo de todo esto se dijo ya a la altura de **STRESS**, oponiéndola al españolismo de **Peppermint**, que unía a la brillantez de su realización un contenido auténticamente popular. Saura considera a López-Vázquez (su personaje-objeto ocasional) como personaje de categoría, y era un personaje inmerso en la multiplicidad



del gran público; un personaje provinciano, no abstraído por los intelectuales, paternalistas, sino un verdadero personaje del pueblo. Otra cosa es **STRESS** donde los protagonistas no son populares, sino típicos de altas especulaciones privadas de un artista que habla en los términos de una élite escogida, son abstracciones impopulares hechas por un esteta sobre personajes efectivamente populares. Y, sobre todo, la internacionalización del realizador le estaría hurtando a los temas nacionales al importar por un reflejo mecánico problemas originados en las sociedades opulentas, a las que España estaba lejos de pertenecer (...).

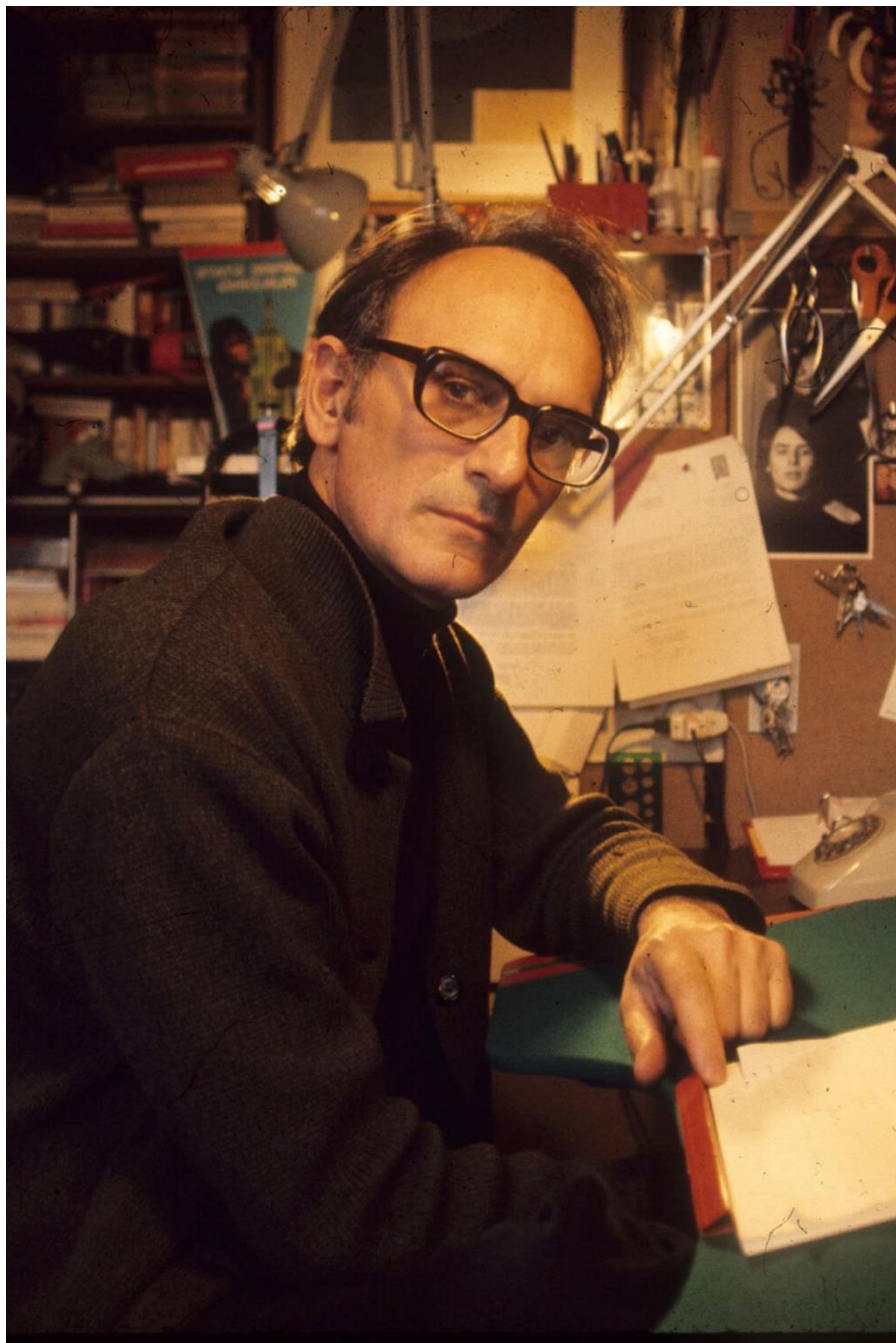
**Texto (extractos):**

*Juan Carlos Rentero*, “Entrevista con Carlos Saura”, rev. Dirigido, marzo 1976.

*Antonio Castro*, “Entrevista con Carlos Saura”, rev. Dirigido, abril 1990.

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







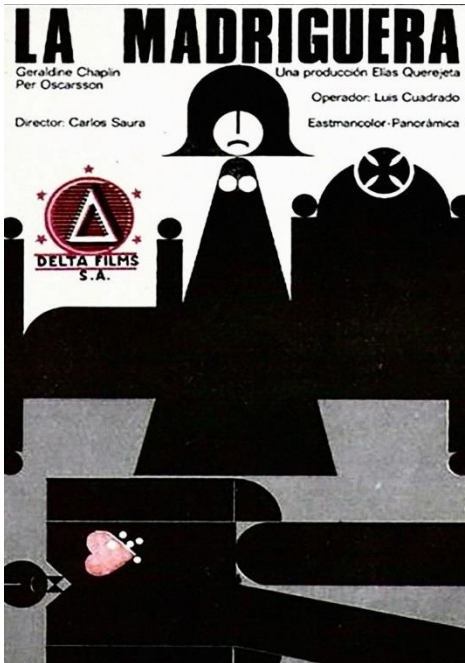


## Martes 14

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**LA MADRIGUERA** (1969) España 98 min.



**Dirección.-** Carlos Saura.  
**Argumento.-** Carlos Saura.  
**Guion.-** Rafael Azcona, Geraldine Chaplin & Carlos Saura.  
**Fotografía.-** Luis Cuadrado (1.85:1 – Eastmancolor).  
**Montaje.-** Pablo G. del Amo.  
**Música.-** Luis de Pablo.  
**Productor.-** Elías Querejeta.  
**Producción.-** Delta Films - Elías Querejeta P.C.  
**Intérpretes.-** Geraldine Chaplin (*Teresa*), Per Oscarsson –doblado por Jesús Nieto (*Pedro*), Teresa del Río (*Carmen*), Julio Peña (*Águeda*), Emiliano Redondo (*Antonio*), María Elena Flores (*Rosa*), Jesús Nieto (*Pedro*)  
**Estreno.-** (Alemania) junio 1969 / (España) julio 1969.

*versión original en español*

Película nº 9 de la filmografía de Carlos Saura (de 52 como director)

**Música de sala:**

Centenario del nacimiento de

**CAL TJADER**

(1925-1982)

**“El Sonido Nuevo: The New Soul Sound” (1966)**

**Cal Tjader, Eddie Palmieri & Claus Ogerman**



(...) **LA MADRIGUERA** es una película acerca de la progresiva descomposición y la muerte de un matrimonio burgués en un caserón clausurado y contiene unas palabras, figuras y varios signos forasteros idóneos en la tarea, consciente o no, de instigarla y obligarla a buscar pasillos alternativos en su perfeccionamiento. Las voces provienen de Geraldine Chaplin. Por primera y única vez es acreditada como guionista. Esta cuestión es interesante. ¿Hasta qué punto la decisión de señalar en los papeles la participación de la actriz en el texto no evidencia un cierto carácter de *work in progress* que el film parece insinuar en muchas ocasiones, ante todo, en esas representaciones de los actos finales semejantes a *performances* improvisadas por la pareja de intérpretes para la cámara nerviosa? Por otro lado, el empleo en el papel del esposo de la mujer, el ejecutivo de una fábrica de automóviles, de un actor tan singular como Per Oscarsson refleja de igual modo la determinación de alejarse, al menos en parte, de los cuerpos y las psicologías fotografiadas con anterioridad. Hasta entonces el palpitante elemento extranjero en la imagen de Saura era Chaplin si, desde luego, dejamos a un lado la anecdótica intervención en **Llanto por un bandido** (1964) de unos Lino Ventura, Lea Massari o Philop Leroy caracterizados de bandoleros. El resto de las piezas surgían o giraban sin duda del



organismo y el alma España. Con la entrada en la imagen del sueco se pincha una importante dosis de universalidad espacial y espiritual. Penetra una sugestiva ambigüedad expresiva que distancia por vez primera la mirada del director de sus espacios y la asocia a distintas experiencias europeas de los Nuevos Cines. Se trata de una destacada figura de la actuación implicada antes en empeños existenciales y alegóricos bastante parecidos, como **Vaxdockan** (Arne Mattson, 1962) u **Ole dole off** (Jan Troell, 1968).

Surge así, con su asistencia, un chocante y rico plano híbrido-mestizo que, no obstante, no acaba de encontrar su sitio y prosperar. El intento de anexión a un grupo específico extraño deriva también, posiblemente, de las aportaciones al escrito de un Rafael Azcona interesado en importar a un discurso distinto varias búsquedas trabajadas con Marco Ferreri, o quizá en jugar con estas en un nuevo universo. Así, **LA MADRIGUERA** consigue crear, por lo menos en varias secuencias, un enlace y algunas conversaciones con la coetánea **Dillinger ha muerto**. La experiencia, en efecto, no es demasiado diferente. En un espacio cerrado (el apartamento de Michel Piccoli y la casa del arquitecto Carvajal) se suceden unos rituales de observación y aniquilamiento de la moral burguesa y el posicionamiento de los sexos. Los personajes de las dos películas



deambulan por los salones y los pasillos tratando de fundar unos modernos códigos de relación con el entorno, los objetos y, por supuesto, su clase.

En el film de Saura estos procesos comienzan con la exhumación del sótano del viejo mobiliario familiar de *Teresa*, el papel de Chaplin. La sustitución del moderno cuadro de interiores por una reproducción morbosa de un ayer ostentoso es suficiente para lanzar la serie de autodestrucción. Esta parte es la secuela natural de las escenas de supuesta regresión a la infancia de la mujer mostradas en las primeras partes. Dichas láminas, naturalmente, adelantan el peso de los triunfos conquistados muy pronto en el asunto de la navegación por la memoria en **La prima Angélica** o **Elisa, vida mía**. Antes del sueño, cerca de la duermevela, *Teresa* es poseída por el plano del ayer, y, a continuación, ejecuta con su marido una reproducción subjetiva de sus recuerdos. El tratamiento de esta cuestión y la reunión más tarde con las del segundo bloque delatan la identidad de película de transición y búsqueda.

Examinando y comentando con sorprendente voluntad crítica las notas anteriores, solo hace falta pensar en la indiferencia que se respira en las viñetas de Buñuel, y ensayando a su vez nuevas oportunidades, **LA MADRIGUERA** cierra una etapa e intenta inaugurar la próxima. Puede que la conclusión no sea la ambicionada.



Eso justificaría, sin duda, el deseo de acabar con la película frente al espectador. En las secuencias últimas *Pedro* y *Teresa*, atrapados en sus propios juegos perversos, se convierten en una personificación del film. Arriesgan y desafían con torpeza y cierta precipitación antes de dirigirse a la muerte (...).

*Texto (extractos):*

*Ramón Alfonso, "La madriguera", en dossier "Carlos Saura", Dirigido, abril 2023.*

(...) El fracaso de **Stress** pesó lo suyo en la decisión de construir hasta en sus últimos detalles el guion de **LA MADRIGUERA**, solicitando para el mismo la colaboración de Rafael Azcona. También fueron decisivas las sugerencias de Geraldine Chaplin, en un armónico trabajo a tres manos. Carlos Saura ha confesado que el trabajo de Geraldine fue decisivo al aportarle una visión de la mujer más rica de la preconcebida que él hubiera podido crear en sus fantasías.

Aunque ya había intervenido en la poda de **Peppermint frappé**, Rafael Azcona se había limitado en aquella ocasión a proporcionar una visión externa al guion. Su colaboración activa empieza, realmente, en **LA MADRIGUERA** y se extenderá a las dos





siguientes películas (**El jardín de las delicias** y **Ana y los lobos**) para rematar en **La prima Angélica**, donde los caminos de director y guionista se bifurcan con importantes diferencias de criterio. Pero a la altura de **LA MADRIGUERA** la colaboración sería muy estrecha.

La película fue presentada en el Festival de Berlín en 1969, donde hubo de enfrentarse a la consabida oleada contestataria que ya había sobrevolado el anterior festival de Cannes con ocasión de **Peppermint**. El público de Berlín se esperaba, seguramente, un producto más convencionalmente español y político en un año en que se había declarado el Estado de Excepción, no un film de temática “burguesa” como **LA MADRIGUERA**. Y la película fue sonoramente pateada. Eso sí, lo fue en muy buena compañía, junto a Satyajit Ray y **La vía láctea** de Buñuel.

Saura ha confesado en una nota previa a la publicación del guion que estuvo tentado de no matar a los personajes de **LA MADRIGUERA** y hacer un final como si no hubiera sucedido nada, como una pescadilla que cíclicamente se muerde la cola, pero que al igual que le habría parecido deshonesto matar a los personajes de **Stress** -porque los precedentes de la película no lo permitían- de igual manera era inadmisibile que en este caso no se consumara: *“Yo no decido el final de mis historias hasta ver cómo se desenvuelven y en **Stress** me di cuenta de que los personajes eran demasiado blandos para matarse, estaban incapacitados para enfrentarse directamente a*



*la realidad. Entonces tuve la idea del sueño, y al convertir la destrucción física en una destrucción imaginaria, me situé en la línea imaginativa de **LA MADRIGUERA**. En realidad, todo el sentido del juego de **LA MADRIGUERA** está abocetado en la escena onírica de **Stress**. En **Stress** Teresa no engaña a su marido; el marido se limita a seguir un juego personal en busca de su independencia, puesto que depende totalmente del marido y quiere liberarse en alguna manera de él. El marido, por su parte, juega a sentirse engañado. Es una situación parecida a la de 'El curioso impertinente'; cada personaje tiene su propia visión de la realidad".<sup>3</sup>*

Por tanto, **LA MADRIGUERA** prolonga **Stress** en la medida en que se parte de la regresión a estadios afectivos anteriores (y al juego que conlleva), profundizándose, por otro lado en ese “anclaje infantil” ya abordado en **Peppermint** y que tanto juego dará en **La prima Angélica** y **Cría cuervos**. Y eso que en **LA MADRIGUERA** se ha suprimido la secuencia 23 del guion original en la que se mostraba la obsesión de *Pedro niño* por las hormigas al introducirlas en el escote de una mujer madura desmayada en la cama

---

<sup>3</sup> Respecto al personaje del marido, Saura explicaría en una entrevista que el actor Per Oscarsson no era exactamente el que le habría gustado.





e íntegramente vestida de negro<sup>4</sup>. De esa forma el hormiguero artificial queda reducido a metáfora de la madriguera en que viven, en continuación del arranque del *vivarium* de los hurones en **La caza** que algunos han relacionado, por sus propósitos de entomología social con el inicio de los escorpiones en **La edad de oro** de Buñuel. **LA MADRIGUERA** profundiza también en el poder detonador de los objetos ya abordado en **La caza** y **Peppermint**. Objetos que van adquiriendo un acentuado protagonismo al emerger desde el sótano, el pasado y el subconsciente de *Teresa* e ir invadiendo la planta noble del chalet y el presente y vida cotidiana de sus dos habitantes. Casa y objetos muy madrugadores para aquella época (era el domicilio del arquitecto Javier Carvajal en Somosaguas) como avanzadilla de la famosa sociedad de consumo, que en España causó auténtico furor debido a la penuria de la posguerra: la exprimidora, la trituradora, la pileta de cocina con grifo-ducha, el interfono, la cadena HI-FI, la calculadora electrónica que ya preludia el futuro ordenador personal...Es un hogar en el que se habla de calorías y dietas mucho antes de que fueran de uso general.

Del choque entre esos objetos ultramodernos y el pasado nada aséptico de este país y esos personajes, surge la riqueza dialéctica del film, cuyo desdoblamiento mediante el juego es inevitable como reflejo de las íntimas contradicciones que acucian a la madriguera y sus ocupantes. Hay una secuencia ejemplar a este respecto, en que la técnica sirve para desvelar, por contraste, la miseria moral y castiza de patio de vecinas que se esconde bajo el leve barniz del progreso. Es la del interfono, cuando *Carmen* y *Antonio*, su marido, creen hallarse solos en el jardín de la casa y se despachan a gusto contra sus habitantes creyéndolos ausentes. Pero, gracias al aparato, *Teresa* y *Pedro* escuchan cómo los ponen a caldo y deciden jugar a ser como ellos. Porque, ciertamente, si **LA MADRIGUERA** no es una película

---

<sup>4</sup> De esta secuencia solo se ha retenido un breve flash que apenas sirve para entender la excitación de *Pedro* cuando *Teresa* se viste de negro, a la española; pero quedan un tanto gratuitos el *formicarium* y, sobre todo, los cangrejos, que suenan a cine “de vanguardia”, peligro que **Peppermint**, **Stress** y **LA MADRIGUERA** bordean en algunos momentos.



naturalista, tampoco es algo abstracto ni se persigue retratarlas patologías de unos personajes anormales, como ha subrayado Saura: *“Estoy absolutamente en contra de pensar que los protagonistas de **LA MADRIGUERA** son anormales. Están continuamente en situaciones límite, pero esto no quiere decir que sean anormales. Se desprende de la misma historia que lo que pueda haber de alienación en ellos está producido por una forma de vida determinada y por una situación económica y social concreta. Quede bien entendido que estos personajes no son abstractos, están totalmente condicionados por la realidad en que vivimos. Representan una forma de comportamiento en la vida actual... Por otra parte estamos demasiado acostumbrados a dogmatizar sobre la normalidad y la anormalidad. El componente infantil del hombre es enorme. Su comportamiento externo está basado en una manera de utilizar el lenguaje, de tratarse en sociedad, en una serie de convenciones que se cumplen todos los días en el mundo de los adultos. Pero, en realidad, muy pocas personas se comportan como adultos en el sentido propio del término... Me parece muy banal la explicación de la locura de los personajes que pretende darse a la película; es muy difícil saber cómo se comportarían dos personas normales si se decidieran a quitarse la*



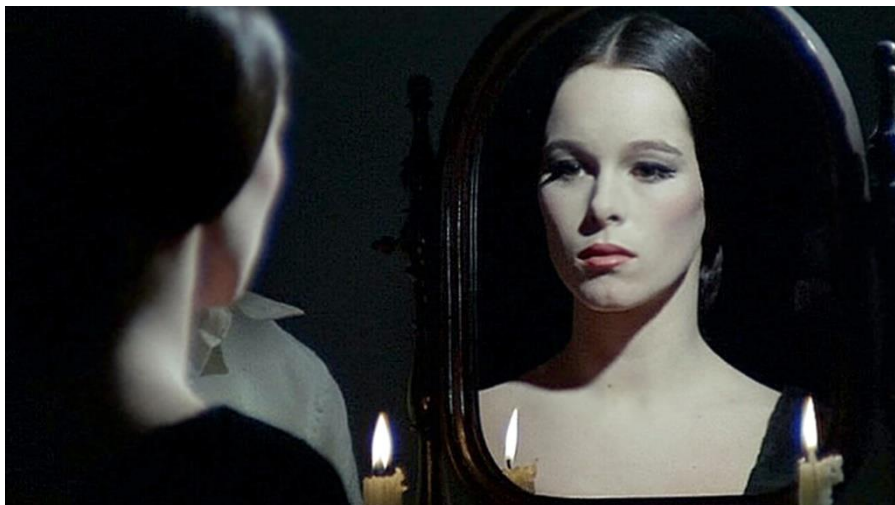
*persiana que utilizan habitualmente para su vida social y a seguir el camino de la imaginación”.*

Y es que el juego y la imaginación forman parte inseparable de los fantasmas de la época, puestos en circulación por los movimientos sociales que rodearon mayo del 68. Pero no hay nada más peligroso que un imaginario sin control, y ya Goya dejó muy averiguado que el sueño de la razón producía monstruos en unos momentos en que España se debatía también entre la tradición y la modernización, entre los vivos a la Constitución y a las cadenas. Saura no ha ocultado sus discrepancias con la idea de Buñuel según la cual hay que exculpar a la imaginación de toda responsabilidad, declarándola inocente. Para él, por el contrario, la imaginación es todo menos inocente: *“No hay que olvidar que **LA MADRIGUERA** es de 1969 y allí está gravitando todo mayo del 68, aquello de ‘la imaginación al poder’, etc. y a mí eso de la imaginación por la imaginación nunca me convenció y quería mostrar lo falaz de esa exaltación sin matices. Claro que la imaginación puede ser muy liberadora, pero también muy peligrosa e incontrolable, auténticamente subversiva y destructiva. Eso de que la imaginación es libre e inocente y no delinque, yo nunca me lo he creído. Es una frase muy bonita de Buñuel de la que discrepo. La imaginación no es inocente en absoluto. Y puede conducir a la catástrofe, como sucede en **LA MADRIGUERA**, donde una mujer*

*insatisfecha pone en marcha unos mecanismos que luego no pueden frenarse, porque las mujeres son mucho más imaginativas que los hombres y el marido, que está auténticamente alienado por el trabajo descubre en su mujer una dimensión que no sospechaba y que le fascina. Además, por aquel entonces yo estaba muy influenciado por Jung, que me parece un tipo magnífico. Lo leía bastante y me parecía un visionario de una sociedad futura en la relación de las parejas, en las dificultades de convivir en sociedades un poco asfixiadas...”*

Porque el juego solo podría ser liberador si los personajes se lo plantearan con sinceridad en un contexto no condicionante. Pero en su itinerario pronto surgen las represiones debidas a la educación religiosa en el colegio, a la autoridad del padre y, sobre todo, la incapacidad de asumir la libertad que se han auto-otorgado de súbito para relacionarse fuera de los convencionalismos sociales en que han sido educados. La secuencia en la que *Teresa y Pedro* intentan volver a poner pie en esos convencionalismos reviviendo la cena en la que se conocieron es muy elocuente, ya que no pueden desandar lo andado. Y al no ser así, al convocar junto a sus recuerdos las ataduras de una educación represiva, el juego de **LA MADRIGUERA** se convierte en un factor destructivo: *“Así llegan a una contradicción que se da mucho en la vida: no pueden vivir juntos ni pueden vivir separados. No pueden vivir juntos porque existe una excesiva dependencia del uno con respecto al otro, y no pueden vivir separados porque se compensan mutua mente. Entonces surge inevitablemente la muerte, la destrucción. Yo estoy seguro de que no he matado a los personajes de **LA MADRIGUERA**, que se han destruido ellos mismos, aunque sé lo arriesgado que es decir esto y que el autor siempre participa, siquiera sea inconscientemente, en el desenlace de sus personajes. Pero en este caso yo siento que era así”*.

La profundización en el juego no solo se entabla en el orden temático, sino que empapa la forma y lenguaje fílmico de **LA MADRIGUERA**, con lo que se asiste a un interesante crecimiento del cine de Saura hacia lo teatral. No en el sentido de un cine teatralizado, sino de la utilización del teatro dentro del cine, que es noción bien



diferente. Si en **Peppermint** se había introducido uno de los mecanismos típicamente suarianos, la duplicación (el espejo), en la última parte de **Stress** aparece el juego (en el sentido que adquiere la palabra *jouer* en francés o *play* en inglés, es decir, jugar e interpretar), desarrollándose por extenso en **LA MADRIGUERA** y **El jardín de las delicias** de la mano del psicodrama, forma muy eficaz de visualizar los fantasmas internos exteriorizándolos y dramatizándolos. Aunque aquí, estimulado por el ejemplo de Buñuel en **Belle de jour**, rodó las evocaciones infantiles en color y no en blanco y negro, como en **Peppermint**.

La base de la película es, en efecto, el juego de roles que pueden desarrollar entre sí un hombre y una mujer: padre-hija, madre-hijo, amantes, esposos, padres, etc, etc. Dado que este paso del desdoblamiento de los personajes en distintos roles había sido abordado por el teatro antes que por el cine, y en España estaba prácticamente inédito, algunos críticos han establecido comparaciones con “El amante” de Harold Pinter y “Las criadas”, de Genet<sup>5</sup>. Esta

---

<sup>5</sup> Saura ha confesado que ese doblamiento le parecía más logrado en “El arquitecto y el emperador de Asiria” de Fernando Arrabal.

última pieza había logrado gran resonancia en España a partir de su puesta en escena por Víctor García para la compañía de Nuria Espert, y el punto de no retorno de **LA MADRIGUERA** se produce cuando los personajes penetran en la habitación de las criadas, en la que se rompe la asepsia de esa casa: en las paredes hay fotografías de Jacqueline Kennedy-Onassis, los Beatles, artistas de moda, etc. Y al entrar *Teresa* y *Pedro* en el ámbito de las criadas e intentar verse a través de sus ojos todo su tinglado se desploma ya inevitablemente. Aunque harán un último intento por intentar jugar a “ellos mismos”, eso ya no es posible, y tras el juego de la separación solo quedará el último y definitivo juego de la muerte. (...)

**Texto (extractos):**

*Juan Carlos Rentero*, “Entrevista con Carlos Saura”,  
rev. Dirigido, marzo 1976.

*Antonio Castro*, “Entrevista con Carlos Saura”,  
rev. Dirigido, abril 1990.

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











## Viernes 17

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** (1970) España 95 min.



**Dirección.-** Carlos Saura.  
**Argumento.-** Carlos Saura.  
**Guion.-** Rafael Azcona & Carlos Saura. **Fotografía.-** Luis Cuadrado (1.85:1 – Eastmancolor).  
**Montaje.-** Pablo G. del Amo.  
**Música.-** Luis de Pablo.  
**Productor.-** Elías Querejeta.  
**Producción.-** Elías Querejeta P.C. **Intérpretes.-** José Luis López Vázquez (*Antonio*), Luchy Soto (*Luchy*), Francisco Pierrá (*don Pedro*), Charo Soriano (*la actriz*), Lina Canalejas (*la tía*), Julia Peña (*Julia*), Mayrata O'Wisiedo (*la enfermera*), Esperanza Roy (*Nicole*), Alberto Alonso (*Tony*), Luis Peña

(*ejecutivo 1*) José Nieto (*ejecutivo 2*), Antonio Canal (*ejecutivo 3*), Eduardo Calvo (*amigo*), Luis de Pablo (*organista*). **Estreno.-** (Alemania) junio 1969 / (España) julio 1969.

*versión original en español*

Película nº 10 de la filmografía de Carlos Saura (de 52 como director)

### **Música de sala:**

Centenario del nacimiento de

**CAL TJADER**

(1925-1982)

**“Talki’ Verve: Roots of Acid Jazz”** (1996, recopilatorio)

**Cal Tjader**



(...) El franquismo dio luz a una nueva burguesía que prosperó al calor del régimen, que se convirtió en su principal apoyo económico y social y que presentaba unas características propias. Por un lado, una doble moral de recios principios católicos bajo la cual no eran infrecuentes las aventuras amorosas extraconyugales; unos principios morales castradores que sofocaban una sexualidad reprimida, a punto de explotar; una ambición económica desmedida que contribuyó a que lo que hasta ese momento habían sido pequeños negocios terminasen convirtiéndose durante los tan duros años de la posguerra en imperios estatales que llevaron a esta burguesía en expansión a ocultar su dinero en países como Suiza, como explica Antonio Maestre en “Franquismo, S.A.” (Ediciones Akal). Pero esa burguesía tenía también un *habitus* social muy particular, con unas costumbres propias que se reflejan en algunas de las aficiones del propio Franco, instalado en El Pardo y aficionado a la caza: esos grandes caserones de piedra de interiores acabados en madera y decoración cinegética de la sierra madrileña, rodeados por imponentes jardines y acondicionados por una





servidumbre amedrentada, donde se instalaron lejos de la vista de una sociedad hambrienta.

Carlos Saura retrata en el *huis clos* de **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** ese estilo de vida de la alta burguesía madrileña a través de un proceso de reconstrucción, el de *Antonio Cano* (José Luis López Vázquez), un constructor de éxito que sufre un accidente de tráfico que lo deja amnésico y postrado en una silla de ruedas. Convertido de nuevo en un niño, su familia intentará devolverle la memoria a través de diversas representaciones de inspiración teatral. En realidad, un subterfugio para conseguir la clave y la firma que les den acceso a la fortuna perdida de *Cano*. Un proceso despiadado que llega a bordear lo que hoy se consideraría *torture porn*, como en la secuencia inicial en la que *Antonio* es encerrado a oscuras con un cerdo para revivir uno de los traumas de su infancia, ocasionado por un autoritario padre. El franquismo como teatro y la burguesía construida a su alrededor como actores de una representación interesada que, en el momento de rodarse la película (en el cambio de década de los sesenta a los setenta), empezaba a enfrentarse a su hipotético fin. Las hojas otoñales que inundan esa casa en decadencia y ese baile de sillas de ruedas del plano final son inequívocos símbolos de cómo las familias burguesas



terminaron convirtiéndose en títeres de sí mismos para garantizar su supervivencia.

Como ocurre con otras películas del ciclo Saura-Rafael Azcona, que abarca desde **Peppermint frappé** (1967) hasta **La prima Angélica** (1973), **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** se configura alrededor de la memoria, pero en esta ocasión, la del bando vencedor. El trauma se origina en esa proclamación de la República el día de la comunión de *Antonio*, en la invasión de los rojos en la cotidianidad católica de la familia. Los recuerdos de la vida del protagonista son un recorrido por esas características de la burguesía emergente, desde la fascinación infantil y *kitsch* por la lubricidad de su tía hasta la ambición de matar al padre para hacerse con su poder, pasando por la necesidad de protección en un mundo despiadado y cruel. Irónicamente, *Antonio* solo se recuperará cuando deje de ser una víctima merecedora de compasión a los ojos del espectador y degenera de nuevo en déspota, para la satisfacción de su padre. Ese es su único destino posible, el de recuperar su lugar privilegiado en esa trampa que es la familia.

Al igual que en otras películas de Saura del período como la dura **Ana y los lobos** (1973), **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** es una alegoría que no deja al espectador asideros emocionales para



agarrarse, el retrato ácido de unos arquetipos que en ningún momento solicitan nuestra compasión, atrapados en una sofocante estructura repetitiva que, una vez descubierto el mecanismo, no llega más allá de sustituir la realidad por un símbolo. Por eso mismo, lejos del contexto que las vio nacer, y perdida la referencia original de la alegoría, quizá hayan envejecido peor que las obras libres, más naturalistas, de sus inicios (...).

**Texto (extractos):**

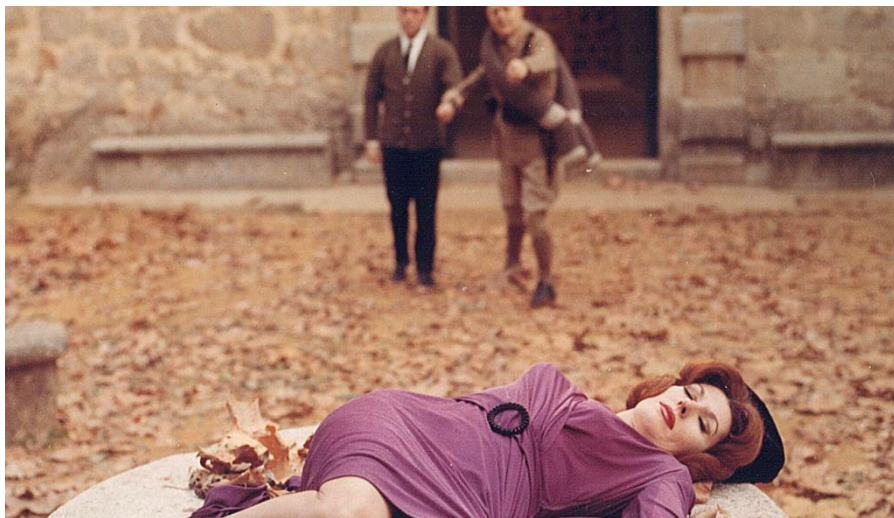
*Héctor García Barnés, “El jardín de las delicias”,  
en dossier “Carlos Saura”, Dirigido, abril 2023*

(...) Como ha explicado Saura, **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS**<sup>6</sup> surgió del cruce de dos estímulos: *“Yo había reunido mucho material sobre Juan March, que es un personaje muy interesante, muy atractivo. Recuerdo que cuando tuvo ese accidente en la carretera de la Coruña que le costó la vida dijo una frase que me impresionó: ‘Que hagan lo que quieran con mi cuerpo, pero que no me toquen la cabeza’.* Por otro lado, un neurólogo amigo mío,

---

<sup>6</sup> La película está dedicada “A Geraldine”, que no aparece más que como figurante en la escena de la primera comunión.





*Alberto Portera, me contó la historia de un paciente al que le había dado un colapso en un banquete, no podía acordarse de nada, y al tener todas las claves del negocio estaban desesperados, de manera que tuvieron que traer un terapeuta de Suecia para que reconstruyera su pasado. Era un idea preciosa”.*

Algo hay de **Ciudadano Kane** de secano y esperpéntico en este *Antonio Cano* cuya vida se recompone como en un rompecabezas, con el añadido nada desdeñable de que, al tratarse de un enfermo (y afectado, concretamente, en sus facultades mentales) se puede acceder no solo al aparato externo de una casta industrial, sino a toda la ortopedia interna y su tramoya personal.

Una vez encajadas las piezas, el título vino por sí solo a partir del retablo homónimo del Bosco que se custodia en el Museo del Prado: *“Yo tenía la idea de un jardín apacible donde de pronto podían suceder las cosas más espantosas, como esa imagen de los caballeros alanceando al protagonista o la pelea a los acordes de la partitura de Alexander Nevski.”*<sup>7</sup> *Aproveché que este hombre estaba perturbado*

---

<sup>7</sup> Pelea que supone una reminiscencia infantil de Saura: *“Cuando tenía siete u ocho años. en el colegio de San Viator, de Huesca, un cura se inventó un juego precioso que funcionaba con dos grupos de seis chicos con unos escudos de madera y unas pelotas de lana. Y se hacía una*



*para meter todo esto y no introduje más cosas porque no se me ocurrieron. Lo bonito era que le reconstruían mal su pasado, según lo veían sus familiares, y al ver que la realidad de los demás era tan pavorosa, este hombre decide quedarse como está, lo cual es tremendo”.*

No faltó, sin embargo, la protesta de Fernando Arrabal por una supuesta usurpación de título: “*Cuando yo iba a hacer **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** Arrabal me llamó para decirme que ése era el título de una obra suya. Le contesté que también era el de un cuadro anterior a su obra. Me respondió en mal tono, amenazando con demandarme. Le mandé a tomar viento, y hasta ahora”.*

**EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** supuso la primera experiencia de Saura con sonido directo, que tanto había echado de menos en un rodaje como **Stress**. Y eso mejoró mucho las condiciones de trabajo con los actores, ayudando a dar el tono justo de voz y gesto al crear una tensión en el plató que resultaría enormemente estimulante.

---

*pelea para conquistar unas banderas que había en el patio...Luego. cuando vi **Alexander Nevski** me recordó mucho a mi colegio, y ahí coloqué la “Cantata”.*

A la Junta de Censura no se le escapó el alcance político de la película. Uno de sus componentes escribió: *“Guion de humor negro con una clara simbología sobre el Régimen español actual, especialmente a partir de las secuencias 30-31. Si no se rehace no debe aprobarse”*. Otro, más liberal o más escéptico, aventuró: *“Para el espectador medio la intriga de la trama ocultará, si no tiene a mano la clave, este aspecto de la película. Pero si se impide que, aparte de su intención, la crítica social se convierta en crítica al Régimen, no importa demasiado que aparezca aquella crítica”*.

Aunque **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS**, como tantas otros films de Saura, gana en hondura si se le desvincula de adherencias políticas excesivamente coyunturales, los paralelismos advertidos por los censores eran inevitables en pleno franquismo. **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** tenía como particularidad la de centrar su atención precisamente en la familia de un oligarca, de un representante del poder económico en España, con una importante cuenta corriente en Suiza, cuya clave sus familiares tratan de descubrir en vano. Y de este modo *Antonio Cano* podía asimilarse sin esfuerzo al dictador que detenta todos los resortes del poder en sus manos, de tal modo que su ausencia mental paraliza la marcha de sus asuntos, amén de carecer de sucesores responsables capaces de continuar su gestión. Inscrita netamente en el tardofranquismo, cuando el declive biológico del dictador era ya evidente, la censura se alarmó al ver la película. Aquel alto empresario imbecilizado y en regresión a la infancia (por no mencionar la alusión directísima a la escena de caza con la presa colocada ópticamente ante el fusil de Antonio), parecía aludir de un modo excesivamente claro al Jefe del Estado y a su deterioro físico.

La censura estuvo a punto de impedir cualquier pase de la película, y solo se logró salvarla gracias a la legendaria habilidad de Querejeta para sortear todo tipo de obstáculos administrativos con un juego de carambolas entre las fisuras legales internas y las plataformas de prestigio que les brindaban los festivales en el exterior. La cinta estuvo retenida durante siete meses por la Dirección General de Cine, sin posibilidad de salir a ninguna parte, a pesar de que había sido solicitada por todos los grandes festivales internacionales. Invitados



en última instancia por el de Berlín, a pesar de que la candidata oficial era otra, la suspensión de éste facilitó su acceso a la muestra antológica de Nueva York, lo que salvó la película. Se le impusieron, eso sí, tres cortes: el pecho que muestra la criada a Antonio para que se tome el batido, las banderas republicanas en la secuencia de la primera comunión y “La marcha triunfal” de Rubén Darío recitada a lo Berta Singerman sobre unas escenas de la entrada de los nacionales en Madrid.<sup>8</sup>

**EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** es la primera incursión de su director en el mundo familiar desde su cortometraje **La tarde del domingo**, solo que allí estaba descrito desde la óptica neorrealista y se asumía el punto de vista de la criada, mientras que aquí está hecho desde dentro, en todos los sentidos. Es como si los psicodramas que hacía la pareja de **La madriguera**, a solas y en la intimidad se

---

<sup>8</sup> Ante esas escenas la censura había alegado: “*Burla manifiesta hacia la acción de nuestro Ejército a propósito de la última guerra española y desprecio hacia los principios del Movimiento Nacional. Presentación irreverente de prácticas, creencias y ceremonias religiosas con una intención maligna que raya en lo blasfemo.*”

convirtieran en corales y se “socializaran” , corporeizando los fantasmas familiares que ya se evocaban en ella. Claro que en la pareja era más fácil hacerlo, ya que siempre puede derivarse de los escarceos eróticos, que siempre tienen algo de juego y representación. Pero sin la idea del personaje amnésico hubiera resultado mucho más difícil introducirlo en el ámbito familiar. En cualquier caso, Saura ha confesado que necesitaba ampliar el restringido marco de su película anterior para salir de una cierta claustrofobia. También le interesaba mucho el ingrediente teatral y de gran guiñol desorbitado (a la manera de Rambal), en esa farsa mediante la cual los personajes se representan a sí mismos ante *Antonio Cano*. Ello da lugar a un juego muy rico al contrastar cómo se ven a sí mismos hace años y cómo los ve su padre, que, a su vez, no es solo un espectador pasivo, sino que unas veces recuerda correctamente y otras añade cosas o lo deforma todo, de manera absolutamente imprevisible. Esa tierra de nadie entre objetividad y subjetividad explorada por la película permite alterar tiempos, espacios, personajes y acontecimientos, dando saltos hacia cualquier dirección y dimensión sin ninguna limitación gracias a la brillante idea que le sirve de hilo conductor. Uno de los problemas que más preocupaban a Saura, la superación del realismo pudiendo despegarse de él y volver a capricho en distintos momentos y dosificaciones, quedaba resuelto de un plumazo.

La gran riqueza caleidoscópica de **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** se deriva del contraste continuo y la disponibilidad polisémica de casi todos sus componentes. Apenas hay plano que solo signifique una cosa y tenga una lectura meramente lineal y realista. Porque de inmediato se establece la dialéctica entre el pasado reconstruido por la familia, el real y el deformado por *Cano*, quien se desdobra en un ser que ve, que se ve y que es visto. Ello suscita profundizaciones en el ámbito de los recuerdos, y con razón se ha considerado **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** una de las más sutiles meditaciones sobre la memoria y sus recovecos. Pero también plantea otros pavorosos problemas como el de la identidad, reavivados por el teatro moderno del expresionismo para acá, pero ya muy presentes en una cierta tradición española, de Cervantes a Unamuno. Porque



*Antonio Cano* no puede evitar la perplejidad ante el retablo que le montan: “¿Así soy (o así era) yo?”, adivinamos que se pregunta. Por eso, cuando se reconoce (al matar el pichón o escuchar su discurso grabado) dice con evidente satisfacción por encontrar un ancla: “Yo ... yo ... yo”, con el balbuceo que un niño emplea al ir encontrando vestigios de su personalidad. Y nosotros debemos aprender que le gusta (¿o le gustaba?) la caza (no sabemos si tan trucada como ahora) y los discursos retóricos y huecos llenos de clichés mediante los que se cuestiona la demagogia desarrollista.

**EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** es un documental sobre el estupor. *Antonio*, tras su accidente, vuelve a mirar lo que le rodea, su gran empresa, su lujosa casa de campo, la suavidad de su jardín, la funcionalidad de su piscina, como un ámbito bruscamente hostil, repentinamente extraño... Hay una dificultad de entender en profundidad nuestra situación presente... el intuir el gran engaño de este desarrollo, la permanencia a niveles subconscientes a niveles estructurales, de todo un pasado de terror (político, moral, religioso) que permanece intacto a la intermitente, difícil, pero clarividente lucidez del personaje . Semejante dispositivo de idas y venidas induce





en el espectador un recorrido por su propia laberinto interior o, al menos, por el común ámbito histórico que le ha tocado interiorizar. El film se erige, así, sobre un entramado de planos solapados en permanente inestabilidad: el plano real, el imaginado, el de la memoria, el de la representación, el de las evocaciones deformadas, el onírico. Un plano directamente real supone una reconstrucción (una “representación”), que al ser mal recordada deviene deformada y grotesca. E, inversamente, a través de la reconstrucción de un momento del pasado surge el recuerdo del mismo, que logra ser real (por lo menos en alguno de sus elementos) y sin embargo también se deforma. Desde esa perspectiva no es disparatada la propuesta de adscribir **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** al género histórico si se admite que hay una variedad basada en la memoria personal, por cuanto explícita, a través de una dramaturgia, los hechos y la mentalidad que han configurado la España de hoy.

Originalmente la película terminaba con una jauría de perros que atacaba a la familia en el jardín, pero planteaba dificultades de rodaje y se eliminó sustituyéndolo por la imagen de los personajes en sillas de ruedas. De esa forma, en lugar del casi inevitable final



sauriano abocado a la muerte física, se logra algo mucho más terrible e igualmente eficaz. Porque durante el proceso de desvelamiento de la vida y personalidad de *Antonio Cano* toda la tribu ha quedado en evidencia y, como él, paralizada en la común tela de araña.

Además de su evidente progresión temática y lingüística, las películas de Saura suelen tener, de forma consciente o inconsciente, elementos de transición, como si surgiesen unas de algún costillar de las otras. En **Llanto por un bandido** se canta la petenera de **Los golfos**. En **Stress Antonio** silba el tema interpretado por “Los Canarias” en **Peppermint**. **La prima Angélica** es un personaje aludido de pasada por la madre en **Ana y los lobos** al referirse a las obsesiones sexuales de *Juan* en su infancia. **Cría cuervos** surge como prolongación de este refrán citado por *Anselmo* al final del guion original de **La prima Angélica**. Por no hablar de **Mamá cumple cien años** o **Deprisa, deprisa**, que retoman los personajes o la temática de **Ana y los lobos** y **Los golfos**. Dos de los proyectos de Saura, sobre San Juan de la Cruz y la guerra civil, parten -en cierto modo- de la secuencia del eremita de **Ana y los lobos** (una de cuyas frases sobre la fiereza del hombre sirve de cita y base de **El Dorado**)



y del grito de *¡Esa luz!* en que se ambienta **La prima Angélica** y que se oye en **Dulces horas**.

Pues bien, en **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** están ya presentes los gérmenes de dos futuras películas de Saura, **La prima Angélica** y **Dulces horas**. De esta última porque aparece la canción “Recordar”, de uno de cuyos versos procederá el título. Y de **La prima Angélica** porque en la ensoñación infantil con una decoración “estilo Paramount” *Antonio Cano* aparece con su tía como adulto y no de niño, audacia que no pasó desapercibida para la crítica francesa. Saura dio con este fecundo hallazgo al reparar en el habitual sistema asociativo de la memoria, que lleva a proyectarse en el pasado con la encarnadura y edad actualizada, en vez de la retrospectiva: *“El mecanismo de la memoria es diferente en cada persona. Un día me miré en el espejo y me dije: ‘Dios mío, ¿qué aspecto tenía yo de niño?’ No puedo recordarme a mí mismo de niño en el espejo. Tengo fotografías, pero cuando las miro tengo la sensación de que se trata de un desconocido. Cuando he tratado de reconstruir mi pasado, no lo hago con la mentalidad de un niño. Más bien me veo como soy ahora, pero 20 o 30 años antes. Esa fue una de las ideas fundamentales que me llevó a hacer esa película, que no puedes verte a ti mismo como un niño”*.

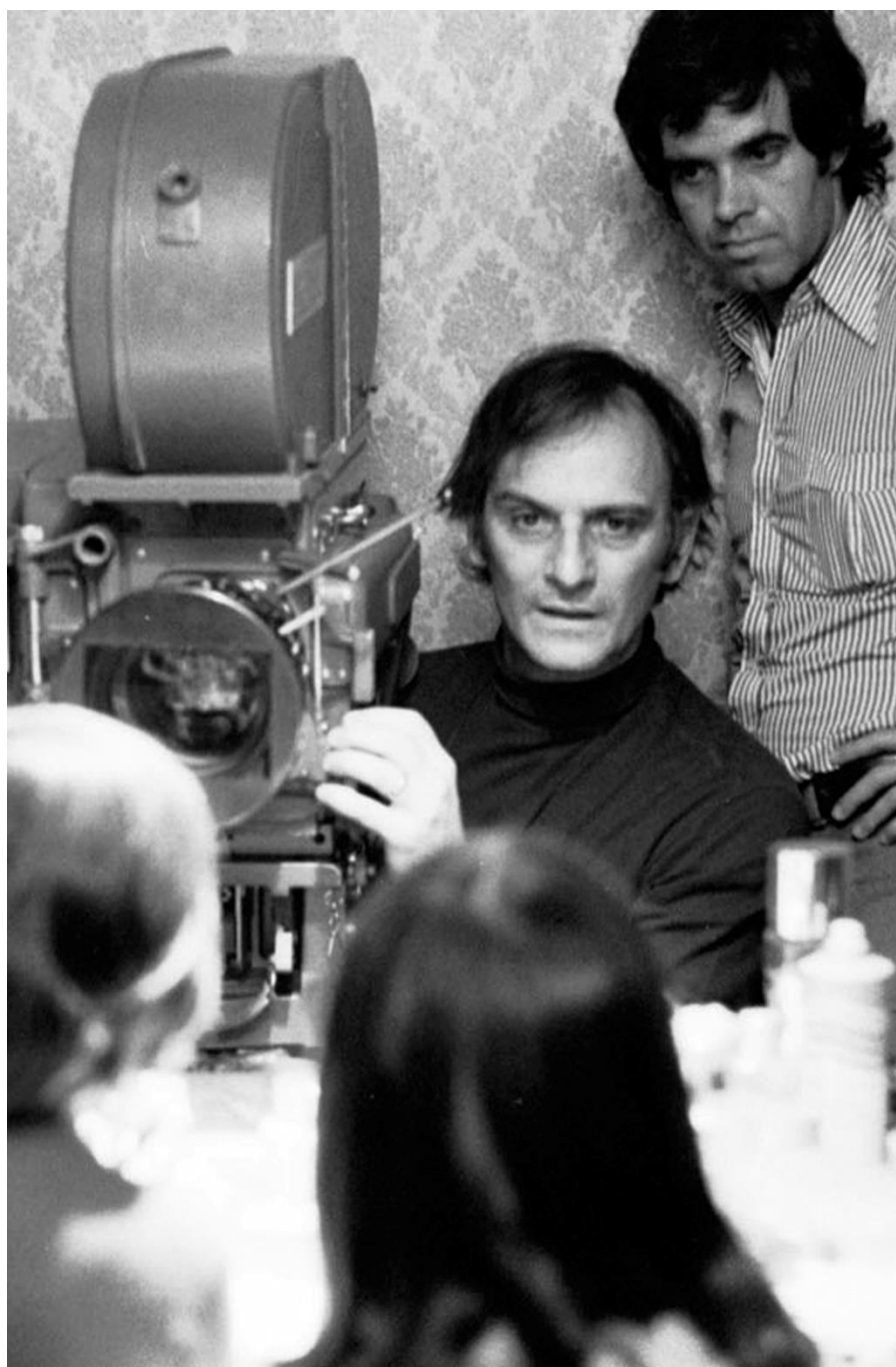
**Texto (extractos):**

*Juan Carlos Rentero*, “Entrevista con Carlos Saura”, rev. Dirigido, marzo 1976.

*Antonio Castro*, “Entrevista con Carlos Saura”, rev. Dirigido, abril 1990.

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





**CARLOS SAURA**  
Carlos Saura Atarés

Huesca, 4 de enero de 1932  
Madrid, 10 de febrero de 2023

**FILMOGRAFÍA** (como director)<sup>9</sup>

- 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**

---

<sup>9</sup> 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”. 2025

**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,  
Alba María Espinosa & Jairo Morata)  
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)  
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)  
Redes Sociales (Isabel Rueda)  
M<sup>a</sup> José Sánchez Carrascosa

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



Organiza:



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

**CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”**

*Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram*

LAMADRAZA.UGR.ES