

113. Carme Riera y María Payeras (eds.).
1959: De Collioure a Formentor.
114. Remedios Sánchez García.
Valera, ingenio y mujer.
El imaginario femenino en las novelas de Juan Valera.
115. Ioana Gruia.
Eliot y la literatura del tiempo en la poesía española contemporánea.
116. Julio Peñate Rivero (ed.).
Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva.
117. J. M. Escudero y V. Roncero (eds.).
La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro.
118. María Ángeles Naval (ed.).
Poesía Española Posmoderna.
119. José Romera Castillo (ed.).
El teatro de humor en los inicios del siglo XXI.
120. Jannine Montauban.
La picaresca en la otra margen.
121. Víctor Infantes.
La trama impresa de *Celestina*. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas.
122. M.^a Pilar Celma Valero (ed.).
Miguel Delibes, pintor de espacios.
123. José M.^a Díez Borque (dir.)
e Inmaculada Osuna
y Eva Llergo (eds.).
Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro.
124. Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López (eds.).
Gramática, canon e historia literaria (1750 y 1850).



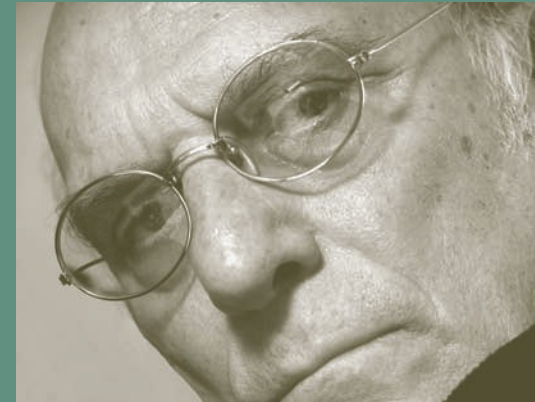
Carlos Saura:
una trayectoria ejemplar

Robin Lefere

130

Robin Lefere (ed.)

CARLOS SAURA: UNA TRAYECTORIA EJEMPLAR



VISOR LIBROS

Si Carlos Saura hubiera dejado de rodar en 1975, la decena de películas realizadas hasta esa fecha —un corpus ya muy significativo, una obra— bastaría para garantizarle un puesto de honor en cualquier historia del cine español... y en cualquier librería, especializada o no.

Ahora bien, sabemos que el cine del gran aragonés sobrevivió a la transformación de las circunstancias políticas en que se había gestado y que lo habían conformado en algunos aspectos esenciales. Entre 1975 y 2010 Saura siguió demostrando una creatividad excepcional, con películas tan variadas que desconcertaron. ¿Qué películas *aparentemente* más diversas que *Elisa, vida mía* (1977) y *Mama cumple cien años* (1979), *Deprisa, deprisa* (1980) y *Los zancos* (1984), por no decir *La noche oscura* (1989) y *¡Ay Carmela!* (1990), *Taxi* (1996) y *Goya en Burdeos* (1999)?

A pesar del éxito llamativo —taquillas y premios— de algunos de esos títulos como de los musicales de *Carmen a Fados*, la crítica ha sido por lo general muy severa con esa producción, hasta el punto de que se han difundido varios lugares comunes que cristalizan en el mito de «dos» Sauras... El presente libro se sitúa deliberadamente con respecto a este contexto de recepción polémica: encara el debate (sin tabúes, desde la admiración reflexiva) y, sobre todo, lo supera, al ofrecer una multiplicidad de enfoques sugerentes que, conjuntamente, ponen de relieve una trayectoria artística tan rica como ejemplar.

ROBIN LEFERE (ed.)

**CARLOS SAURA:
UNA TRAYECTORIA EJEMPLAR**

VISOR LIBROS

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/130



Foto de cubierta: © Carlos Saura, cortesía del autor

© Los autores

© Visor Libros
Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-130-1

NIPO: 820-11-236-8

Depósito Legal:

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

ÍNDICE

Presentación	7
– Santos ZUNZUNEGUI, Universidad del País Vasco <i>El primer Saura: desarrollos, ecos, reminiscencias</i>	13
– Nadia LIE, Universidad de Lovaina (K. U. Leuven) <i>Saura y el género “road movie”: análisis de Stress es tres, tres</i>	29
– Marianne BLOCH-ROBIN, Universidad de París (Paris-Est, Marne-la-Vallée) <i>Música y narración en Dulces horas: de la inmersión nostálgica en la vorágine del pasado a la distancia irónica de la instancia narrativa superior</i>	47
– Fernando DÍAZ RUIZ, Universidad Libre de Bruselas (ULB) <i>Sobre márgenes, marginados y heterodoxos</i>	67
– José Manuel CAMACHO DELGADO, Universidad de Sevilla <i>El Dorado: un sueño lleno de villanos</i>	79
– Rob STONE, Universidad de Swansea <i>Compás y la “reterritorialización” del tiempo</i>	95
– Pedro Javier MILLÁN BARROSO, Universidad de Sevilla <i>Tango. Estética del límite y poética trágica</i>	113
– Serge GORIELY, Universidad Católica de Lovaina (UCL) <i>Las películas policíacas: del cine negro a la danza de la muerte</i>	139
– Nancy BERTHIER, Universidad de París (Paris-Est, Marne-la-Vallée) <i>Carlos Saura, cineasta de la temporalidad: el caso de Goya en Burdeos</i>	151

- Jean-Claude SEGUIN, Universidad de Lyon (Université Lumière, Lyon II)
Los dibujos preparatorios de Goya en Burdeos 165
- David ASENJO CONDE, Universidad Complutense de Madrid
Fados: representaciones fílmicas de una Iberia reunida..... 181
- Robin LEFERE, Universidad Libre de Bruselas (ULB)
De la literatura al cine: el arte de la transposición..... 215
- Amparo MARTÍNEZ HERRANZ, Universidad de Zaragoza
¡Esa luz! y otros proyectos no filmados..... 239
- José JURADO MORALES, Universidad de Cádiz
Yo, Carlos Saura, escritor 259
- Entrevista escrita a Carlos Saura 285
- Filmografía 295

PRESENTACIÓN

Robin Lefere

Diciembre 2010: curiosamente, es difícil que una librería española, aun especializada, cuente con un estudio sobre la obra cinematográfica de Carlos Saura, mientras que no faltarán los dedicados a Pedro Almodóvar o L.G. Berlanga, por no hablar de Clint Eastwood o Alfred Hitchcock.

Es curioso porque, después de haber sido considerado como el discípulo más aventajado de Luis Buñuel (en especial con *Los golfos*), en los años 60 y 70 Saura se convirtió en la figura emblemática del cine español “de autor”, gozando de una insólita —en circunstancias entonces poco favorables— proyección internacional. Recordemos los títulos *La caza* (1965), *Peppermint Frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos* (1975)... siendo estos dos últimos los que aportaron al director aragonés la consagración y un prestigio indiscutible, al mismo tiempo que el éxito de taquillas. Si Saura hubiera dejado de rodar en 1975, la decena de películas realizadas hasta esa fecha —un corpus ya muy significativo, una obra¹— bastaría para garantizarle un puesto de honor en cualquier historia del cine español, y la riqueza intrínseca de esas creaciones para alimentar la reflexión crítica y justificar la presencia de lo mejor de ésta en cualquier librería, especializada o no².

¹ A las películas mencionadas, hace falta sumar *Llanto por un bandido* (1963), *Stress es tres, tres* (1968), *La madriguera* (1969).

² Existe en España una excelente monografía de Agustín Sánchez Vidal —*El cine de Carlos Saura*—, pero tiene ya más de 20 años, se publicó de manera confidencial (cf. Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza), y está agotada desde hace mucho.

Afortunadamente —algunos dirían desafortunadamente, como veremos— el cine de Saura sobrevivió a la transformación de la circunstancia política en que se había gestado, y que lo había conformado en algunos aspectos esenciales (como su rica retórica de la alusión, entre metáfora y símbolo). Entre 1975 y 2010 el artista siguió demostrando una creatividad excepcional, que se caracterizó ante todo por su rara versatilidad, con películas tan variadas que desconcertaron, disimulándose la continuidad y la profunda unidad de la obra. ¿Qué películas aparentemente más diversas que *Elisa, vida mía* (1977) y *Mama cumple cien años* (1979), *Deprisa, deprisa* (1980) y *Los zancos* (1984), por no decir *La noche oscura* (1989) y *¡Ay Carmela!* (1990), *Taxi* (1996) y *Goya en Burdeos* (1999)? Esto es: Saura ostentó una incansable aptitud para sorprender, burlando las expectativas.

Ahora bien, a pesar del éxito llamativo de algunas de esas películas (en especial el de los musicales), y de una abundante cosecha de premios y galardones de todo tipo, la crítica española (pero no sólo ella) ha sido muy severa con esa producción; se pueden observar tres lugares comunes, que también suelen escucharse en círculos cinéfilos:

- a) Hay que distinguir dos épocas en la filmografía de Saura. Partiendo de esta premisa, se discute acerca de dónde situar la fractura: ¿después de *Cría cuervos* (¿por razones estéticas, o más bien por la comodidad de la —relativa³— fractura política?), de *Carmen* (por la supuesta irrupción disruptiva del musical —olvidándose de *Bodas de sangre*, que pasó desapercibida y fue recuperada *a posteriori*)?
- b) La segunda época es muy inferior a la primera: el artista ha perdido la inspiración y se sobrevive a sí mismo, si bien se producen aún de vez en cuando destellos notables.
- c) Saura hace “películas para extranjeros”, explotando los estereotipos sobre el mundo hispánico.

Detengámonos brevemente a examinar estos lugares comunes, que vuelven de una y otra forma con pequeñas variaciones, en reseñas a veces francamente agresivas, cuando no malévolas.

La idea de dos Sauras sucesivos es errónea en cuanto conlleva la imagen de dos bloques esencialmente distintos y cada uno relativa-

³ Véase *Los ojos vendados*, 1978.

mente homogéneo, lo que dista mucho de ser el caso. El mismo (supuesto) “primer” Saura, incluye películas muy heterogéneas (aun antes de *Cría cuervos: Stress es tres, tres* tiene poco que ver con *Llanto por un bandido*), cuya recepción fue muy contrastada; lo mismo puede afirmarse del (supuesto) “segundo” Saura (como se señaló anteriormente). Por otra parte, las películas posteriores a los años ochenta ofrecen numerosas conexiones con la producción anterior, y en muchos casos no hacen sino potenciar aspectos ya presentes en sus primeros filmes, aunque fuera en un segundo plano (caso de la música). Con todo, es probable que la fuerte y llamativa identidad de las películas más conocidas hasta *Cría cuervos* y, por otra parte, la diversidad evidente de las posteriores —con, además, la aparición de la comedia (*Mama cumple cien años, ¡Ay Carmela!*) y del musical (y dentro de éste películas con carácter documental)—, explique en parte la visión dual de la obra saurana.

En lo que se refiere a la supuesta inferioridad del (supuesto) segundo Saura, cabe recalcar que esa valoración suele apoyarse en un conocimiento parcial de la obra. De hecho, si bien pueden gustar o no, sería muy azaroso argumentar que *Goya en Burdeos* es una película inferior a *Llanto por un bandido*, o que *La noche oscura* lo sería con respecto a *La madriguera*. Es más: difícilmente se les puede negar la condición de películas “inspiradas”, y —con estilos y medios muy distintos— admirablemente realizadas. Por otra parte, podemos sospechar que un doble prejuicio ha condicionado la recepción del Saura posterior a (digamos) *Cría cuervos*: precisamente la imagen impactante de cierto “primer” Saura (sin tener lo suficientemente en cuenta el derecho y la capacidad del autor a hacer cosas distintas o intentar variaciones significativas), y luego la sobrevaloración de un cine simbólico con respecto a un cine que integra nuevos componentes menos prestigiosos como son la comedia, el musical, el melodrama... o incluso opta por el género algo despreciado del documental.

Resulta más complejo de contestar el tercer lugar común, pero se puede esbozar una respuesta. Saura *trabaja con* los estereotipos de lo hispánico desde sus primeras películas. Estos estereotipos desempeñaban distintas funciones pero servían muy especialmente en el marco de una reflexión problemática y más o menos (in)directamente polémica acerca de la identidad española, contrastando las imágenes producidas por el “nacionalfolklorismo” franquista (desde las películas de Florián Rey hasta el “Spain is different” de Manuel Fraga). Las películas posteriores a los años 80, en particular los musicales, no constituyen una ruptura

oportunista en la carrera de un otrora gran Saura venido a menos sino que se sitúan dentro de esa misma línea, aunque con dos inflexiones notables que se deben al cambio de las circunstancias históricas: a) a partir de *Bodas de sangre*, se manifiesta de manera cada vez más evidente un intento de reapropiación y celebración de lo hispánico, más allá de dichos estereotipos nacionalistas; b) la reflexión sobre “lo español” tiende hacia lo hispánico pero aun hacia el iberismo y el “trans-iberismo”.

En este contexto de discusiones y polémicas, pareció oportuno organizar un encuentro que volviera a examinar la larga y extraordinaria trayectoria de Carlos Saura —unas cuarenta películas a lo largo de medio siglo—, con la perspectiva de explorar o incluso rescatar aspectos de la obra dejados en la sombra o insuficientemente estudiados, haciendo hincapié en la producción posterior a la dictadura. El encuentro se celebró en la Universidad Libre de Bruselas en octubre de 2009, articulándose con una amplia retrospectiva saurana en la Filmoteca nacional de Bélgica; cabe recalcar que los textos aquí publicados constituyen aportaciones originales, que amplían o modifican considerablemente las comunicaciones que se presentaron entonces, y han sido debidamente armonizados. He aquí unas indicaciones para orientar al lector, y sobre todo para picar su curiosidad.

Las dos primeras contribuciones ofrecen nuevas perspectivas sobre las primeras películas de Saura. Santos Zunzunegui estudia la trayectoria que, iniciándose con *El pequeño río Manzanares* (1956), conduce a *La caza* (1965), pasando por *Los golfos* (1959) y *Llanto por un bandido* (1963), y se corresponde con una exploración de nuevos caminos en pro de un “neo-realismo”. Por su parte, Nadia Lie estudia una película poco conocida y valorada, *Stress es tres, tres* (1968), abordándola con la clave de la *road movie* y mostrando que representaba, dentro de ese género entonces en expansión (y no sólo en el mundo anglo-sajón), una propuesta tan atípica como interesante.

Todas las contribuciones posteriores se centran en películas posteriores a los años ochenta.

Marianne Bloch-Robin examina la función de la música en *Dulces horas* (1981), poniendo de relieve cómo ésta —en especial la canción *Recordar* y el valse de Ravel— tiende a pasar al primer plano, desempeñando varias funciones y condicionando tanto las imágenes como los movimientos de cámara.

Fernando Díaz Ruiz rastrea la presencia de marginados y heterodoxos a lo largo de la filmografía saurana, desde *Los golfos* (1959) has-

ta *El Dorado* (1987) pasando por *Deprisa, deprisa* (1980), subrayando que se trata de un aspecto central de la obra, que se corresponde con una fascinación del director por la disconformidad.

José Manuel Camacho Delgado estudia las relaciones que mantiene *El Dorado* (1987) con sus fuentes textuales (la tradición de las crónicas y la novela de Ramón J. Sender), y recalca el talante desmitificador e indirectamente polémico de una película que, de hecho, fue descifrada en clave guerracivilista.

Rob Stone y Pedro Millán Barroso estudian las películas musicales. Mientras que el segundo interpreta éstas en el marco de una poética trágica, que ilustra basándose en *Tango* (1998), el primero explora cómo *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995) reemplazan una estructura narrativa convencional —como la que usaba el cine al servicio del nacionalflamenquismo, y se basa en la imagen-movimiento— por una estructura de sentimiento que permite, en las actuaciones musicales, una expresión auténtica.

Serge Goriely propone el acercamiento a cuatro películas dispares a partir del concepto de “cine negro”: *Deprisa, deprisa* (1980), *¡Dispara!* (1993), *Taxi* (1997) y *El séptimo día* (2007) aparecen como reescrituras originales del género, al hibridarlo con los del melodrama y del drama lírico.

Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin ofrecen sendas contribuciones sobre *Goya en Burdeos* (1999). Mientras que J.-C. Seguin investiga el proceso creativo, apoyándose en los dibujos preparatorios del mismo Saura (pero cuestionando su estatuto: ¿documentos u obras autónomas?), N. Berthier considera la película como especialmente representativa de una cinematografía obsesionada por el tiempo —el tiempo vivido, la memoria colectiva e individual—, que aquí desemboca en una meditación sobre el *memento mori*, y se deja relacionar con la tradición pictórica de la *vanitas*.

David Asenjo Conde propone una perspectiva político-cultural sobre *Iberia* (2005) y, sobre todo, *Fados* (2008), ofreciendo una lectura iberista de estas dos películas —en su conjunto como en determinadas escenas— al mismo tiempo que rastrea las declaraciones de Saura que participan de un transiberismo.

Las tres últimas contribuciones exploran las relaciones de Saura con la literatura.

Robin Lefere estudia el múltiple “componente literario” del cine de Saura para luego centrarse en la práctica de la adaptación, mucho más

constante de lo que se suele pensar; esbozando una tipología de la misma, analiza los casos atípicos de *La noche oscura* (1989) y *El Sur* (1991). Amparo Martínez Herranz examina los guiones de películas que Saura no llegó a rodar, con especial énfasis en los dos de *¡Esa luz!*, que contrasta y relaciona con el libro *Muerte en Zamora* (de Ramón Sender Barayón). A continuación, José Jurado Morales desplaza la perspectiva, al examinar la reciente creación novelística de un Saura que se reivindica como escritor; contextualiza, describe y valora esa nueva trayectoria, desde *Pajarico solitario* (1997) a *Elisa, vida mía* (2004), pasando por *¡Esa luz!* (2000).

Por fin, me queda el grato deber de agradecer a todos los autores sus valiosas aportaciones, y a la Embajada de España en Bélgica —a través de la Consejería Cultural y de la Consejería de Educación— su confianza y su apoyo; por supuesto, agradezco muy especialmente a Carlos Saura la generosidad de habernos concedido la entrevista que cierra, con broche de oro, este volumen, así como las dos fotos que ilustran, respectivamente, la cubierta y la filmografía.

El primer Saura: desarrollos, ecos, reminiscencias

Santos Zunzunegui
Universidad del País Vasco

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... El amor hacia todo lo que forma el microcosmos que rodea al hombre¹.

Estas palabras de Carlos Saura pronunciadas al final del rodaje de *Cuenca* (que se filma entre los meses de mayo de 1957 y 1958) pueden servir de pórtico de entrada al cine que va a realizar en sus primeros años como cineasta, los que van desde *El pequeño río Manzanares* (1956), film realizado cuando todavía no ha terminado sus estudios en la Escuela de Cine de Madrid (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, IIEC), y *La caza* (1965), obra que supone su exordio internacional. Podríamos decir que estas afirmaciones tienen mucho de declaración de intenciones y diseñan una especie de plan trabajo que irá emergiendo en su cine en los años próximos.

¹ Carlos Saura, "Un problema de caligrafía", *Film Ideal* n.º 21-22, Julio-Agosto 1958, p. 19.

Cabe precisar que si selecciono este periodo de la carrera del cineasta aragonés es, al menos, por dos razones: la primera, que afecta de manera concreta a su obra, tiene que ver con que las películas de estos años, más allá de sus diferencias genéricas (documentales, ficciones) o de “dimensiones” (largo y cortometrajes) presentan una serie de rasgos diferenciales —algunos han sido enunciados en las declaraciones arriba recogidas— que permiten aislarlas en el interior de lo que aparece retrospectivamente configurado como un conjunto amplísimo y polimorfo de obras. La segunda, que se relaciona de manera directa con la anterior, tiene que ver con el hecho de que, como en el caso de otros cineastas de interés (muchos más de los que se piensa) una comprensión adecuada de su trabajo pasa por considerar no tanto la homogeneidad de su obra tal y como se despliega a lo largo de los años (en este caso habría que hablar de décadas para abarcar una carrera que supera ya con creces los cincuenta años ininterrumpidos) como de identificar las rupturas, los cambios de orientación, las diversas opciones declinadas por el artista como respuesta a las cambiantes condiciones sociales y de producción pero también a los propios cambios de perspectiva en relación con el centro de interés creativo. Variaciones que se producen a medida que un autor va madurando e incorporando una panoplia cada vez mayor de elementos a su acervo creativo. Precisamente, esta palabra, *autor*, es la que puede centrar esta reflexión en la medida en que, para ir directamente al grano, sostendré que es menos segura la existencia de un *Saura* autor único capaz de exhibir un coherente repertorio temático y estilístico que atraviesa todos sus trabajos cinematográficos (y habría que incorporar aquí sus contactos con otras disciplinas, como la fotografía o la literatura, para hacerle realmente justicia), que la presencia, fácilmente identificable, de varios *Sauras*, cada uno de ellos capaz de explorar vías distintas alternativas a las transitadas por sus otros avatares creativos. Para no dar más vueltas a lo evidente se trataría de no confundir en ningún momento al *autor empírico* (siempre idéntico a sí mismo más allá de sus cambios biológicos) con las diversas encarnaduras del *autor modelo* (casi siempre plural). Que nadie se llame a engaño: romper con la caduca idea del autor creador responsable de una obra homogénea es la mejor manera de atender a lo que de singular presentan cada obra, cada periodo de los que configuran los films de tal o cual autor sin sepultarlos bajo una visión empeñada en dejar de lado las rugosidades que el tiempo y las circunstancias imponen, de una u otra manera, al trabajo creativo.

Desde este punto de vista *El pequeño río Manzanares* (1956) no es solo un breve documental de poco más de diez minutos de duración que ya desde su título hace de la modestia del objeto elegido una guía creativa, sino que se presenta de la mano de Ignacio Aldecoa, responsable del guión, como una primera toma de contacto con una serie de problemas que en obras posteriores serán objeto de un tratamiento más desarrollado. Aunque el film se presenta haciendo gala de una vocación narrativa de pura linealidad (se trata de seguir los escasos 95 km que componen el trayecto del río desde sus fuentes hasta perderse en el Jarama), no hay que olvidar que para sus autores lo que está en juego es la descripción de lo que el comentario del cortometraje denomina “el trajín de todos los días”, la vida cotidiana tal y como se despliega a los largo de sus orillas. Desde este punto de vista la implacable construcción de la obra conduce, de manera inexorable, a la presencia de la muerte anunciada, primero, a través de ese coche fúnebre que irrumpe en la pantalla, y hecha definitivamente patente en la escena de los cementerios. Por tanto, lo que comienza siendo un banal recorrido geográfico termina adquiriendo algo de meditación acerca de la caducidad de una vida que, como el agua que fluye bajo los puentes que se han tendido sobre el Manzanares, termina dirigiéndose en dirección de su propia extinción.

Y ya que hablamos de puentes, es imposible no ver en una de las imágenes más pregnantes de la película el germen mismo de la estrategia creativa que va a subyacer pocos años después en una obra tan madura como *La caza*. ¿Cómo no reconocer en esa imagen de un puente madrileño en el que son visibles, veinte años después, las huellas indelebles del conflicto que ha marcado a fuego a la sociedad española? Aunque nada se dice de este hecho (la censura habría evitado cualquier referencia explícita a la Guerra Civil) en el comentario que acompaña a las imágenes, son éstas mismas las que toman a su cargo el guardar memoria de un pasado que se quiere sepultar pero que está inscrito en el paisaje de manera indeleble. Se propone aquí, por primera vez, lo que en el film de 1965 adquirirá la verdadera dimensión de una *geología de la historia* (baste recordar esa frase de sus diálogos: “aquí murió mucha gente y ahora sólo quedan los agujeros. Buen lugar para matar”); el paisaje que acoge la ficción va a funcionar como espacio conceptual en el que se superponen diferentes capas temporales que permanecen en estado *virtual* hasta que, bajo determinadas condiciones, son *actualizadas*.



Aunque menos importante encontramos aquí una figura que va a ser declinada, en un fascinante *crescendo* estilístico, en films posteriores como *Cuenca* y, de nuevo, *La caza*. Se trata de esa predilección que el cineasta muestra por los cuerpos dormidos, desmadejados, abandonados a la molicie del calor². Porque, sin lugar a dudas, la secuencia más inspirada de *Cuenca* (que algunos críticos han tendido a aproximar, demasiado rápidamente a mi juicio, al trabajo del Buñuel de *Las Hurdes*, so pretexto de una supuesta voluntad antropológica común) es la que describe, primero las tareas de la siega y la trilla en la región manchega, para, a continuación, centrarse en los cuerpos fatigados, castigados por el trabajo de sol a sol y que ahora son filmados en el momento del reposo, junto a la paja recogida y los carros, bajo un sol de (in)justicia que devora por igual a hombres y animales³. Si aquí se desarrolla lo que en *El pequeño río Manzanares* era un mero

² No sería descabellado poner en relación estas imágenes con las fotografías, dedicadas a mostrar a viajeros que dormitaban en trenes, que Saura realizó para ilustrar el texto de Basilio Martín Patino titulado “Vagón de tercera clase”, aparecido en la revista *Objetivo* (n.º 7, julio 1955, pp. 22-25).

³ Baste tener en cuenta a las imágenes que el cineasta dedica al trabajo infantil en los campos y las eras para poder tomar nota del acento social del film.

apunte, en *La caza* esta figura⁴ dará lugar a una de las mejores secuencias del film, la que describe la siesta de los cazadores, con la descripción de los cuerpos en reposo a la que se entrega la cámara cinematográfica que acabará convirtiendo la piel y los rostros sofocados por el inaudito calor en puros paisajes escrutados de manera implacable.



El pequeño río Manzanares



Cuenca

Por lo demás *Cuenca* adoptará una estructura narrativa que busca instaurar en el relato una dimensión cíclica, ritual en la descripción del mundo para separarse de la convencional manera de mirar de la que venían haciendo gala por aquellos días los documentales que se realizaban bajo el patrocinio oficial del NO-DO. También aquí, como en *El pequeño río Manzanares*, harán su aparición los acordes mortuorios: en este caso a cuenta de la evocación del cementerio de Garcimuñoz y de

⁴ La escena de la siesta de *La caza* ofrece un ejemplo notable de lo que Gilles Deleuze llamaba la *Figura*, noción diferente de la de *figuración* o *figurativo* y que define, en Francis Bacon. *Logique de la sensation* (París: Editions de la différence, 1984), como “la forma sensible que remite a la sensación”. De manera similar a lo que sucede en la pintura de Bacon, en *La caza* el máximo de violencia tiene lugar cuando se hace patente la inmovilidad de los cuerpos. Es, precisamente, en el sueño cuando aparece el espasmo, esa forma del movimiento en la inmovilidad que manifiesta la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles (las pulsiones), dando lugar a un momento propiamente fático (en la medida en que no le debe nada a la naturaleza figurativa de los objetos), al momento no-representativo propio de la sensación. Saura en este film alcanza una dimensión esencialmente sensible sin que esto suponga que las figuras pierdan su dimensión narrativa de conectores entre niveles diferentes de la significación filmica, pero edificando la imagen sobre una serie de *figuras multisensibles* que tienden hacia un “hacer ver” a su vez fundado sobre una dimensión capaz de instaurar un “ritmo vital en la sensación visual”.

la figura de Jorge Manrique. La última parte del film, centrado en la ciudad, explorará, partiendo del inicial silencio, la emergencia sonora de las *turbas* (que como se sabe constituyen una de las singularidades de la Semana Santa conquense), de la misma manera que la secuencia dedicada a la Ciudad Encantada llevará el documental por el camino, poco transitado por el cine español del momento, de la abstracción visual, haciendo buena la idea de la necesidad de atender, a la hora de evaluar en profundidad su cine, al *ojo fotográfico* de Saura (durante mucho tiempo dejado en un discreto segundo plano al dar cuenta de su cine).

Por si esto fuera poco, *Cuenca* mantiene un diálogo fructífero con una serie de películas españolas que, desde perspectivas muy diversas, se han acercado al tema del agro. Nada se perdería explorando (aquí solo quiero apuntar el tema) las relaciones del trabajo de Saura con ilustres precedentes documentales (cuyo acercamiento a *Cuenca* me parece más pertinente que la manida referencia a *Las Hurdes*) como es el caso de la excepcional *La ruta de Don Quijote* que Ramón Biadiu realizó en 1935⁵. De la misma manera podría procederse con los casos de dos de las más interesantes películas españolas de ficción de los años cincuenta: *Condenados* (Manuel Mur Oti, 1953)⁶ y *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1957)⁷ con las que comparte, más allá de sus obvias diferencias, toda serie de elementos figurativos y temáticos.

Uno de los lugares comunes que suele predicarse del primer largometraje de Saura (*Los golfos*, 1959) tiene que ver con su supuesta adscripción al neorrealismo. Aunque no sea el momento de discutir en profundidad ese *mantra* que se repite de forma incansable a propósito

⁵ Sobre *La ruta de Don Quijote* véase Santos Zunzunegui: “*La ruta de Don Quijote*. Que trata de la condición y ejercicio del cinematógrafo y donde se cuenta la rica ganancia que un cineasta catalán extrajo de la grande aventura de llevar a la blanca pantalla las andanzas del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha”, incluido en el volumen editado por Carlos F. Heredero, *Especiosos entre ficciones. El cine y El Quijote*, Madrid: Ministerio de Cultura/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 181-187.

⁶ Sobre Mur Oti es de obligada consulta el volumen coordinado por José Luis Castro de Paz y J. Pérez Perucha, *El cine de Manuel Mur Oti*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999.

⁷ Sobre *La venganza* véase Santos Zunzunegui, “El vuelo excede el ala. Espectáculo y política en el cine de Juan Antonio Bardem”, en J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (eds.), *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Ourense, Festival de Cine Independiente de Ourense, 2004, pp. 83-97.

de buena parte del cine español de los años cincuenta (englobando bajo el mismo paraguas obras estilísticamente tan distintas como puedan ser *Surcos* o *Muerte de un ciclista*) hay que dejar patente que, en el fondo, *Los golfos* responde a un paradigma distinto. De hecho, puede ser considerada (y se trata de un film anterior al nacimiento del llamado “Nuevo cine español”) casi la única película de nuestro cine homologable a esos “nuevos cines” que por aquellos días comenzaban a emerger en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Conviene recordar que estamos ante un film que hace de un relato entrecortado y elíptico su seña de identidad narrativa. Además, Saura (junto con Mario Camus y Daniel Sueiro, coguionistas del filme), en lugar de orientar su obra por los caminos del psicologismo individualizado o por los menos transitados por nuestro cine de un optimista “realismo crítico”, eligió construir su película en torno a un protagonista colectivo (la cuadrilla de seis amigos que sobreviven a base de pequeños hurtos y fían su futuro al éxito como torero de uno de ellos) al que no se concederá salida alguna. El tono periodístico de la película (que “guarda memoria” en sus imágenes del reportaje sobre el mercado de Legazpi pergeñado por Sueiro que estuvo en sus orígenes), la descripción del pulular de los personajes a través de descampados, barrios marginales y bares de arrabal, mientras la gran urbe permanece como mero telón de fondo y a la que sólo se accede para robar en los alledaños de los estadios en los que se amontona una multitud indiferente y de la que sólo se sale a través de cloacas que desembocan en arroyos mortuorios, todo se alía para diferenciar *Los golfos* del cine español dominante por aquellos días. Pero como medida decisiva de la radicalidad de la obra quiero proponer la idea, que no hubiera desagradado a Marx y que el filme ilustra sin ambages, de que en la sociedad que nos ha tocado vivir no hay otra forma posible de acumulación primitiva de capital que el robo.



Por eso, aunque nos parece impertinente hablar en el caso de *Los golfos de neorealismo*, sí es justo hacerlo, en un sentido muy preciso, de *neorealismo*. En el sentido de que la propuesta de Saura se despega de la forma canónica en la que la noción de “realismo” era entendida por las instancias opositoras del cine español de aquellos años, ancladas en un concepto del realismo de corte idealista y todavía dominado por la caduca teoría del “héroe positivo”. Ante esta esclerotizada manera de entender las cosas, la sequedad de un estilo basado en un montaje abrupto y una fotografía plena de contrastes que subrayaba la falta de consolación con la que se observaba un grupo de personajes que parecía haber sido seleccionados al azar, la filmación de unos escenarios “naturales” que mostraban la cara menos amable de la realidad española de aquellos días, no podía menos que resultar una revelación. Revelación que, desgraciadamente, no pudo producirse en la medida en que el film conoció un estreno tardío y prácticamente clandestino. Hecho que dificultó que el público y buena parte de los jóvenes cineastas del momento pudieran valorar el empeño de Saura para llevar el “realismo” casi hasta el límite del objetivismo behaviorista (patente, por ejemplo, en la escena del Manzanares que remite, sin ambages, a *El Jarama* publicada cuatro años antes), al sustituir la retórica del “viejo realismo” por la nerviosa indagación de unos comportamientos de los que el cineasta ya no se sentía obligado a ofrecer una explicación, al dejar de lado la pesada carga de la didáctica y abrir el film a la intervención creativa de un espectador al que se le pedía tanto que llenara los huecos de las elipsis del relato como que fuera capaz de sacar sus propias conclusiones sobre lo que se le mostraba.



De esta manera se estaban poniendo los cimientos, lejos de cualquier magisterio de baja estofa, para la definitiva explosión de cualquier noción encorsetada del ya citado “realismo”.

Tras la aventura de *Los golfos*, Carlos Saura ve cómo la censura le prohíbe la realización de al menos dos guiones, uno de ellos titulado *La boda* que, con el tiempo, acabará derivando en la futura *Peppermint frappé*. Ante la conciencia de la dificultad creciente de abordar temas contemporáneos, Carlos Saura y su colaborador Mario Camus se propusieron abordar un tema histórico. Rechazada la idea de una película sobre el bandolerismo andaluz de principios del siglo XIX por varios productores, fue finalmente José Luis Dibildos el que se hizo cargo de llevar a las pantallas la historia de José María Hinojosa “El Tempranillo” (1800-1832).

En una entrevista concedida a la revista *Film Ideal* con motivo del rodaje de *Llanto por un bandido*, Carlos Saura señalaba que las pretensiones de su película eran las de hacer, por un lado, “una película con actores profesionales” y, de otro, “una película con sentido popular”⁸. La primera de las determinaciones marcaba la distancia que suponía pasar de una obra como *Los golfos* realizada con actores no profesionales o prácticamente desconocidos y un nivel de producción modesto a otra que se planteaba como una superproducción internacional con actores de primera fila, color, pantalla grande y tema espectacular. A la hora de la verdad la superproducción estaba lejos de ser tal (como suele ser el caso en el cine español) y el propio Saura ha relatado las penurias de un rodaje (la falta de figuración, de especialistas o el contar con sólo cinco metros de travelling) supeditado en todo momento al hecho de que el productor español estaba embarcado al mismo tiempo en otra aventura paralela (el filme de Christian Jaque, *El tulipán negro*, protagonizado por Alain Delon). En cuanto a la segunda de las afirmaciones del cineasta, hay que señalar que una aseveración de ese tipo significaba, entre otras cosas, la asunción de toda una serie de estrategias dirigidas a ubicar el filme en un territorio en el que pudieran compaginarse las propias pretensiones autorales y políticas con las expectativas de un público que tenía como referentes más cercanos del género que Saura afrontaba de lleno obras como *Carne de horca* (Ladislao Vajda 1953) o *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957); un filme que, además, parecía colindar

⁸ Juan Cobos, “Entrevista con Carlos Saura”, *Film Ideal*, n.º 124, 15 julio 1963, pp. 413-421.

peligrosamente con el *western*, con lo que esto supone de elementos retóricos a contemplar sin posibilidad de escapatoria. En otras palabras, Saura tenía que hacer cuentas con la necesidad imperiosa de producir nuevos verosímiles capaces de dar cuerpo a su búsqueda de un “sentido popular” para su película.

La elección de Saura será nítida. La película se decanta por dejar de lado, de manera radical, cualquier referencia “romántica” (en la línea explotada por autores como Gustave Doré, Prosper Mérimée o Théophile Gautier) para optar por una visión estilizada y casi minimalista de decorados y lugares. Es verdad que la película no renuncia a una más que evidente cita goyesca (la pelea a garrotazos entre José María y “El Lutos”, enterrados en la arena hasta las rodillas a la manera de la célebre pintura de la Quinta del Sordo del pintor aragonés), pero incluso en este caso tenemos una referencia que a la vez que se ancla con precisión en el realismo documental, como Saura ha recordado, es tratada de forma sustancialmente distanciada. A la misma decisión de estilizar los aspectos visuales de la película corresponde la desnudez y simplicidad de no pocos de los decorados: véase como ejemplo privilegiado la habitación que alberga la noche de bodas entre María Jerónima y José María, tratada como un cubo escénico de rabiosa blancura sobre el que sólo se destaca la cama con dosel y un espejo barroco sobre la encalada pared. En el mismo sentido juega la espléndida fotografía de Juan Julio Baena, que reproduce la luminosidad de los parajes andaluces como pocas veces lo ha hecho el cine español. Desde este punto de vista todo el bloque que la película dedica al cortejo y boda posterior se encuentra entre lo mejor que Saura ha rodado en toda su carrera. Baste pensar en la llegada de la partida, acompañada por un *travelling* lateral, a ese mar de trigales en el que siega María Jerónima, la persecución de la mujer por su enamorado entre las mieses, o su derribo en el suelo mientras los hombres a caballo trazan un círculo a su alrededor⁹.

⁹ De hecho esta secuencia puede tomarse como una reelaboración creativa de la escena de la siega ya citada de *Cuenca*.



Otro tanto sucede con la escena de los esponsales, la ya citada de la noche de bodas o esa otra que nos muestra a María Jerónima en la prisión rodeada de enlutadas mujeres, escenas todas ellas que avalan, una vez más, el “ojo fotográfico” de su autor al tiempo que se imbrican admirablemente en el proyecto estético de la obra.



Por eso es de lamentar que una de las mejores ideas de Saura no pudiera mantenerse en el filme acabado: Sánchez Vidal ha relatado cómo la pretensión de Saura era la de rodar y montar la batalla (el momento supuestamente más espectacular de la película) en un único y distante plano general (con el consiguiente efecto de distanciamiento), efec-

to perdido al obligar los coproductores italianos a utilizar la convencional fórmula de los insertos y planos cercanos¹⁰.

Más complejas son las implicaciones políticas de la película. Se ha insistido mucho en que el aligeramiento que sufrió la primera secuencia (el ajusticiamiento de los bandoleros en la plaza del pueblo) privó al filme de una escena con mordiente. Y no es menos cierto que su dimensión metafórica hubiese sido patente de haberse llevado a cabo la idea inicial de sus autores de hacer comparecer en los roles de reos a intelectuales como Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga, Alfonso Sastre, Antoni Tapiès o Antonio Saura, para ser ejecutados por un Luis Buñuel en el papel de Verdugo Real. Hay que precisar que Saura, sin esquivar la obvia metáfora que su historia pone en candelerero, busca equilibrar las dimensiones social y personal que se cruzan en la figura del bandolero. Por eso cobra tanta importancia el ambiguo final de la historia con un “Tempranillo” del que es imposible saber si muere a manos de sus antiguos correligionarios o de sus nuevos amos y si su grito final de advertencia debe ser leído como un retorno a sus antiguas fidelidades o expresa una voluntad de suicidio. Dejemos la palabra final al propio Carlos Saura:

Con el Tempranillo hay un enigma y es su muerte, que no es un pasaje claro [...]. Ante este hueco biográfico, Mario Camus y yo novelamos lo de la muerte. Está 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 [...] Hay un proceso de destrucción, un cansancio vital tras la muerte de su mujer, una especie de suicidio [...].

La caza (1965) supondrá la tercera (y, por mucho tiempo, última) incursión de Saura por las arduas veredas que conducen a la declinación de la idea de “realismo cinematográfico”, cerrando, con su gusto por la “tipicidad” de los personajes y por lo emblemático de un paisaje abrasado el recorrido iniciado en *Los golfos* (1959). Por tanto, fin de trayecto. Pero también, a poco que se reflexione, germen del Saura inmediatamente posterior (el episodio del maniquí; la singular manera de abordar el erotismo bien patente en el personaje adoles-

¹⁰ Agustín Sánchez Vidal: *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.

cente de Carmen) volcado abiertamente hacia una opción de corte *metafórico* a la hora de abordar los avatares de la sociedad española de los años sesenta. Con todo, sería un notable error de apreciación, confundir las opciones creativas de *La caza* con las aplicadas en los films que van a prolongar la filmografía de Saura aduciendo que todas ellas desembocan en un supuesto “hermetismo”. De hecho, la ya citada opción de corte *metafórico-simbólico* que se convertirá en la línea dominante de la colaboración Saura-Querejeta inaugurada con este filme, se ve aquí sustituida por la alternativa que denominaré *metonímica*. Opción en la que priva, en lugar de la convencional sustitución de una figura por otra en función de que ambas compartan determinados rasgos semánticos o figurativos (operación que funda la *metáfora*), la sustitución bien por *contigüidad*, bien explotando la relación (en este caso, implícita) *causa-efecto* que autoriza a ver en una figura otra diferente reemplazada por la que se ofrece ante nuestros ojos.

La caza explotará una inusual combinación de efectos retóricos mediante su coagulación en un solo cuerpo filmico; coagulación concretada en la coherencia con la que la película *compone* un universo clausurado y autosuficiente, a lo que contribuyen el limitado número de personajes, la construcción cerrada del guión, lo desnudo y esencial de los escenarios convocados, y que fue muy bien entendido por Luis de Pablo cuando, a la hora de plantearse la composición de la música para el filme, dejó patente que nos encontrábamos ante “una película de un sólo ambiente, de una sola situación llevada hasta el extremo”¹¹. Lo que no es óbice para que el filme mantenga un equilibrio creativo muy sustancioso entre lo que podríamos denominar una *geología de la historia* (entendida como espacio conceptual en el que se superponen diferentes capas temporales que permanecen en estado *virtual* hasta que, bajo determinadas condiciones, son *actualizadas*, desarrollando, en tono mayor, una idea ya presente en *El pequeño río Manzanares*) y una *endoscopia del comportamiento*, patente tanto en la negativa de los protagonistas a hacerse cargo de su pasado como en la ominosa presencia del personaje de Arturo cuyo suicidio planea sobre los amigos, o en la miseria y la mezquindad de sus acciones actuales. Pero, también, en esa superposición que el filme desarrolla en pro-

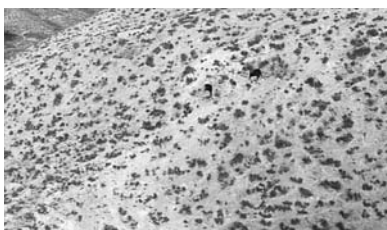
¹¹ “El músico: Luis de Pablo. Entrevista”, *Nuestro Cine*, n.º 51, 1966, p. 11.

fundidad entre el *actor*, el *arquetipo* cinematográfico y el *personaje* concreto. Superposición que permite extraer un rendimiento máximo de la meditada confrontación entre determinados actores del “Viejo Cine Español” bien marcados por poseer una imagen precisa, como sucede con los casos de Alfredo Mayo que compone un Paco brutal y directo e Ismael Merlo que da cuerpo a José, un personaje que se debate en el lodo de su mezquindad, y otros popularizados por el teatro o la entonces todavía emergente televisión: José María Prada, como ese Luis alcohólico y servil, lector incansable de una ciencia-ficción de tintes apocalípticos, germanófilo y probable exdivisionario azul, y un joven Emilio Gutiérrez Caba testigo incrédulo de unos hechos de los que se le escapan las determinaciones profundas. Estamos lejos del territorio de la parábola o el apólogo con sus respectivos simbolismos preñados de pretensiones moralizantes. Antes bien en este filme nos damos de bruces con un objeto de una densidad tanto narrativa como audiovisual (conseguidas a través de un minimalismo riguroso) y a cuyos resultados podrían aplicarse las palabras que Marcel Proust dedicó a su propia obra cuando afirmaba que lo que el desplegaba en su escritura no era sino una serie de “verdades escritas con la ayuda de figuras”.

También se ubican en esta dimensión la observación de corte entomológico con la que se recogen los rituales de la preparación¹² y ejecución de la cacería (que no puede negar sus deudas con la que se encuentra en *La règle du jeu* de Jean Renoir) y, por supuesto, lo mismo esos hurones de instinto inequívocamente asesino que ese insecto traspasado por un alfiler y clavado sobre el maniquí abandonado; pero sobre todo la morosa descripción de los cuerpos dormidos a la que se entrega la cámara cinematográfica en la escena de la siesta¹³.

¹² El montaje de las escopetas, la selección de la munición, ese encararse de los fusiles previo a “la caza del conejo” —que, como se sabe, era el título inicialmente previsto para el filme y que un, por una vez, afortunado gesto censor obligó a cambiar— y en el que, mediante un sencillo efecto de montaje se designa el antagonismo entre Paco y José.

¹³ Ya he señalado más arriba cómo esta escena puede verse como el “paso a limpio” de los dos “borradores” sucesivos que se encuentran en *El pequeño río Manzanares* y en *Cuenca*.



Búsqueda, por tanto, de la “buena distancia”, de un equilibrio entre una *mirada distante* de corte antropológico (Saura hablará de su filme en términos de un “documental de una situación límite”) y una *mirada cercana*, analítica y capaz de interesarse por los aspectos más singulares que individualizan un cuerpo, un lugar. Todo ello filmado en un blanco y negro esencial (prodigiosa fotografía de Luis Cuadrado) que tensa la película conduciéndola hasta caminos en los que la depuración de la imagen sirve de ardiente matriz para el implacable brote de la violencia.

Saura y el género “road movie”: análisis de *Stress es tres, tres*

Nadia Lie

Universidad de Lovaina (K. U. Leuven)

Como ya lo indica su nombre, el género de la *road movie* suele asociarse con la cultura anglófona, y especialmente con la norteamericana (cfr. e.o. Bertelsen 1991: 22; Cohan & Hark 1997: 2; Laderman 2002: 2). La evocación de territorios extensos, atravesados por carreteras infinitas o “highways”, la centralidad del coche como símbolo de la modernidad norteamericana, la interpretación del movimiento como expresión de una búsqueda de libertad, y el vínculo entre la road movie y los mitos fundadores del continente estadounidense (que explica por qué tantas road movies llevan al mítico Far West) son algunos de los argumentos que suelen alegarse para destacar la índole fundamentalmente norteamericana del género. Incluso se tiende a considerar la road movie como una variante contemporánea del género “western”, con la diferencia de que predominaba en el western una actitud nostálgica hacia el pasado de los Estados Unidos, mientras que la road movie lanzaría una mirada crítica sobre su presente (Bertelsen 1991: 44). La relación entre el género y los EE. UU. también se sugiere por la mención de que la película *Easy Rider*, que aparece en 1969 bajo la dirección de Dennis Hopper, constituye para muchos el primer ejemplo del género (Orgeron 2008: 103), y que el libro *On the road* de Jack Kerouac (1957), publicado a finales de los cincuenta, forma parte de su genealogía cultural (e.o. Cohan & Hark 1997: 6). Tanto *On the road* como *Easy Rider* escenifican a dos hombres o “buddies” que atraviesan los EE. UU. en un vehículo motorizado (un coche en el primer caso, una moto en el segundo), y experimentan el viaje co-

mo necesidad existencial. Antes que un destino concreto, predominarían en este género el movimiento mismo y “the road” (Corrigan & White 2004: 318), y el desasosiego que experimentan los protagonistas al establecerse en alguna parte conduce en ambos casos a una frase emblemática: “I gotta go” - me tengo que ir (Klinger 1997: 180).

En los últimos años, sin embargo, se advierte un cambio en la opinión acerca del vínculo supuestamente indisoluble entre el continente norteamericano y el género de la road movie. Influye sobre esto la aparición de numerosas road movies de procedencia no estadounidense. Con éxitos como *Y tu mamá también* (Cuarón, 2001) y *Diarios de motocicleta* (Salles, 2004) América Latina es una referencia obligatoria, pero también países como Taiwán (*My Blueberry Nights*, Wong Kar Wai, 2007), Irán (*Taste of Cherry*, Kiarostami, 1997), o —más cerca de nosotros— Alemania (*Im Juli*, Fatih Akin, 2000), Francia (*Le grand voyage*, Ismaël Ferroukhi, 2004), España (*Fugitivas*, Miguel Hermoso, 2000) y Bélgica (*Eldorado*, Bouli Lanners, 2008), proporcionan nuevos e interesantes ejemplos del género. En estudios recientes se tiende a interpretar este fenómeno como muestra de la ‘internacionalización’ de un género originalmente norteamericano (Moser 2007). Tal enfoque, sin embargo, no rompe de una manera decisiva con la convicción original acerca de la índole básicamente norteamericana de la road movie. Más bien se hace alarde de una “transferencia” de códigos genéricos a situaciones nuevas (Moser 2007: 24), o de la “apropiación” de un lenguaje externo con respecto a la situación local (Pohl 2007: 53).

Con su libro *Road Movies. From Muylbridge and Méliès to Lynch and Kiarostami* (2008), en cambio, Devin Orgeron por primera vez denuncia “la asunción no problematizada del carácter americano del género”¹ y propone una profunda revisión de este aspecto. Así explica Orgeron que el interés por el coche y por la figura de la movilidad en general haya caracterizado el medio cinematográfico desde principios del siglo XX. Destaca además que directores europeos como Jean-Luc Godard y Wim Wenders impactaron de manera decisiva sobre su aparición y evolución. Es en este contexto en que también la película *Stress es tres, tres* (1968) de Carlos Saura adquiere un interés particular.

¹ “The unproblematic assumption of Americanness of the genre” (Orgeron 2008: 6; trad. mía).

Considerada en su momento como un relativo fracaso comercial y artístico (Fiddian & Evans 1988: 72, D'Lugo 1991: 79, 85), esta película menos conocida de Saura no cuenta todavía con análisis detenidos, y el aspecto 'road movie', si bien señalado de paso (Fiddian & Evans 1988: 73), todavía no ha suscitado mayor atención. Tampoco figura *Stress es tres, tres* como referencia en libros sobre la road movie o en repertorios del género (Schulz 201, Wood 2007). Ni siquiera Burkhard Pohl, quien en un excelente artículo examina la road movie en el contexto español, la incluye entre los casos estudiados. El ejemplo más temprano de una road movie producida en España es, para Pohl (2007: 56), *El puente* de Javier Bardem —una película que data de 1976 y manifiesta claramente la influencia de *Easy Rider*. La importancia de *Stress es tres, tres*, en este contexto, no reside solamente en que añade otro ejemplo más a la lista de Pohl, sino que trae a colación una película española que es anterior al filme oficialmente fundador del género, *Easy Rider*. Antes que plantear una intertextualidad con la variante norteamericana, *Stress es tres, tres* parece participar de un discurso propiamente europeo sobre la cultura del automóvil, que emerge a partir de los años cincuenta como resultado de la democratización del coche. En efecto, ya a partir de esta década aparecen importantes películas europeas que escenifican viajes en coche: piénsese en *La strada* de Federico Fellini (1954), *Wild Strawberries* de Ingmar Bergman (1957), *A bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard, y —un año antes de *Stress es tres, tres*—, en *Le weekend*, también de Jean-Luc Godard (1967)².

Frente a estas películas, es imposible mantener definiciones estrictas del género en las que se recurra al uso de 'buddies' masculinos que se desplazan en moto³. Los ejemplos europeos que acabamos de citar,

² La influencia de estas películas sobre la de Saura queda sugerida por Fiddian & Evans, para quienes *Stress es tres, tres*, a pesar de ser "inescapably peninsular in some respects" ("ineludiblemente peninsular en algunos aspectos"), también lleva "all the hallmarks of Saura's debts to other European film-makers" ("todos los sellos de la deuda de Saura con otros directores europeos") (1988: 73; trad. mía).

³ "A prescriptive definition of the road movie would doubtless focus on automobiles or motorcycles as the center of narratives about wandering or driven men who are or eventually become buddies" ("Una definición normativa de la road movie se centraría sin ninguna duda en el lugar principal que ocupan los coches o las motocicletas en estas narrativas dedicadas a hombres vagando o a hombres que son llevados a alguna parte, y que acaban por ser compañeros" (Corrigan & White 2004: 318; trad. mía).

en efecto, no presentan a dos personas unidas por la amistad, sino por vínculos más convencionales (el matrimonio, la familia, ej. *La strada*) o por el amor (ej. *A bout de souffle*). Requieren estas películas, pues, una mirada más abierta en cuanto a características del género, y una concepción no prescriptiva sino elástica del mismo. Por esta razón adoptaré en el análisis que sigue la perspectiva de Peter Verstraten acerca del género fílmico: una perspectiva que subraya la variabilidad de las convenciones que componen un género, y que hace hincapié en el funcionamiento tanto respetuoso como transgresivo de cada película con respecto a estas convenciones (Verstraten 2009: 175-176). Para decirlo de manera más simple: un género no es una receta que se aplica ciegamente, ni siquiera en la cultura hollywoodense, sino un intertexto con el que una película entabla una relación de repetición y variación a la vez. Pero ¿cuáles son estas convenciones en el caso de la road movie europea? Basándome en los diferentes estudios del género y también en varios análisis de road movies concretas, quisiera destilar tres aspectos del género en mi aproximación a la película de Saura. Primero, el motivo del viaje, que funciona como dispositivo narrativo en cada road movie. Segundo, la tematización de la mirada, que es un aspecto menos conocido del género, pero también característico. Y, —‘tres es tres’—: la incorporación de un referente histórico-nacional en esta película, que permite proyectar una mirada crítica sobre la sociedad de su tiempo. Podemos decir que los tres aspectos remiten, respectivamente, a la dimensión narrativa, a la cinematográfica y a la ideológica de la road movie, y sugieren un modelo posible de acercamiento analítico al género.

1. EL VIAJE

En la aceptación más concisa del término, una road movie es la historia de un viaje (Bertelsen 1991). El viaje puede hacerse en coche o moto, pero también existen road movies en las que los personajes uti-

⁴ Incluso es imaginable que el viaje finalmente no se haga; con tal de que la *perspectiva* de viaje ocupe una parte central en la historia, se la puede considerar o reconocer como ‘road movie’ (*Lake Tahoe*, por ejemplo, es presentada como road movie por su director, Fernando Eimbcke, aunque trata ante todo de las tentativas de reparar el coche con el que este viaje sería posible). Véase al respecto Bertelsen 1991: 25.

lizan otros vehículos (ej. el autobús en *Central do Brasil*, una casa rodante en *Familia rodante*), y hasta prosiguen una parte del viaje a pie (*Diarios de motocicleta*) o en barco (*Los muertos*)⁴. Antes que el medio de transporte específico del viaje predomina en el género 'road movie' la experiencia del viaje y ésta proporciona igualmente la materia narrativa principal. También en *Stress es tres, tres* se nos confronta con un viaje, hecho por tres personas en un coche. Estas tres personas (a las que remite el 'tres' del título) son el matrimonio formado por Fernando y Teresa por un lado, y un amigo común, de nombre Antonio, por otro lado. El viaje conduce de Madrid a Almería, y tiene como propósito algo vago mostrarle a Antonio algunos terrenos en el Sur. Sin embargo, la película se termina un poco antes, en una escena en la playa, donde se manifiestan de la manera más clara y cruel los sentimientos de celos experimentados por Fernando con respecto a Antonio. Antes que una estructura de 'buddies' masculinos, se nos presenta aquí pues la figura de la rivalidad masculina frente a una mujer: tres es estrés.

Ha explicado Saura que *Stress es tres, tres* implicó para él un intento de alejarse de las imposiciones de un plot tradicional —residuo de una narrativa clásica a la que él ya habría sucumbido en *Peppermint Frappé*, la película de 1967 que precede a *Stress es tres, tres*⁵. Esta predisposición antinarrativa en el sentido clásico, es decir implicando el rechazo de un plot y la motivación causal de los acontecimientos, explica a mi modo de ver el interés de Saura por la road movie en este momento específico de su carrera y también —en un contexto más amplio— la predilección de directores como Godard o Wenders por este género. El género de la road movie reduce en efecto al máximo la necesidad de construir una historia de manera lógica, ya que es la ru-

⁵ "I had the sensation at the end of *Peppermint Frappé* that I had told a story. I mean, a story has been recounted with a very concrete plot... At the root of it I had the sense that in *Peppermint Frappé* I was constrained by story and I wanted to unbind myself. So, I made *Stress es Tres, Tres* as a kind of liberation" ("Tenía la sensación, al final de *Peppermint Frappé*, de que había contado una historia. Quiero decir: que había relatado una historia con una trama muy concreta. A raíz de esto tenía la sensación de que en *Peppermint Frappé* había estado limitado por una historia, y quería liberarme de esto. Por eso, hice *Stress es Tres, Tres*, como una forma de liberación" (Saura en D'Lugo 1991: 79; trad. mía). Ver también: "En *Stress* no se cuenta nada. Yo siempre he estado muy fascinado por esto de no contar nada" (Saura en Fiddian & Evans 1988: 73).

ta la que otorga la coherencia interna a la historia: espacio, tiempo y trama convergen en el conocido cronotopo del camino (Pohl 2007: 54) y tiene la estructura del relato un marcado aspecto episódico (Corrigan & White 2004: 138). Así, por ejemplo, los protagonistas de *Stress* son testigos de un accidente en el camino, y llevan a la mujer herida al pueblo más cercano, donde declaran los sucesos ante la policía comunal. Luego, pasan algún tiempo en una casa de campo, donde vive la hermana de Fernando, para llegar finalmente a la playa. Lo que relaciona entre ellos estos acontecimientos aparentemente inconexos, aparte de la ruta, son, como se dijo anteriormente, el mero motivo de los celos y la intensificación de este sentimiento, hasta su explosión final en la playa; de ninguna manera la coherencia es otorgada por una trama consistente.

Además de permitirle a Saura explorar con un modo de contar alternativo, la road movie se caracteriza por una dimensión doble: el viaje es físico y espiritual a la vez⁶. En nuestro caso, la ruta lleva de la ciudad al campo e incluso a la playa, o sea, desde la modernidad urbana hacia la naturaleza primitiva. Ha explicado la crítica (Fiddian & Evans 1988: 73, D'Lugo 1991: 80) que este viaje simboliza el regreso de la civilización al estado primitivo, o de la edad adulta a la niñez, y que el filme denuncia de esta manera, en un nivel más profundo, la persistencia de una estructura primitiva debajo de una apariencia de modernidad. Es sintomático al respecto que Teresa, una vez que llega a la playa, se quite lo que resulta ser una peluca de cabello rubio para dejar al aire libre su pelo negro. Para Marvin D'Lugo (1991: 78-85), la denuncia de la falsa modernidad es incluso el mensaje principal de *Stress es tres, tres*; D'Lugo inserta su comentario sobre la película en el capítulo "A New Spain for Old Spaniards", cuyo título alude directamente a la política de modernización acelerada que sufrió España en la década de los sesenta.

⁶ "The road as theme may appear in any film, regardless of historical context, whereas in the road film genre, the metaphor of the road becomes the main structuring device through this *interdependence of the physical and spiritual journeys*" ("La ruta como tema puede aparecer en cualquier película, independientemente del contexto histórico, mientras que en el género road movie la metáfora de la ruta se convierte en el principal dispositivo de estructuración mediante *esta interdependencia de los viajes físicos y espirituales*"; Roberts 1997: 53; subr. mío; trad. mía).

Una relectura de la película desde el género road movie no contradice esta interpretación, sino que la apoya mostrando cómo Saura hace uso de un imaginario tecnológico que acompaña el regreso simbólico de la modernidad al primitivismo mediante iconos apropiados del mundo del motor. Así, el inicio de la película nos enfrenta con una gran cantidad de coches, y también el coche de Fernando se asocia estrechamente con la modernidad nuevamente adquirida, ya que tiene varios hallazgos tecnológicos para esta época: un encendedor automático como parte del equipamiento del coche, una radio con canales preprogramados... El coche es la modernidad, así se sugiere, y esto vale todavía más para la España de aquel momento: "En la España desarrollista de los sesenta, el automóvil [...] se convirtió en el principal símbolo de estatus de las clases medias y materializó la ideología consumista apoyada por el Ministerio de Información y Turismo" (Pohl 2007: 56). Desde esta perspectiva, la opción por la road movie no solamente se explica por el afán de contar la historia de un viaje, sino ante todo por el de evocar a través de la figura de Fernando este "prototipo del 'nuevo' español progresista de los sesenta"⁷ mediante su atributo más elocuente: el coche. El que al final de la película Fernando no logre irse de la playa en coche cuando descubre, furioso, un abrazo culpable entre Antonio y Teresa, muestra que la playa se imagina como el sitio opuesto a la modernidad tecnológica; más bien se produce allí un equivalente irónicamente primitivo del automóvil cuando los hombres participan en un concurso infantil, durante el que deben tratar de andar más rápido el uno que el otro corriendo a cuatro patas. Entre estos dos momentos opuestos, se encuentra una escena en medio de la película (y del camino), en la que Fernando utiliza la moto para agredir a Teresa y llevar a cabo un comportamiento irresponsable. Si el comienzo de la película simboliza la edad adulta, y el final la niñez, esta escena intermedia deja ver la fase adolescente, y la traspone otra vez en un lenguaje adecuado: la moto.

Cuanto más avanza el coche hacia el destino sureño, más regresan los protagonistas, y sobre todo Fernando, a un estadio previo en su desarrollo psicológico. Ha advertido David Laderman (2002: 248) que la "psicologización" del viaje ocurre en varias road movies europeas,

⁷ "Prototype of the 'new', progressive Spaniard of the sixties" (D'Lugo 1991: 79; trad. mía).

hasta el punto de aparecer como una característica típicamente europea del género. En el caso de *Stress es tres, tres* se confirma esta observación. Sin embargo, añade la película un elemento específico y altamente original al género al sembrar dudas sobre la auténtica motivación del viaje: si el propósito oficial es llevar a Antonio a conocer algunos terrenos en el sur, otro más profundo parece ser, muy paradójicamente, el de provocar el adulterio mediante este viaje compartido. Es cierto, como observa Teresa en una escena clave, que habrían podido hacer el viaje ella y su marido solos, pero fue el plan de Fernando, precisamente, de llevar a Antonio, por el que él mismo es responsable del estrés que sufren. Esta extraña complicidad unida al pecado que Fernando quisiera evitar y provocar a la vez también se explicita en otros momentos de la película, como cuando Antonio y Teresa están bailando en la playa y entablan un diálogo frívolo; de repente interrumpe Antonio este baile observando que se están comportando exactamente como Fernando quiere que se comporten. Con otras palabras, el viaje también forma parte de una especie de guión diseñado por Fernando, en el que su mujer pueda sentirse atraída por su amigo Antonio. Esto introduce en el relato del viaje un segundo nivel en el que Fernando aparece, no tanto como protagonista del viaje, sino también como su inventor y “metteur en scène”. La ilustración más evidente de este fenómeno, que caracteriza más películas de Saura pero es insólito en los relatos de viaje del género road movie, es la escena en la que Fernando se retira deliberadamente con el coche para dejar a sus estupefactos compañeros solos en el campo, y examinar desde lejos su comportamiento. Se añade aquí pues una tercera dimensión al viaje en la road movie tradicional: además de tener una dimensión espacial y otra simbólica, esta tercera dimensión es imaginaria y manipuladora, ya que se sitúa en la fantasía de Fernando como marido de Teresa y desencadenante del acto que más teme: el adulterio.

⁸ “The road movie’s modernist portrayal of rebellion pushes countercinema strategies to the foreground, where the narration along with the narrative challenges typically passive viewer reception” (“el retrato modernista de la rebelión lleva consigo el uso llamativo de estrategias cinematográficas a contracorriente, mientras la narración misma, junto con lo narrado, desafía la típica recepción pasiva en el orden visual”; Laderman 2002: 35; trad. mía).

2. EL ACTO DE VER

Una característica menos conocida de la road movie es su énfasis en el acto de ver y mirar, o sea el “foregrounding of looking and seeing” (Laderman 2002: 13). En este sentido, y por importante que sea su afinidad con la literatura de viaje, el vínculo que mantiene la road movie con el medio específico del cine es particularmente intenso y hasta intrínseco. Laderman estima que el género nace de una reflexión crítica sobre las técnicas cinematográficas convencionales y estimula al espectador a asumir una actitud activa frente a la pantalla⁸. Orgeron, en cambio, atribuye el placer que proporciona la road movie a la imposición de una actitud semi-pasiva al espectador, la cual se remonta para él a los orígenes mismos del cine: “Seducido por el movimiento, el espectador de la road movie acepta activamente asumir un papel pasivo —ser un pasajero más— y encuentra una forma de liberación personal en la identificación con el viajante supuestamente liberado que aparece en la pantalla [...] Esta estructura es tan antigua como el cine mismo” (Orgeron 2008: 104; trad. mía)⁹. En particular sería la road movie proveedora del placer del “spectatorial drift”, que puede traducirse como “el libre vagar de la mirada”. El término mismo se deriva del concepto del “plaisir du texte” (el placer del texto), que propuso Roland Barthes para designar aquella actitud en el lector que implica el dejarse llevar por el texto, entablando con él una relación interactiva.

“Barthes utiliza la metáfora del viajar-sin-pensar [‘unthinking travel’] por el espacio para describir el fenómeno que consiste en perder sus puntos de referencia narrativos, dejarse llevar hacia otras zonas y permitir al inconsciente incorporarse al proceso narrativo [ajeno]. En el imaginario figurativo de Barthes, los lectores *completan* de esta manera los textos, entablando una interacción bastante compleja, aunque instintiva y pasiva con los mismos. El género de la road movie pone de relieve esta idea de dejarse llevar [‘drift’] al introducir frecuentemente a personajes que sucumben a los placeres espaciales o geográficos que conlleva. De manera más importante aún estimula la road movie el vagar de la mirada [‘spectatorial drift’] al utilizar una serie de

⁹ “Seduced by motion, the road movie viewer actively agrees to be passive —to be a passenger— and is liberated in his/her identification with the presumably liberated on-screen road traveler [...] This structure is as old as the cinema itself”.

técnicas formales que permiten dar cuenta en el orden visual del deseo de movimiento expresado por estas películas, y el modo particular de viajar que enhebran¹⁰.

En cuanto a las técnicas formales a las que se alude en la cita, un dispositivo típico es el recurso al “traveling shot”, que proporciona al espectador la ilusión de ser otro personaje más en el coche (Orgeron 2008: 104), capaz de moverse libremente por el paisaje y de observarlo con gusto y placer estético (Orgeron 2008: 104). Pero también el uso del parabrisas como encuadre interno (“frame in the frame”) o el de los espejos retrovisores para captar la mirada movедiza y alerta del conductor sirven como marcadores de la importancia que reviste en estas narrativas de viaje la dimensión específicamente cinematográfica del género¹¹.

El interés por el acto de ver también prima en *Stress es tres, tres* y se cristaliza en la figura de Fernando, quien no aparece solamente como el director-guionista del viaje, sino también como un ojo interno que observa lo que pasa y dobla en este sentido al propio cineasta Saura. La confluencia de los dos roles —el de ‘autor/director’, y el de ‘registrador visual/cineasta’— se advierte por ejemplo en la escena que mencioné más arriba. Después de haber creado las circunstancias propicias al engaño conyugal, Fernando se retira para observar, con sus prismáticos, la ‘escena’ que ha creado. Si bien la presencia de personajes ‘especulares’ no es nueva en el cine de Saura¹², se advierte sin embargo,

¹⁰ “Barthes employs the metaphor of unthinking travel through space to describe the relation of losing one’s narrative bearings, of ‘drifting’ off and allowing one’s own unconscious to enter into the narrative process. In the classic Barthesian figuration, readers *complete* texts in this manner through a fairly complex, though instinctive and passive, interaction with them. Road movies foreground this idea of drift, often introducing characters that have succumbed to its spatial or geographical pleasures. More important than their presentation of characters adrift, road films encourage spectatorial drift by employing a variety of formal techniques to visually approximate the film’s desire for movement, its particular modes of travel” (Orgeron 2008: 104-105; trad. mía).

¹¹ Oropesa (2008: 95) añade a las ya mencionadas las técnicas siguientes: “the rearview mirror shot”, “eye-level traveling shots”, “high-angle shots”, “long panning shots” y “campfire scenes and low-key light”.

¹² Piénsese en Enrique en *La Caza* y en el fotógrafo aficionado que es Julián en *Peppermint Frappé*.

según D'Lugo, una diferencia fundamental con respecto a las películas anteriores: "Por primera vez, Saura presenta un personaje que se da cuenta de las trampas implicadas en su propia manera de ver y que convierte esta conciencia perturbada en un componente autorreferencial de la narración"¹³. Las trampas aluden al impacto que tienen sobre la mente las escenas de adulterio imaginadas por un lado y la realidad objetiva observada por el otro; estas escenas mentales, a su vez, remiten a la imposibilidad que siente el protagonista —en tanto prototipo de la nueva clase de españoles progresistas— de deshacerse de prejuicios y sospechas tradicionales. En este sentido, la cuestión de la mirada que suscita *Stress es tres, tres* ya no se vincula con alguna patología personal, como en el caso de *Peppermint Frappé*, sino que remite a "una amalgama de hábitos de percepción y creencias que tienen un fundamento social y que coinciden con valores pequeñoburgueses persistentes"¹⁴.

La dimensión sociohistórica de la mirada en *Stress es tres, tres* es otro elemento (al lado del carácter manipulador del viaje) que otorga a esta película road movie una especificidad dentro del género. También explica que el acto de ver, normalmente asociado al 'spectatorial drift', se oriente aquí más bien hacia dentro, centrándose en el coche mismo que aparece como universo 'concentracionario' y claustrofóbico. Así, los retrovisores le permiten a Fernando espiar las expresiones faciales de su supuesto rival, mientras Antonio sorprende en otro momento a Teresa y a su marido en un abrazo efusivo cuando los mira por el cristal trasero. La mirada, en esta película, no connota libertad, sino control policial y transgresión posible y culpable. Se asocia también con la culpabilidad del que mira, ya que —en la mayoría de los casos— es Fernando quien espía a Teresa y Antonio, intentando descubrir los indicios de una relación clandestina. Pero esta mirada, que busca la culpabilidad del otro, también convierte al que mira en un culpable, ya que implica una mirada voyeurística y a escondidas. Es simbólico el que Fernando capte en cierto momento a través de una ventana provista de rejillas la imagen de Antonio consolando a Teresa después del

¹³ "For the first time Saura presents a character [Fernando] who recognizes the traps of his way of seeing and makes that troubled consciousness a self-referential component of the narrative" (D'Lugo 1991: 79; trad. mía).

¹⁴ "An amalgam of socially grounded habits of perception and belief that coincide with dominant bourgeois values" (D'Lugo 1991: 79; trad. mía).

choque del accidente: así como él ha tratado de atrapar a Teresa en el foco de sus prismáticos en la escena inicial, del mismo modo queda él atrapado y encarcelado aquí en su mirada obsesiva de marido celoso.

En este aspecto, discrepo parcialmente de D'Lugo y su interpretación de Fernando como anticipador del proyecto del propio Saura (1991: 79). Si bien tematiza esta película el acto de ver, no toma a Fernando como ejemplo de un ojo autocrítico —al contrario, Fernando, el marido paranoico, aparece en la película como un espectador no fiable de la realidad. Su afán de comprobar empíricamente lo que intuye su corazón inquieto se topa, cada vez, con la realidad objetiva de que *no* hay adulterio. Un ejemplo claro de esta discrepancia entre lo que cree percibir Fernando, y lo que tiene lugar de verdad, se encuentra en otra escena de la película, en la que Fernando cree sorprender a Teresa explicando a su amante la complejidad de su situación. Cuando abre la puerta furioso, Fernando descubre que Teresa estaba hablando consigo misma, ensayando una conversación en la que esperaba confrontar precisamente al propio Fernando con las dificultades que atraviesa su relación conyugal¹⁵.

El distanciamiento irónico con respecto a la mirada obsesiva de Fernando llega a un punto culminante al final de la película, cuando se yuxtapone el asesinato imaginario de Antonio por Fernando, producto de su delirio emocional y alcohólico en este momento, a la escena real, en la que aparecen Antonio y Teresa tranquilamente después de haber nadado en el mar. El mismo Fernando se da cuenta en aquel momento de que ha caído víctima de una paranoia prolongada, que —extrañamente— ha acercado de alguna manera, tanto emocional como físicamente, a los dos seres que quería mantener separados. Hasta cierto punto, es su mirada recelosa la que ha producido continuamente un efecto de adulterio, y si Antonio y Teresa han vivido un breve momento de intimidad real al final, al abrazarse, es también culpa de Fernando mismo, que ha sugerido, a lo largo de la película, que esta atracción pudiera existir. Lejos de acompañar una trama ya constituida, la mirada, en esta película, es performativa de ella. Además, al

¹⁵ Otro momento en que constatamos la poca fiabilidad de Fernando en tanto espectador de la realidad ocurre cuando coge una pistola que resulta ser, como después se lo muestra Antonio, un encendedor con forma de revólver.

vincularse con un hábito de percepción social tradicionalista —ya que obsesionada con el honor del marido—, el dispositivo de la mirada crítica y socava el efecto de modernidad surtido por la imagen central del coche; también produce un efecto irónico con respecto a la música relajante de la banda sonora, la cual participa, mediante su carácter internacional, en la misma impresión de modernidad¹⁶.

3. EL REFERENTE HISTÓRICO-NACIONAL

En un género normalmente asociado con sueños de evasión y liberación personal, la road movie de Saura constituye pues un ejemplo insólito por su incorporación de figuras de manipulación (el viaje como trampa) y coerción (la mirada policial), las cuales minan desde dentro el sueño de modernidad que se acapara de la sociedad española en ese período de franquismo tardío. Esto abre el camino a una lectura de *Stress es tres, tres* como comentario solapado sobre su época, revelando una dimensión alegórica que según Andrea Noble caracteriza al género en su conjunto: “Como género establecido [...], la road movie desempeña invariablemente una función alegórica con inflexiones nacionales”¹⁷. La misma *Easy Rider*, por ejemplo, contiene varios

¹⁶ “[...] the soundtrack wavers between the lazy, empty cadences of a very evocative Bossa Nova from the period, and a rather crass, jolly, aimless melody given the format, tone and rhythm of a Swingles Singers number. Both the Bossa Nova as a genre and the Swingles Singers as a group were highly popular in the 60s, and both seemed to epitomise the vulgar, bloodless quality of the chic style so admired in the period” [“la banda sonora oscila entre las cadencias perezosas y vacías de una Bossa Nova muy evocadora del período, y una melodía bastante imbécil, alegre, sin sentido que recibe el formato, tono y ritmo de un número de los Swingles Singers. Tanto el género de la Bossa Nova como el grupo musical de los Swingles Singers eran muy populares en los sesenta y parecían representar el aspecto vulgar, exsangue del estilo ‘chic’ tan admirado en el período” (Fiddian & Evans 1988: 77-78; trad. mía)]. Cabe advertir que el aspecto acústico también es muy importante en el género de la road movie, como lo muestra el hecho de que *Easy Rider* fuera la primera película en utilizar la música rock en una película norteamericana, expresiva ésta de un motivo central en la misma, mediante las palabras clásicas de su letra: “Born to be wild” (nacidos para ser salvajes).

¹⁷ “As an established genre [...] the road movie invariably fulfils an allegorical function with national inflections” (Noble 2005: 141; trad. mía).

iconos de la identidad norteamericana, como la bandera que adorna el casco de uno de los protagonistas, y la famosa frase de la campaña publicitaria, que presentaba a los protagonistas como dos amigos en busca de América¹⁸. De manera general suele relacionarse la lectura alegórico-nacional con la dimensión espacial de la road movie, ya que una tradición decimonónica quiere que el concepto de nación se vincule estrechamente con un espacio geográfico delimitado, presentando éste como fundamento orgánico de la idea de nación (Klinger 1997: 167).

En *Stress es tres, tres*, en cambio, la interpretación alegórica se actúa mediante el juego intertextual con dos imágenes pictóricas. En primer lugar notamos que el asesinato de Antonio, imaginado por Fernando, ocurre mediante la perforación del cuerpo de Antonio por un harpón, que llevó consigo Fernando para la pesca en la playa. La imagen de Antonio cayéndose bajo el efecto de este harpón reproduce visualmente la de San Sebastián, quien, en el famoso cuadro de Ribera (1616), sucumbe bajo las flechas que le lanza un grupo de arqueros por orden del emperador romano. El cuadro de Ribera constituye una citación explícita, ya que adornaba también una de las paredes de la casa de la tía de Fernando, por la que habían pasado en el camino. El suplicio de San Sebastián le fue infligido por su negación, como soldado romano, a renunciar a la fe católica, es decir, por un acto de disidencia frente al poder. La intertextualidad en esta escena sugiere pues la inocencia de Antonio frente a un poder autoritario, asociado en este contexto a Fernando, por lo cual éste aparece efectivamente (y como argumenté más arriba) disociado de la mirada de Saura en el conjunto de la película.

Poco antes de esta escena, y todavía en la misma playa, Fernando atraviesa con otro harpón la estampa en una revista de otro cuadro: el de Antonio Gisbert (1888), que muestra al general Torrijos y sus hombres en la playa de Málaga, esperando su ejecución ordenada por Fernando VII¹⁹. Además del parentesco onomástico entre la figura histórica de Fernando VII y el protagonista de *Stress es tres, tres*, quien reproduce allí el acto mortal del fusilamiento con su harpón, acentúa

¹⁸ Literalmente la frase rezaba así: "A man went looking for America and couldn't find it anywhere".

¹⁹ Título oficial: *El fusilamiento de Torrijos en la playa de San Andrés*.

esta escena la asociación de Fernando con el poder autoritario, obsesionado con la eliminación de lo que pueda amenazar su posición oficial. La mirada policial de Fernando, que está en el centro de esta road movie, se identifica así con una mirada opresiva y represiva, que causa víctimas inocentes o heroicas en su resistencia²⁰.

Por su vínculo con prácticas represivas, sugerido por el juego intertextual con los cuadros, esta road movie española recibe pues un carácter muy especial, indicativo de un contexto histórico determinado. También la tematización de la infancia como escenario de crueldades imaginadas, y el regreso a un estado emocional primitivo, que queda expresado mediante la figura del viaje, permite una lectura alegórico-política como ha sugerido Marsha Kinder; según ella, produjo el franquismo una generación de directores y artistas, a la que pertenece Saura, que plasmó, en la imagen de "niños cuyo desarrollo emocional y político quedó estancado" sus propias frustraciones de testigos silenciosos de la política²¹. En un plano más general, aparece el coche en esta road movie de Saura, como símbolo de una modernidad paradójica en España, impuesta desde arriba y prolongando, de manera artificial, una política autoritaria cuyas huellas visuales persiguen a los representantes de la nueva clase industrial.

CONCLUSIÓN

A pesar de no figurar en ningún estudio sobre la road movie, *Stress es tres, tres* constituye una contribución importante y original al género. Por un lado, saca provecho de algunos componentes básicos del género, como el valor simbólico del viaje y la tematización de la mirada y de la identidad nacional, pero aporta también acentos propios desde una poética específica, que funciona en un contexto de franquismo tardío, inclinado a asegurar su supervivencia mediante un proyecto de modernización acelerada. El protagonista de esta road movie no se ca-

²⁰ El cuadro de Gisbert constituye un intertexto antifranquista en varias obras de este período, siendo el caso más famoso el de la novela *Si te dicen que caí* de Juan Marsé. Véase al respecto, Fiddian & Evans (1988: 51).

²¹ "Emotionally and politically stunted children" (Kinder citada en D'Lugo 1991: 127-128; trad. mía).

racteriza pues, por el sentimiento de inquietud física o ‘restlessness’, que marca el género en su expresión norteamericana (‘I gotta go’), sino precisamente por un conservadurismo obsesionado (‘I gotta stay’), que genera sus propios fantasmas de transgresión. Estos fantasmas afectan también al motivo del viaje, que aparece como escenario ideal para facilitar una relación prohibida, y al tema de la mirada, que —contrariamente a la mirada feliz y libre habitual en la road movie— adquiere un aspecto policial y represivo. La intertextualidad con dos cuadros que se superponen al fantasma final, hace aparecer, por debajo de la capa de modernidad que reviste esta historia, con coches y hallazgos tecnológicos, un pasado autoritario con sentimientos atavistas y asesinos. Junto con una historia en la que avanzar en la ruta implica en realidad regresar en el tiempo de la subjetividad, y en aquel de la memoria social, esta película de Saura proporciona una ilustración muy interesante de cómo un género en el que la modernidad está en el centro de la imagen —con la iconografía apropiada de carreteras y coches— puede minar el discurso de la modernidad desde dentro.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTELSEN, Martin. *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*. Ammersbek bei Hamburg: Verl. An der Lottbek Jensen, 1991.
- COHAN, Steven, y RAE HARK, Ina (eds). *The Road Movie Book*. London & New York: Routledge, 1997.
- CORRIGAN, Timothy. *A Cinema without walls. Movies and Culture after Vietnam*. London & New York: Routledge, 1991.
- CORRIGAN, Timothy, y WHITE, Patricia. *The Film Experience*. Boston: Bedford/St Martins, 2004.
- D’LUGO, Marvin. *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- FIDDIAN, Robin W., y EVANS, Peter W. “Stress es tres or three into two won’t go”. En: Fiddian, Robin W. & Peter W. Evans (eds). *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*. London: Tamesis Books Limited, 1988, pp. 71-82.
- KLINGER, Barbara. “The Road to Dystopia. Landscaping the Nation in *Easy Rider*”. En: Cohan, Steven & Ina Rae Hark (eds). *The Road Movie Book*. London & New York: Routledge, 1997, pp. 179-203.

- LADERMAN, David. *Driving Visions. Exploring the road movie*. Austin: University of Texas Press, Austin, 2002.
- MOSER, Walter (ed.). "Le road movie interculturel". Número monográfico de *Cinéma. Revue d'Etudes cinématographiques/Journal of Film Studies*, 18, 2-3, 2008.
- NOBLE, Andrea. *Mexican National Cinema*. London & New York: Routledge, 2005.
- ORGERON, Devin. *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. New York/Basingstoke: Palgrave, MacMillan, 2008.
- OROPESA, Salvador. "Proxemics, Homogenization and Diversity in Mexico's Road Movies: *Por la libre* (2000), *Sin dejar huella* (2000) and *Y tu mamá también* (2001)". En: *Latin American Urban Cultural Production*. Ed. David William Foster. *Hispanic Issues Online* 3,5 2008 (Fall), pp. 92-112.
- POHL, Burkhard. "Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español". En: *Hispanic Research Journal* 8, 1, 2007, pp. 53-68 (16).
- ROBERTS, Shari. "Western meets Eastwood. Genre and Gender on the Road". En: Cohan, Steven & Ina Rae Hark (eds). *The Road Movie Book*. London & New York: Routledge, 1997, pp. 45-69.
- VERSTRATEN, Peter. *Film Narratology*. Trans. Stefan van der Lecq. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009.
- SCHULZ, Berndt. *Lexicon der Road Movies. Von 'Easy Riders' bis 'Rain Man', von 'Thelma and Louise' bis 'Zugvögel', von 'Bonnie & Clyde' bis 'Natural Born Killers'*. Berlin: Schwarzkopf, 2001.
- WOOD, Jason. *100 Road Movies*. New York/Basingstoke: Palgrave, MacMillan (BFI screen guides), 2007.

Música y narración en *Dulces horas*: de la inmersión nostálgica en la vorágine del pasado a la distancia irónica de la instancia narrativa superior

Marianne Bloch-Robin
*Universidad de París (Paris-Est, Marne-la-Vallée)*¹

Dulces horas, el decimosexto largometraje de Carlos Saura que fue rodado en 1981, después de su primer musical *Bodas de Sangre*, reanuda con una temática y unos recursos narrativos recurrentes en la filmografía del director. En efecto, el protagonista de la película recuerda y fantasea su pasado, en particular su infancia, cuyas evocaciones se representan en la película mediante secuencias enmarcadas en el relato principal. Estas características evocan, por supuesto, varias obras anteriores tal como *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1973) o también *Cría cuervos* (1975). Por eso, cuando se estrenó la película, muchos críticos cinematográficos le acusaron de volver una y otra vez a sus antiguas obsesiones; pero veremos que esta obra difiere en muchos aspectos de las demás películas citadas.

El protagonista, Juan Sahagún, es un hombre de unos cuarenta años, que no soporta la época en la que vive y que idealiza su infancia pasada con su madre adorada, Teresa, que fue abandonada por su padre. Con el fin de volver a vivir aquella época bendita, escribe una

¹ LISAA EA 4120.

obra dramática en la que vuelve a crear algunas escenas de su infancia que interpretan, en el antiguo piso de sus padres, unos actores contratados y en la que, él mismo, interpreta su propio papel (el papel de un niño). A lo largo de la película, además de estas reconstituciones, el personaje se acuerda de su infancia y de su relación con su madre, de la que su hermana, al entregarle la correspondencia de sus padres, le ha dicho que no era la mujer perfecta e idealizada que conservaba en su memoria sino una mujer dominadora que su padre había debido huir. Paralelamente, Juan se enamora de Berta, la actriz que interpreta a su madre en la obra de teatro y que se le parece extrañamente (Assumpta Serna interpreta a las dos mujeres). Juan entabla con ella una relación amorosa basada principalmente en el deseo de volver a experimentar el amor edípico absoluto que sentía por su madre.

La estructura narrativa de la película, en focalización interna reflejando el punto de vista de Juan, se compone de vueltas permanentes al pasado, esencialmente unas evocaciones de la infancia —entre realidad y fantasía— bajo la forma de secuencias en flashback representando los recuerdos de Juan. Pero el pasado irrumpe también en el presente mediante varias metalepsis —unas rupturas del marco narrativo— cuando, por ejemplo, los personajes de Juan niño y adulto se encuentran en un mismo espacio. Por fin, la representación teatral añade otro nivel narrativo. La multiplicidad de estos niveles y sobre todo sus interpenetraciones traducen la incertidumbre y la recreación permanente de los recuerdos efectuada por la memoria: metalepsis, cambio de nivel narrativo dentro de una misma secuencia, incluso de un mismo plano, mezcla de las épocas en la obra de teatro.

Desde el punto de vista musical, en 1981, la práctica de Saura, había evolucionado. La utilización plural de la música al principio de su trayectoria cinematográfica que supuso rápidamente una colaboración con compositores —en particular Luis de Pablo que trabajó en cinco películas suyas— se había convertido en una presencia cada vez menor de las composiciones originales, hasta su desaparición total. En efecto, a partir de *La prima Angélica* (1973) Saura prefiere elegir directamente obras clásicas o populares en el repertorio musical que introduce, él mismo, en sus películas. Este abandono de la colaboración con un compositor coincide con un uso muy limitado de la música en las obras desde un punto de vista cuantitativo. La música intervenía durante un 40% de la duración total de *Los golfos*, y doce años más tarde durante un 14% de *Ana y los lobos*. Esta práctica se inscribe, por una

parte, en un movimiento general de los años sesenta, presente en la obra de algunos cineastas —tales como Ingmar Bergman, Robert Bresson y por supuesto Luis Buñuel— que rechazaron la música sinfónica de las películas hollywoodienses y su efecto de “catálisis emocional y de precipitación de las significaciones”². Por otra parte, el rechazo de la figura del músico de cine podría también interpretarse, en el caso de Saura, como una voluntad de control total de la película, que se puede vincular con su concepción particular del director de cine como “autor”. En efecto, la desaparición de la música original corresponde con la interrupción de las colaboraciones en cuanto a la escritura de los guiones. Las colaboraciones musicales cesan con *La prima Angélica* en 1973, y las colaboraciones para los guiones con *Cria cuervos* en 1975. Manuel Hidalgo declara sobre este particular:

[...] creo que la razón que realmente explica el que Saura haga uso de viejos temas clásicos reside en que disfruta seleccionándolos al tiempo que da un paso más hacia el total control de su película, hacia la plena responsabilidad y autoría³.

Sin embargo, quizás a causa de su escasez misma, la música se convierte a menudo en protagonista de la película y, puesta de relieve cuando interviene, se opone al carácter inaudible que imponían los criterios clásicos hollywoodienses. En efecto, tal como lo subraya Mario Litwin:

Gracias a la variación del factor de presencia, el compositor puede solicitar más o menos la atención del espectador. La atención actúa, en efecto, como el foco luminoso que se puede disminuir o ensanchar a voluntad según la superficie que se quiere iluminar⁴.

Las intervenciones puntuales de la música y la utilización de difusiones reiteradas de las obras o de fragmentos musicales, son prácticas que perdurarán en las películas de ficción no musicales de Carlos Sau-

² “Catalyse émotionnelle et précipitation des significations” (Chion 1995: 148).

³ Hidalgo 1981:78.

⁴ Litwin 1992: 91. “Par la variation du facteur de présence, le compositeur peut solliciter plus ou moins l’attention du spectateur. L’attention agit en effet comme le faisceau lumineux d’un projecteur que l’on peut ouvrir ou fermer à volonté selon la surface que l’on veut éclairer”.

ra hasta *El Dorado* en 1987, con, sin embargo, un incremento paulatino sensible de la importancia cuantitativa de la música. Estas utilidades permiten al cineasta conferir a la música un papel privilegiado en la narración fílmica. Un papel que exige la mayoría de las veces que el espectador escuche las melodías de forma consciente y que permite tejer una red de significaciones en la narración cinematográfica.

En *Dulces horas*, la música empapa el relato fílmico. Interviene durante un 30% de la película pero su presencia es destacada y sus intervenciones influyen no sólo el montaje sino, a veces, directamente los movimientos coreográficos de la cámara al compás de las composiciones, lo que constituye un procedimiento nuevo en la obra de Saura. Manuel Hidalgo, en su obra titulada *Carlos Saura* que sigue paso a paso la elaboración de la película, indica que, para rodar algunas escenas, el director difundía la música para que el camarógrafo pudiera sincronizar los movimientos de cámara y que, en otros momentos, la música extradiagética se difundía durante la escena y se captaba junto con el sonido directo —lo que provoca una impresión extraña, ya que modifica la percepción del espectador que duda si percibirla como intra o extradiagética⁵.

Varias canciones intervienen en modalidad intradiagética —cantadas o escuchadas por los personajes—, y un corto extracto de *La sinfonía fantástica* de Hector Berlioz en modalidad extradiagética pero tres obras participan fundamentalmente en la narración: el vals titulado *La Valse* de Maurice Ravel, que traduce la interioridad del protagonista, sus dudas e interrogaciones respecto a sus recuerdos cambiantes y precarios; la *Sonata en re menor* de Domenico Scarlatti asociada a la madre del personaje, a su amor edípico por ella y que está relacionada también con el despertar de sus sentimientos por Berta; y, por fin, el vals *Recordar* compuesto por Charles Borel-Clerc y cantado por Imperio Argentina, que desempeña un papel esencial en la narración, ya que contribuye, en particular, a la revelación de la postura irónica del enunciador fílmico.

Sólo 3mn 20s del principio de *La Valse* son utilizados por Saura, cuando la obra dura aproximadamente 13mn en función de las distintas interpretaciones. Las cinco intervenciones son extradiagéticas y cuatro corresponden al principio de *La Valse*, con algunos mínimos

⁵ Hidalgo 198: 77.

ajustes. Estas características crean un efecto de reiteración, ya que se trata casi del mismo fragmento bastante corto, lo que constituye una práctica recurrente en la obra de Saura —la *Gnossienne* de Sati en *Elisa vida mía* (1976) o la *Suite para cello* de Bach en *La noche oscura* (1989) funcionan del mismo modo—, y permite crear un vínculo narrativo añadido entre distintas secuencias de una película, concediéndoles una tonalidad común.

La elección de *La Valse* por parte de Saura —que por cierto la volvió a utilizar luego en *Marathon* (1992) y en *El séptimo día* (2004)— es significativa pues se trata de una obra que remite a múltiples referencias históricas y artísticas. En efecto, este poema coreográfico es, ante todo, un homenaje rendido por Ravel a la dinastía de los Strauss y al Vals de Viena —de ahí su título emblemático ya que el vals de Viena se ha convertido en el vals por antonomasia—, una vuelta, por así decirlo, a un pasado idealizado. Sin embargo, la primera guerra mundial que acababa de finalizarse cuando Ravel lo compuso imprime un carácter atormentado a la obra de la que el compositor dijo:

Concebí esta obra como una especie de apoteosis del Vals vienés a la cual se viene mezclando, en mi espíritu, la impresión de un torbellino fantástico y fatal. Sitúo este vals en el marco de un palacio imperial, aproximadamente en 1855⁶.

Se trata, en efecto, de una música programática cuyo objetivo es describir un ambiente muy preciso que el compositor evoca en la misma partitura:

Unas nubes que voltean dejan entrever entre sus claros a parejas de bailarines dando vueltas. Se van disipando y se distingue una inmensa sala poblada por una multitud que se arremolina. La escena se va iluminando. La luz de la araña resplandece en el fortísimo. Una corte imperial hacia 1855⁷.

⁶ “J’ai conçu cette œuvre comme une espèce d’apothéose de la Valse viennoise à laquelle se mêle, dans mon esprit, l’impression d’un tournoiement fantastique et fatal. Je situe cette valse dans le cadre d’un palais impérial environ en 1855” (Souillard 1998: 94).

⁷ “Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir par éclaircies des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu, on distingue une immense salle peuplée d’une foule tournoyante. La scène s’éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au fortissimo. Une cour impériale vers 1855” (Marnat 1986: 472).

Este poema coreográfico ofrece pues unos aspectos muy variados, desde un principio pianísimo e inquietante —el vals parece ir surgiendo de la nada con un *ostinato*⁸ casi imperceptible interpretado por los chelos— hasta momentos con *glissandi* de harpa —que remiten directamente a los vales vieneses—, pasando por un crescendo muy rápido a un fortísimo que reúne toda la orquesta, percusiones incluidas. A veces intervienen también instrumentos solistas tal como el fagot, el oboe, o la flauta que parecen escapar de la estructura general. Además, Ravel inserta, de vez en cuando, en el ritmo ternario del vals unos ritmos binarios que desequilibran la regularidad del compás y confieren un aspecto indeciso y fluctuante a la obra cuyo ritmo se ve desestabilizado. Por ejemplo, en un momento dado, los dos clarinetes se responden, tocando alternativamente cada uno un compás. El primer clarinete toca compases de tres por cuatro mientras que el segundo toca compases de dos por dos y todos los otros instrumentos siguen con compases de tres por cuatro. Estos procedimientos pretenden reflejar un mundo brillante —el de los vales de Viena, bailados en los palacios— pero desaparecido y que se añora con nostalgia. Los ritmos de Ravel desvían los contornos del modelo evocado, añadiendo elementos inestables que provocan una impresión de vértigo.

En la película, Carlos Saura explota los aspectos descriptivos de esta música programática para reunirlos en las evocaciones a veces melancólicas y atormentadas, a veces alegres y brillantes del pasado de Juan. El vals se utiliza, en todas sus ocurrencias, como transición entre el presente y los recuerdos de la infancia del protagonista. El cineasta realiza una importante sincronización entre música e imagen que a veces se plasma en una verdadera coreografía de la cámara que parece bailar al compás de la melodía. Es el caso, por ejemplo, cuando la cámara montada en una grúa, baila, dando vueltas siguiendo el ritmo acelerado del vals bajo la cima de los árboles del parque del Retiro, encuadrados en un contrapicado que acentúa el carácter vertiginoso de los planos (TC: 16mn 22s). El movimiento giratorio, que imprime la vuelta cíclica de los tres tiempos del vals revela la inmersión vertiginosa y progresiva de Juan en su pasado, cuando recuerda o fantasea su infancia. Esta transición se ve acentuada por la asociación entre luz y

⁸ *El ostinato* es una repetición de un conjunto de notas, de duración variable. En el cine traduce a menudo la obsesión.

música, que corresponde al programa de Ravel que preconiza una iluminación progresiva hasta una inundación de Luz. Es el caso en la secuencia en la cual Juan (en el papel de Juanico), la cabeza apoyada en el regazo de su madre (interpretada por Berta), empieza a acordarse de una escena campestre en la que su padre anuncia a su madre que tiene que marcharse (TC: 26mn 35s): la luz acompaña el crescendo del vals hasta saturar la película.

Por otra parte, el movimiento indeciso de la obra, pasando de momentos inquietantes a unos trozos brillantes evocando los vales vieneses, desvela la interioridad cambiante de Juan que añora su infancia idealizada —afirma que fue la única época feliz de su vida— pero de la que conserva recuerdos también muy dolorosos. El trauma de la muerte de su madre, de la que se siente responsable, es un ejemplo de ello. La escena está representada en dos secuencias distintas, ambas reflejando, sin embargo, la interioridad de Juan. En efecto, al principio de la película (TC: 5mn 30s), cuando su hermana Marta le entrega las cartas de sus padres, el vals introduce e ilustra un recuerdo fantaseado (ya que en la secuencia insertada se ve a su madre antes de que él entre en la habitación). En este primer recuerdo, Juanico ha ido a la farmacia a comprar unos polvos, con los que imaginará después que su madre se ha suicidado. Se lo figurará, ya que, tras despedirse de él llorando, Teresa le manda salir de la habitación. La segunda evocación, al final de la película, es parecida a la primera, pero en ella Juanico asiste al suicidio de su madre y la secuencia insertada ilustra el relato del suicidio de Juan a Berta. En las dos secuencias, cuando la madre está sola, se oye el principio angustioso de *La Valse*, con una intensidad muy baja además, produciendo un efecto acrecentado de desasosiego. Esta escena final podría ser interpretada como la revelación de un recuerdo reprimido que surge después de un proceso psicoanalítico liberatorio de búsqueda en el pasado. En las dos secuencias, la música revela los estados de ánimo cambiantes de Juan adulto, de Juanico y de Teresa, reuniendo las tres interioridades atormentadas.

La Valse contribuye pues, de un modo esencial, a la representación fílmica del prisma deformante de la memoria individual en su proceso de transformación y de recreación permanente del pasado, revelando también el vértigo que supone la vuelta al pasado para el protagonista.

La función de la Sonata de Scarlatti es bastante distinta aunque traduce asimismo la visión subjetiva del protagonista. En efecto, si se trata también de una obra ternaria (compás de 3/8), no presenta en

absoluto las mismas características que *La Valse*. Las sonatas de Domenico Scarlatti son unas obras cortas para clavicordio o piano, compuestas en la primera mitad del siglo XVIII. Constan de dos partes, con repeticiones. El oído europeo, aculturado a la música tonal, puede prever su desarrollo y su fin, a partir de su estructura cerrada y su melodía bastante previsible —respecto a *La Valse* de Ravel por ejemplo—, basada en un motivo rítmico y melódico recurrente, con, además, dos repeticiones de la melodía. Este fenómeno permite a la sonata contribuir a la estructuración del tiempo fílmico y crear un paréntesis cuyo desarrollo predecible —oponiéndose a la indecisión permanente de *La Valse*— corresponde con la imagen de perfección acabada que tiene Juan de su madre.

En efecto, esta melodía, que interviene cinco veces —tres veces entera, lo que contrasta con el carácter intrínsecamente fragmentario de *La Valse*—, está directamente vinculada con la figura de la madre y con el amor absoluto que siente Juan por ella. Las tres primeras ocurrencias de la sonata —todas en modalidad extradiagética— permiten asociar rápidamente la melodía con el personaje de Teresa. La primera empieza en la casa de la hermana (TC: 11mn 38s), cuando ésta le entrega a Juan las cartas de sus padres, y continúa a lo largo de una dilatada panorámica sobre la ciudad de Madrid para concluirse en el piso de Juan que se dispone a leer las cartas. Ningún diálogo o acción viene a perturbar el progreso de la sonata que se desarrolla del principio al fin con sus dos repeticiones incluidas. Su melodía sencilla, refinada y repetitiva, su ritmo lento y recurrente y su compás ternario —que subraya como en *La Valse* el aspecto cíclico del tiempo— se conjugan con la tonalidad de re menor y sus modulaciones en la menor y sol menor (sólo dos compases modulan en fa mayor) para teñir la evocación, aún imprecisa, pero claramente asociada con el pasado de sus padres, de una dulce nostalgia.

En las dos difusiones siguientes, las imágenes asociadas a la sonata en el recuerdo la relacionan directamente con la madre. En efecto, la segunda difusión (TC: 36mn 44s) —durante un recuerdo en el que Teresa se desnuda delante del niño que la mira fijamente— permite relacionar claramente la obra con la figura materna y el amor incondicional, hasta incestuoso de Juan por ella, y, por primera vez, relacionarla también con Berta, ya que el recuerdo surge cuando Juan (en el papel de Juanico) mira lánguidamente a Berta (caracterizada como su madre) durante un ensayo de la obra.

La tercera difusión (TC: 51mn 38s), muy corta ya que sólo dura 32 segundos, surge después de unas imágenes de archivos de bombardeos durante la Guerra Civil insertadas en la película. Después de las imágenes de los acontecimientos reales, aparecen Teresa y Juanico, cogidos de la mano y huyendo entre los escombros (filmados en sepia para integrar las imágenes rodadas en 1981 a las imágenes de archivos). Empieza entonces la sonata, lo que produce un efecto extraño, ya que la nostalgia que se desprende de la melodía impregna unas imágenes de terror y parece significar que Juan añora hasta los momentos más terribles con tal de que estuviera con su madre.

La perfección formal de la sonata y la belleza de su melodía, remiten a la imagen idealizada que tiene Juan de Teresa “guapa, inteligente, sensible” y la obra de Scarlatti se convierte entonces en una verdadera personificación musical de la madre idealizada. Así, en la cuarta difusión, Juan entabla su relación amorosa con Berta mediante su identificación con Teresa, a la cual contribuye la sonata. En efecto, Juan y Berta están cenando en un restaurante y Juan le desvela a Berta que, en un momento de su vida, se dio cuenta de que estaba enamorado de su madre, y añade “tú eres igual que ella”. Poco después, tras haber brindado “por nosotros” empieza la sonata (TC: 54mn 01s) que prosigue en la secuencia siguiente en la que los dos personajes se encuentran en el piso de Juan. La sonata adquiere un estatuto intradiegético cuando Juan le pregunta a Berta si le gusta la música. Significadamente, ella no parece convencida, pero acaba asintiendo, a la vez que mira la foto de la madre —su sosia— a la que declara no parecerse tanto. Aquí, el estatuto intradiegético de la sonata subraya que Juan necesita —¿inconscientemente?— identificar a Berta con Teresa para poder enamorarse de ella. La joven actriz, tras dudar un poco —primero niega el parecido con Teresa, y la música, personificación de la madre, le gusta moderadamente— parece aceptar el papel asignado. En efecto, Berta le pregunta entonces a Juan: “¿Cómo era?” y cuando éste le contesta: “Pues extraordinaria en muchas cosas, o por lo menos a mí me lo parecía”, ella pregunta mirándolo: “¿Cómo yo?”, aceptando así implícitamente que el amor de Juan sólo puede pasar por una identificación del objeto de su amor con su madre.

La última ocurrencia de la sonata (TC 1h 24mn 28s) es una secuencia familiar en la que Teresa toca la pieza en el piano rodeada de su marido y de sus dos hijos, tal una aparición mágica, un remanso de paz, entre los muebles destrozados por los hachazos del padre. El

aspecto extremadamente repetitivo de la sonata y su estructura cerrada confieren, por una parte, a la figura materna un aspecto protector, que ofrece una seguridad absoluta frente al mundo exterior amenazador. Pero, por otra parte, esta peculiaridad traduce también el carácter obsesivo y neurótico del amor edípico de Juan adulto por Teresa (ya que se trata de un recuerdo). Esta secuencia remata la identificación y a la vez concluye la utilización de la sonata, ya que esta representación idealizada de la madre dejará paso, al final, a una imagen radicalmente opuesta.

Conviene recalcar que la asociación de una obra pianística con la imagen materna es recurrente en la obra de Saura: la tía —que asume el papel de la madre— en *La prima Angélica*, la madre en *Cría cuervos* tocan el piano, y en *El séptimo día* se asocia una melodía pianística extradiegética con la figura de la madre. Esta asociación tiene sin lugar a duda un origen autobiográfico ya que la propia madre del cineasta era pianista. Por otra parte, aquí, la utilización de la música permite también paliar en parte la inexpresividad del niño que interpreta a Juan de pequeño —que, según Miguel Hidalgo, planteó un problema durante el rodaje— y revelar sus sentimientos por su madre de modo sutil.

Estas dos primera obras musicales desvelan fundamentalmente la interioridad de Juan, la primera revelando la ambigüedad de su relación con el pasado, y la segunda traduciendo una reconstrucción ideal de la figura de la madre. La tercera pieza, el vals *Recordar*, desempeña un papel más complejo, ya que reúne varias funciones narrativas hasta revelar la postura irónica del enunciadador fílmico.

El vals *Recordar*, cantado por Imperio Argentina, formaba parte de una película con números musicales, rodada en 1931 en los estudios de la Paramount en Joinville-le-Pont. Dos versiones del film fueron realizadas, una en francés dirigida por Louis Mercanton, titulada *Mariions-nous* y otra en español, dirigida por Louis Mercanton y Florián Rey, titulada *Su noche de bodas*. Se trataba, además, de un doble remake de una película americana *Her wedding night*, dirigida en 1930 por Frank Turttle. La canción original era un dúo cantado por Imperio Argentina y Manuel Russell, que actuaban los dos en la película. A diferencia de otras canciones interpretadas por Imperio Argentina y utilizadas por Carlos Saura —*Rocío* en *La prima Angélica* y *¡Ay Maricruz!* en *Cría cuervos*— no se trata de una copla española, sino de una melodía compuesta por un francés, Charles Borel-Clerc, en el estilo

“opérette” como reza la partitura, a la que fueron adaptadas letras en español escritas por José Salado. La grabación utilizada es un solo, una versión en mi mayor interpretada por Imperio Argentina acompañada por una orquesta sinfónica en el estilo “paramount” de los años treinta.

La obra, bastante corta, se compone de dos estrofas con melodías distintas y de un estribillo que se repite con la misma melodía, pero con letra diferente. El elemento más destacado y recurrente del vals es lo que Michel Chion califica de “núcleo significante mínimo” y que define como “cierta combinación de fonemas y de notas, muy corta, y a menudo desprovista de sentido en sí misma [y que es] el punto de encuentro de todo el resto de la canción”⁹. Aquí, por supuesto, este elemento es, al contrario, extremadamente significativa ya que se trata de la palabra “Recordar” que es, por otra parte, el título mismo de la canción. Alrededor de este núcleo se organizan el texto y la melodía. La célula, muy sencilla, formada por tres notas, es siempre la misma desde un punto de vista rítmico, dos corcheas para las dos primeras sílabas y una blanca ligada con una corchea, prolongando la última sílaba acentuada “dar” hasta el primer tiempo del compás siguiente. Siendo el primer pulso el único acentuado del compás de tres tiempos, este procedimiento pone de relieve la sílaba y por consiguiente la palabra que parece prolongarse más allá de su “ámbito” natural. La melodía de la célula también es siempre igual, muy reconocible, incluso transportada a unas alturas diferentes. Además, la misma célula rítmica y melódica se utiliza luego con las palabras “es placer”, lo que une significativamente el recuerdo con el placer en un escorzo del sentido general de la canción.

La canción es utilizada tres veces entera —con una manipulación en la última difusión para que dure más—, abre y cierra la película durante los títulos de crédito, y es utilizada durante el primer ensayo de la obra dramática. Por otra parte, cuando Berta se encuentra por primera vez en casa de Juan tatarea fugazmente el principio del estribillo.

La primera función del vals en el relato fílmico se puede destacar desde su difusión inicial, durante los títulos de crédito al principio de la obra: se trata de un adelantamiento narrativo de la vida de Teresa

⁹ “[...] un certain assemblage de phonèmes et de notes, très court, et souvent dépourvu de sens en lui-même [...] le point de rendez-vous de tout le reste de la chanson” (Chion 2003: 380).

que luego se confirmará a lo largo de la película. En efecto, mientras van pasando los títulos de crédito, incrustados en blanco en la película, Juan, sentado en un sofá de su casa, está hojeando el diario íntimo de su madre. Al principio, la cámara enfoca directamente el diario sin que se vea quien lo sostiene y la introducción instrumental pseudo romántica de la canción —cuyo estilo remite enseguida a la época de los años treinta— acompaña las primeras hojas del álbum. La presencia de los títulos de crédito, la intensidad elevada de la difusión y la inexistencia de índices de materialización sonora¹⁰ inducen al espectador a interpretar la música como extradiegética. Las primeras hojas del diario presentan unas ilustraciones de pajaritos y una parejita de angelitos sosteniendo una cinta con el nombre de Teresa —que podría interpretarse como una representación simbólica de su amor idealizado por su marido y/o por su hijo— y luego enfoca una foto de Teresa de niña. Tras unas imágenes de Juan que anclan el tiempo diegético en los años ochenta, se vuelve al diario cuando suenan los primeros compases cantados con la voz potente y aguda de Imperio Argentina. La asociación de la voz de la mujer y del personaje de Teresa se produce naturalmente mediante las fotos del diario. Este vínculo se plasma en la primera estrofa de la canción ya que la letra podría corresponder a la voz de Teresa reprochando a su marido el que la haya abandonado cuando se fue a Buenos Aires y se enamoró de otra mujer: “Buscas tan sólo al marcharte alegre vida vivir, siempre sonreír. Nunca podrás olvidarte si lejos estás de mí que en tu amor viví”. La imagen viene a ilustrar lo que cuenta la canción ya que cuando la cantante acaba de pronunciar la palabra “vivir”, Juan pasa rápidamente una primera página con un retrato grande de su padre, echa un vistazo a una postal, y se detiene en una foto de su madre sola, de espaldas, delante de un paisaje. Luego pasa directamente a una foto de su primera comunión pareciendo así sugerir la transferencia del amor de Teresa del marido al hijo.

El fragmento siguiente de la canción introduce su segunda función narrativa que correrá también a lo largo de la película y que en reali-

¹⁰ Según la definición de Michel Chion, un índice de materialización sonora es: “todo lo que en la emisión sonora remite a la materialidad de su causa”. “En la música extradiegética, se cuida siempre de evitar o eliminar los índices de materialización sonoros, susceptibles de conducir a vincular el sonido oído con su causa concreta, y a situarlo entonces en la realidad de la escena.” (1995: 190).

dad ya traslucía desde el principio en la rapidísima desaparición de la foto del padre-rival: la revelación de la interioridad de Juan, de la añoranza enfermiza que siente por su infancia y de su amor por su madre. En efecto, el final de la primera estrofa con una modulación en fa sostenido menor —que da un clásico toque melancólico a la melodía— conduce al primer estribillo que modula también en menor para volver rápidamente a la tonalidad original: “Recordar las dulces horas del ayer, recordar, aquel amor de antaño. Es placer que aromará nuestra vejez. Recordar aquella noche loca”. Las imágenes que acompañan la canción son fotos de Juan de pequeño y un primer plano de una tarjetita impresa a nombre de Juanito decorada con flores y pajaritos. Todas las fotos inicialmente en blanco y negro han sido coloreadas con tonos pasteles y el texto de la canción parece traducir directamente las sonrisas bobas de Juan adulto que van a intensificarse con el trozo siguiente: “Aquellas cosas no han sido olvidadas. Aquellas rosas no han sido deshojadas”, la palabra “deshojadas” interpretada con marcados *ritardando* y *glissando* de la voz de la cantante corresponde a una foto muy coloreada, de una escena que luego será evocada en la película. En la foto, Juanito, su hermana Marta y sus padres están a orillas de un río con un puente en ruinas que da a la escena un toque romántico tópico. Los brincos de Juan y de su hermana (que parece volar en el aire) coinciden con el vistoso *ritardando* y parecen representar la voluntad de Juan de detenerse en este pasado idealizado, una idealización cuyo desfase con la realidad revelan los colores artificiosos, los adornos cursis del diario y el glisando exagerado y anticuado de la melodía. El último estribillo “Recordar así es amarnos otra vez, recordar los besos de tu boca” coincide con un zoom progresivo hacia un primer plano de una foto de Teresa rodeada por sus dos hijos. Ella, por primera vez de frente, mira a la cámara con una amplia sonrisa y sus dos hijos la miran a ella. La figura del padre —molesta para Juan ya que era un rival en el amor de la madre— ha desaparecido. Nada parece interponerse entre el amor absoluto de Juan por su madre y Teresa.

En esta primera secuencia, se puede ya resaltar la asombrosa convergencia entre la canción y la narración fílmica, ya que, en definitiva, en la canción se encuentra la quintaesencia de la película: la historia de la mujer abandonada, el amor de Juan por su madre y la nostalgia enfermiza que siente Juan adulto por su infancia que ha cristalizado en su mente como único momento feliz de su vida. El estilo “paramount” anticuado de la canción, combinado con el diario coloreado y cursi,

refleja el carácter artificial e idealizado de la recreación que hace el protagonista de su propio pasado. Conviene añadir que cualquier canción posee en sí misma un “poder recordativo”; su memorización y su asociación por el oyente con el primer momento en que la escuchó, la vinculan, de modo irremediable, al pasado, ya que después de su primera audición la canción sólo “volverá” como para marcar de manera inexorable el transcurso del tiempo (la foto pudiendo funcionar, por cierto, exactamente del mismo modo). Además, aquí, *Recordar* celebra su propio “poder recordativo”, evocado en su letra, lo que Peter Scendy define como “una función de signo memorial, de monumento (auto)conmemorativo”¹¹. Todas estas características subrayan la autocomplacencia de Juan, pero por otra parte establecen ya cierto distanciamiento irónico respecto al protagonista, un distanciamiento que se verá confirmado en la última utilización de la canción.

Es muy difícil definir el estatuto intra o extradiagético de la segunda difusión de la canción (TC: 20mn 08s), durante el primer ensayo de la obra de teatro en el antiguo piso de los padres de Juan. El protagonista acaba de ser recibido como Juanito por la actriz que interpreta a la criada y a la que paga para tocarle el pecho. La canción interviene cuando el hombre deja de acariciar a la mujer —como si las caricias contribuyeran también al afloramiento del recuerdo encarnado aquí por la canción— y se dirige a la sala de estar donde le espera su familia “recreada”. La melodía sigue y se difundirá integralmente, pero esta vez con una intensidad débil aunque variada, colocándola en un segundo plano. Esta difusión podría constituir un elemento más de la puesta en escena de la obra de teatro para ayudar a Juan en su vuelta al pasado —como lo eran probablemente las caricias a la criada—, lo que induce a pensar en un estatuto intradiagético. Esta impresión se ve también reforzada por su difusión probable en el mismo set de rodaje —como lo comentó Manuel Hidalgo—, lo que la incluye en el sonido directo. Además, la sincronización entre varios elementos de la obra y la música refuerza esta impresión. Al principio, el protagonista espera el final de la introducción instrumental para accionar el pica-orte y entrar en la sala cuando suena la voz de la cantante. Cuando abre progresivamente la puerta, una panorámica subjetiva siguiendo la

¹¹ “[...] fonction de signe mémoriel, de monument (auto)commémoratif” (Scendy 2008: 75).

mirada de Juan barre el salón de izquierda a derecha y de derecha a izquierda en una representación espacial del movimiento giratorio del vals, y la intensidad de la música es superior. Todas estas características pueden llevar a pensar que la canción forma parte de la puesta en escena de la obra y que su función en la diégesis es participar en un “condicionamiento” del protagonista para que consiga volver a su niñez. Por cierto, Juan espera un momento, inmóvil en la puerta, antes de entrar verdaderamente en escena, ya que los actores interpretan primero el texto que deberían haber dicho antes de su entrada en la sala. Su mirada perdida ilustra entonces su propia recreación mental de la infancia. Cuando se adelanta e interviene por fin, suena la primera palabra del último estribillo (“Recordar”) y, en las últimas notas de la canción, se encienden las luces del comedor contiguo que resplandecen a través de las puertas acristaladas. La ambigüedad entre modalidades extra e intradieéticas participa, como lo hacen también los incessantes vaivenes entre ensayo de la obra y primer nivel narrativo, en la traducción del carácter precario de la realidad y del aspecto incierto y cambiante de los recuerdos. Sin embargo, el hecho de que Berta tararee la canción cuando se encuentra en casa de Juan (TC: 57mn17s) induce a pensar que, en efecto, la difusión de la canción forma parte de la escenografía de la obra y que por eso la actriz recuerda el “núcleo significativo mínimo” que canturrea mientras friega los platos... un núcleo que, a la fuerza, los espectadores recordarán también: “Recordar, las dulces cosas del ayer...”

La última ocurrencia de la canción se sitúa al final de la película (TC: 1h 38mn 54s). Empieza a sonar después de la revelación de Juan a Berta de que fue testigo de la muerte de su madre. No se puede saber a ciencia cierta si la segunda representación de la escena en la que el niño asiste a la muerte de Teresa es la escena reprimida que aflora por fin a la consciencia de Juan después del trabajo de indagación en su pasado. Lo que sí queda claro es que después de la escena Berta acaba aceptando que para ser la mujer de Juan hay que interpretar también el papel de su madre. En efecto, ella, por primera vez —caracterizada como Berta— llama a Juan “Juanico” varias veces, mientras los dos se abrazan y se besan en los labios, y suenan los primeros compases de la introducción. Durante la introducción de la canción surge el niño Juanico que en una metalepsis narrativa viene a unirse a los abrazos y besos de la pareja. Esta secuencia se opone a la misma escena en la que Juanico separaba a su padre y su madre que se abrazaban en el

mismo lugar. La canción que empieza a sonar y que al cerrar la película le conferirá un carácter circular —al que remiten también como lo hemos visto los compases ternarios de las tres principales piezas— parece contradecir el aspecto emancipador de la búsqueda de Juan que no conseguirá liberarse totalmente de su madre. En efecto, a pesar de que afirma que se ha dado cuenta de que “bajo aquella capa de dulzura y sensibilidad se escondía una mujer voluntariosa y dominante que sabía perfectamente qué quería y cómo conseguirlo” no puede salir del papel de niño eterno que le ha asignado la muerte temprana de su madre.

La secuencia siguiente viene a confirmar esta impresión ya que, justo al final de la introducción instrumental, después de una elipsis temporal y espacial, Berta, embarazada, se encuentra en el piso de Juan, cantando la canción que une las dos secuencias. En realidad, la voz de Imperio Argentina es la que suena, en la misma versión, acompañada por la orquesta sinfónica, y Berta sólo realiza un *play back* como en la película de Alain Resnais *On connaît la chanson*. La voz potente de Imperio Argentina, asociada desde los primeros momentos a la de la madre, parece haberse apoderado del cuerpo de Berta en una transformación final. Esta transformación se confirma durante la transición instrumental. En efecto, la música baja bruscamente de intensidad —lo que elimina totalmente la posibilidad de que la música sea intradiegetica— cuando Berta entra en el cuarto de baño en el que Juan está en la bañera cubierto de espuma. Ella juega, entonces, a lavarlo, llamándolo de nuevo Juanico, como si fuera un niño pequeño. En realidad, Juan parece no haberse liberado de su amor por Teresa sino que lo ha transferido a Berta que se ha convertido en su madre. De ahí la estructura circular de la obra que empieza por *Recordar* y acaba recordando también...

Además, el procedimiento de *play back* utilizado es muy sorprendente e introduce enseguida un primer indicio de enunciación fílmica por la distanciaci3n que produce respecto a la narraci3n principal. Remite, por una parte, a un g3nero distinto de la pel3cula de ficci3n al que pertenec3a la obra hasta ese punto: el musical, del que por cierto formaba parte la canci3n original. Conviene destacar que el sistema funcional de los musicales, seg3n Francesco Casetti, “incluye un componente abiertamente metatextual”¹². Por otra parte, cuando suena

¹² Casetti 1990: 54. “[...] comporte une composante ouvertement métatextuelle”.

otra vez la voz de Imperio Argentina, de nuevo con una intensidad muy alta, Berta dirigiéndose a Juan articula: “Recordar las dulces cosas del ayer...” y después se da la vuelta, interpretando de manera exagerada la canción con movimientos de las manos mientras la cámara, tras una panorámica y un zoom, acaba encuadrándola en primer plano. Termina cantando el final de la canción, mirando a la cámara, de frente, mientras van desfilando los títulos de créditos finales. Esta expresión y la posición de superioridad de la mujer respecto a Juan en la bañera remiten a la última foto del diario, en la que Teresa miraba de frente, sonriente, la cámara, mientras Juanito se la comía con los ojos, la cabeza levantada, lo que participa en el carácter cíclico de la narración.

Aquí, la interpelación del espectador constituye claramente una marca de enunciación. En efecto, la mirada a la cámara constituye en sí una trasgresión al régimen narrativo transparente clásico de la ficción. Además, el carácter generalizador de la canción con su utilización del tú y del yo, contribuye también a la interpelación del espectador que se ve directamente implicado en un proceso memorial que todos conocen: la nostalgia, la añoranza del tiempo pasado y perdido. La postura del enunciador parece subrayar irónicamente la incapacidad de Juan de salir de su propio pasado. Esta incapacidad es muy distinta, por ejemplo, del proceso de liberación seguido por el personaje de Luis en *La prima Angélica*, un personaje cuya proximidad con Carlos Saura era patente. En *Dulces horas* al contrario, como lo subraya Marvin D’Lugo:

Dirigiéndose al espectador directamente al descubrir con ostentación las prácticas materiales de la sincronización entre voz e imagen, la escena final nos lleva a reflexionar sobre las pautas que rigen la nostalgia colectiva que convergen para falsificar imágenes y de ese modo construyen una noción errónea de la relación individual con su propio mundo y su pasado¹³.

Esta distancia irónica no fue percibida por los críticos, que no apreciaron el aspecto distanciado de *Dulces horas* que trasluce a través de la

¹³ D’Lugo 1991: 183. “Addressing the spectator directly while flaunting the material practices of voice-image synchronization, the final scene prods us to reflect upon the patterns of collective nostalgia which converge to falsify images and thereby to construct an erroneous notion of the individual’s relation to his world and to his past”.

utilización de la música y en particular de la canción *Recordar* cuyo papel en la narración es múltiple y polisémico. En realidad, la canción se sitúa en un nivel metanarrativo, no supeditado a la narración principal. Cabe destacar que *Recordar* no se ve nunca asociada con una secuencia insertada en flashback como las otras piezas musicales, ya que constituye un nivel narrativo autónomo. Por el contrario, la canción parece literalmente engendrar la película —que abre y cierra, y a la que da su título—, ya que toda la película está contenida en ella. Esta característica tiene como consecuencia que las imágenes parecen a menudo ceder su primacía para convertirse en meras ilustraciones de la canción, en una inversión de las funciones tradicionales de la música y de las imágenes.

Tres piezas con compases de tres tiempos, y una canción *Recordar* que interviene tres veces, al principio, durante y al final del relato fílmico. Esta multiplicación de lo ternario en la narración parece remitir al movimiento dramático ideal de la *Poética* de Aristóteles. Pero aquí el desarrollo lineal está subvertido ya que el compás ternario arrastra al protagonista —¿o se arrastra a sí mismo?— hacia una vuelta eterna y perpetua —tal las parejas que bailan un vals que pertenece a otro tiempo—, hacia un pasado perdido y falseado desvelado irónicamente por el enunciador fílmico. *Dulces horas* es pues una película eminentemente musical que participa de la nueva dirección en la que se adentra Saura a partir de los años ochenta y que le llevará a un uso cada vez mayor y plural de la música. Este papel de primer plano se desarrollará, por una parte, en la vena de sus musicales, pero también en sus otras obras de ficción en las que reanudará con la figura del compositor y jugará con las numerosas posibilidades que ofrece la música en el cine. Hay que recalcar, sin embargo, que la función de la música vocal es una constante en la filmografía del cineasta desde el principio de su obra. En efecto, si el vals *Recordar* es emblemático, ya que cristaliza una pluralidad semántica inaudita, en el conjunto de la obra, la música vocal desempeña un papel casi siempre fundamental, presentando las mismas características principales, entre las que destaca su carácter metanarrativo.

BIBLIOGRAFÍA

CASSETTI, Francisco. *D'un regard à l'autre, le film et son spectateur*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1990.

- CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.
— *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- D'LUGO, Marvin. *The films of Carlos Saura. The practice of seeing*.
Princeton: Princeton University Press, 1991.
- HIDALGO, Manuel. *Carlos Saura*. Madrid: Ediciones JC, 1981.
- LITWIN, Mario. *Le film et sa musique*. Paris: Editions Romillat,
1992.
- MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 1986.
- SCENDY, Peter. *La philosophie dans le juke-box*. Paris: Les éditions de
Minuit, 2008.
- SOUILLARD, Christine. *Ravel*. Paris: Editions Jean-Paul Gisserot,
1998.

Sobre márgenes, marginados y heterodoxos

Fernando Díaz Ruiz
Universidad Libre de Bruselas (ULB)

Aunque los españoles nacidos durante la posguerra puedan pensar que se ha escrito y hablado mucho del cine de Carlos Saura, no cabe duda de que aún queda mucho por decir, no sólo porque la producción artística del cineasta aragonés, aún en activo, no se haya detenido en ningún momento y siga generando películas de interés, sino porque la mayoría de los análisis realizados hasta la fecha han incidido sobre los mismos aspectos, a saber: el simbolismo o carácter alegórico de sus películas durante el franquismo, el papel y/o presencia de la memoria, el flamenco y la guerra civil en su cine o la creación de un nuevo tipo de musical iniciada con *Bodas de sangre* (1981) y, fundamentalmente, con su celeberrima *Carmen* (1983), género donde ha dejado obras de la valía de *Tango* (1998).

Decididamente, poco ha cambiado en la visión en España de la obra fílmica del director aragonés desde que Agustín Sánchez Vidal plasmara con todo lujo de detalles en su artículo “El cine de Carlos Saura: Tipología de una recepción” (1986) el progresivo deterioro de la acogida de su cine en España tras la llegada de la democracia, a partir del comentario realizado tres años antes por Manuel Palacio en una ponencia presentada en el coloquio sobre el cine de Carlos Saura celebrado en la universidad de Burdeos:

... el aumento del prestigio internacional de Saura ha sido acompañado del paulatino y en buena parte irrevocable abandono de la base social en que Saura había fundamentado buena parte del éxito en los

comienzos de su carrera. Me refiero a esa base progresista, intelectual, que consideraba el cine de Saura (al igual que otras muchas facetas de la vida cultural) como un signo de resistencia antifranquista [...] Paralelamente a lo anterior las críticas a las películas de Carlos Saura han sido cada vez peores (1986: 371).

Y es que curiosamente, a pesar de los galardones y premios otorgados a Saura desde principios de los años noventa del siglo pasado, desde la llegada de la democracia, la crítica y el público españoles han seguido tratando con bastante desapego y hasta indiferencia los trabajos del autor de *Elisa vida mía* (1977) con la casi única excepción de *¡Ay, Carmela!* (1990), que recibió trece estatuillas en la quinta edición de los premios Goya, y de algunos de sus musicales. En consonancia con lo anterior, los últimos estudios críticos realizados sobre su cine se han centrado fundamentalmente en estudiar cómo la fuerza del canto y baile flamenco han supuesto un filón interesantísimo que ha dado continuidad a la estética trágica del cine saurano, así como en estudiar el papel vital de la música en sus filmes. Si bien la importancia de estas cuestiones se antoja indudable, nuestro trabajo pretende abordar un aspecto muchas veces olvidado o poco valorado de su cine, pero que ha estado presente en el mismo desde sus inicios: su sugestiva mirada hacia (¿o desde?) los márgenes de la sociedad.

Películas como *Los golfos* (1959) y *Deprisa, deprisa* (1980), centradas en sendos grupos de delincuentes juveniles de los suburbios, vienen a confirmar este interés, que el propio director ha confesado en varias entrevistas, como la realizada por Antonio Castro para *Dirigido* en 1996, en la que Saura incluía los filmes *¡Dispara!* (1993) y *Taxi* (1996) dentro de un cine más urbano, más actual, interesado en mostrar cómo Madrid y sus suburbios cambian:

...at that time I made a film like *Deprisa, deprisa*, which was a success all over the world, and it is the type of cinema that I have always wanted to make and which I always return to. It pertains to a more city-oriented cinema, more current, more like *Los golfos*. Now it's the same with *Taxi* or *Dispara*. I like to see how Madrid changes, especially the slums (2003: 131-132).

En cierta medida, nuestro análisis de la presencia y papel de los marginados y la marginalidad en el cine de Saura, márgenes temáticos

y estilísticos de su obra para gran parte de la crítica, pretende reivindicar precisamente lo contrario, la importancia de este aspecto de su cine que, como el mismo autor recordaba a Antonio Castro, ha estado siempre presente en su obra y al que ha consagrado varias películas de distinta factura. Además, cabe destacar que *Los golfos* y *Deprisa, deprisa*, las dos que abordan de un modo más directo el tema de la marginalidad, más concretamente el de marginalidad juvenil en los suburbios, fueron dos obras claves en su carrera, de una excepcional calidad artística y muy bien recibidas por la crítica europea. Se trata, además, de dos obras arriesgadas y novedosas en el panorama del cine español, situadas en dos momentos fundamentales en la carrera del realizador, lo que refuerza la idea del interés de Saura por recrear historias de este mundo.

Los golfos es la primera película de Saura tras salir del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y tras haber realizado el documental *Cuenca* (1958). La elección y confección del guión —realizado en colaboración con Daniel Sueiro y Mario Camus— es ya sintomática del interés de una nueva generación de cineastas por recrear el mundo de los bajos fondos, pero más aún lo es la particular manera de hacerlo de Saura, diferente a la de los filmes de Berlanga o Marco Ferreri, en la inexistencia de afán moralizador o sentimentalismo alguno, rasgos propios del neorrealismo italiano que estuvo en la base del llamado nuevo cine español y del que sorprendentemente se desmarcó la ópera prima de Saura¹. En cuanto a *Deprisa, deprisa*, como ha señalado muy acertadamente Sánchez Vidal (1994: 63-65), se inscribe junto a *Dulces horas* (1981) en la apertura de un nuevo “proceso de reescritura de su filmografía”, proceso que coincide en el ámbito personal con su ruptura con Geraldine Chaplin y el final de un ciclo de películas comenzado con *Peppermint frappé* (1967) y que habría tocado fondo —siempre según Sánchez Vidal— con *La prima Angélica* (1973).

¹ El propio Saura comentaría lo siguiente a Marcel Oms en una entrevista publicada en el número 36 de la revista *Positif*: “Buñuel dit que le film n’est pas néo-réaliste parce que, selon lui, le néoréalisme adopte toujours une solution morale, une attitude moralisatrice, et presque toujours un final tout fait ; si ce n’est pas exprimé, c’est en tout cas ce qui apparaîtra en fin de compte. Je pense comme lui”. (Oms 1981: 112).

Antes de comenzar a analizar las aportaciones y el sople de frescura que supusieron estas dos películas sobre la delincuencia juvenil, dos de las obras que menos han envejecido de su cine y que siguen levantando el beneplácito de la crítica académica, cabe decir que en el cine de Saura hay una fascinación generalizada por los personajes heterodoxos, situados más o menos voluntariamente en los márgenes de la sociedad. Personajes que el director —salvo en casos excepcionales, correspondientes por lo general a personajes secundarios escasamente perfilados, como podría ser el caso del mayordomo cojo en *La caza* (1965)— no quiere presentar como víctimas inocentes o seres desvalidos que mueven a la compasión, sino como sujetos, cuyas acciones, a menudo inquietantes o incomprensibles para gran parte del público, intentan contarse con la máxima “objetividad” para que el espectador saque sus propias conclusiones. Así ocurre en *Los golfos* pero, sobre todo, en *Deprisa, deprisa*, una obra innovadora en el panorama del cine español de la época donde los actores prácticamente se reinterpretan a sí mismos, en una historia de amor y de amistad entre jóvenes delincentes de la periferia de una gran ciudad.

Este interés por los personajes marginales se acentúa al repasar el importante rol jugado por niñas y mujeres en varios de sus filmes. Papeles como los interpretados por Geraldine Chaplin, Ana Torrent, Inés Sastre o Carmen Maura en *Elisa vida mía*, *Cría cuervos* (1975), *El Dorado* (1988) o *¡Ay, Carmela!* sitúan a la mujer —auténtica paria y marginada en la sociedad española hasta finales del siglo XX, especialmente en el medio rural o las ciudades de provincia— como auténtico personaje protagonista, personaje a través de cuyos ojos marginados y marginales va a ver representada o recreada la realidad el espectador, tal y como subraya Marvin D’Lugo en la última página de la introducción de su excelente *The films of Carlos Saura. The practice of seeing*:

In those cinematic texts designated by Saura’s name, the author and the spectator increasingly merge into a single figure defined against the constraining norms of a social order by a defiant and, at times, renegade practice of seeing (1991: 11).

De este modo, como señala el crítico norteamericano —cuya monografía es una de las pocas que presta la atención e importancia debidas al aspecto aquí abordado—, la filmografía del director español

conduce al espectador a un equívoco muy saurano a través de su desafiante y renegada manera de filmar², equívoco que lo sitúa, junto al propio autor, muy cercano a los protagonistas de sus películas: una galería de individuos marginales y/o heterodoxos instalados en los márgenes de sus respectivas sociedades.

Además, en su visión de estos personajes marginales, a los que Saura convierte en autores especulares, es decir, en artífices de ciertas imágenes oníricas o recuerdos que el espectador acaba viendo en la pantalla y que constituyen pasajes claves de dichos filmes, el cineasta contagia al espectador de su fascinación por los discursos desafiante o cuanto menos heterodoxos de sus protagonistas³, proponiendo una visión de la marginalidad que contrasta con la extendida consideración de los marginados como víctimas o peles indefensos cuyo comportamiento trasgresor se debe a su imposibilidad de reintegrarse a la sociedad.

Un repaso a los personajes centrales de sus películas históricas: El Tempranillo, Lope de Aguirre, San Juan de la Cruz y el propio Francisco de Goya, todos ellos seres carismáticos y excepcionales, vistos por sus semejantes como desviados o propagadores de ideas o prácticas heterodoxas y, por ende, marginados socialmente, permite llegar a la conclusión de que tanto en sus películas de ficción como en las históricas el director oscense acaba tematizando “the problematic status of the individual who rebels against that orthodoxy” (1991: 229). Marginación, rebeldía y heterodoxia se dan la mano en la filmografía de Saura.

² Más concretamente, al hablar en su Introducción de su mirada cinematográfica desafiante y renegada, D’Lugo hace alusión al hecho de que en muchas de sus películas, los autores o responsables últimos de muchas de las imágenes vistas por el espectador —“Saura’s specularized authors-in-the-text” (1991: 12)— coincidan con personajes marginales: mujeres, niñas, delincentes juveniles... Es el caso de Elvira en *El Dorado* (1991: 6, 233) pero también de Ángela en *Deprisa, deprisa* (1991: 172).

³ Algunos ejemplos de ello podrían ser la escena de *Deprisa, deprisa* en la que Meca parodia ante sus amigos el supuestamente paradisiaco regreso a la paz del hogar familiar después del trabajo de los hombres de su época o la actitud de la pequeña Ana en *Cría cuervos*, rehusando besar el cadáver de su padre en su velatorio o diciéndole a su tía “Quiero que te mueras”, amén de intentar hacerle la vida imposible.

OTROS HALLAZGOS SAURANOS EN EL TRATAMIENTO DE LA MARGINALIDAD

Señalada la importancia de los márgenes, marginados y heterodoxos de la sociedad en buena parte de la filmografía de Saura, cabe ahora seguir desarrollando algunos de los hallazgos y especificidades de sus películas al respecto, todo ello con el objetivo de poder trazar un mapa esquemático global que permita una visión más clara de los rasgos, las características y las influencias en el tratamiento de los marginados y heterodoxos.

Como indicamos al hablar de la innovación que supuso *Los golfos* en el panorama del cine español de su época, en toda la cinematografía de Saura se observa una preocupación extrema por construir y rodar historias de marginados que no presenten ni el maniqueísmo de las películas franquistas ni la mirada moralizante con la que se ha asociado a la mayoría de los filmes del neorealismo italiano que tanto impresionó a los cineastas españoles de los años cincuenta. A este respecto, a pesar de que al hacer una lectura de *Los golfos*, algunos la hayan equiparado a películas anteriores de Bardem o Berlanga (más del primero que del último), hay en este primer filme de Saura varios elementos formales que permiten vislumbrar los aportes específicos del director aragonés a la aplicación al cine de un realismo inmediato que las conversaciones de Salamanca (1955) habían defendido y reforzado. Por ejemplo, el reforzar el aspecto documental de sus obras sobre los bajos fondos minimizando la importancia de la trama principal —esto incumbe también a *Deprisa, deprisa*—, lo que consigue intercalando en sus filmes secuencias largas, a priori poco ligadas con la trama principal, que debilitan su fuerza y el supuesto ritmo in crescendo de los guiones del cine más comercial.

La escena del río en *Los golfos* —homenaje a *El jarama* de Sánchez Ferlosio, al que Saura conocía personalmente y admiraba— y la del paseo a caballo de Pablo, Ángela y sus amigos en *Deprisa, deprisa* son dos buenos ejemplos de ello. Esta última película, está plagada de escenas en las que Saura se deja llevar filmando la cotidianidad de un grupo de jóvenes delincuentes, una cotidianidad no necesariamente asociada con la sucesión de robos y felonías que se presupone que constituyen o deben constituir el contenido principal de este tipo de filmes.

Si para cierto tipo de espectadores, acostumbrados a las películas *made in Hollywood* donde cada plano cobra un importante valor die-

gético, esta decisión de Saura convierte sus películas en obras inconexas y lentas; desde otra óptica, esta elección no hace sino amplificar la trama (si entendemos que la intriga de ambas películas no es más que la filmación de un extracto de la vida de estos pequeños delincuentes), dejando a cada espectador la libertad de poder sacar sus propias conclusiones sobre los protagonistas a partir de un relato que no se limite exclusivamente a sus delitos y tropelías. Acciones que, por otra parte, como declaraba el propio director en una entrevista con Enrique Alberich para *Dirigido* (1981), no constituyen sino una parte de su existencia, en la que pasan horas y horas sin hacer nada (2003: 67).

En esta misma línea de ofrecer un relato diferente a lo habitual, respetuoso con la realidad y que no conduzca al espectador a una interpretación determinada, puede juzgarse su decisión de no incluir en *Los golfos* el texto inicial del guión original —como apuntamos, realizado en colaboración con Camus y Sueiro—. Y es que dicho texto tendía a presentar a estos jóvenes como víctimas indefensas sin otra elección que el crimen, es decir, más como delincuentes de poca monta que como rebeldes inquietantes, condicionando un visionado que, en última instancia, habría resultado menos nocivo e incómodo para el régimen franquista⁴. Nos encontramos así ante otra decisión del director que

⁴ Dicho texto, que reproducimos íntegramente en esta nota al pie, puede consultarse en la copia del guión que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid: “En todas las ciudades del mundo actual en que el hombre se encuentra solo, es decir, en nuestras grandes ciudades de varios millones de habitantes, existe una serie de gentes que se enfrentan con su soledad y con sus semejantes de una manera más cruda, más elemental, más patética de lo que ya es normal. La prostitución y el hampa son aspectos casi naturales de la vida de las ciudades y de la vida de sus hombres, y sus raíces apenas hay que buscarlas en la miseria o en el hambre de un grupo humano en un momento dado, sino en el radical desamparo histórico y en los naturales instintos de independencia y de lucha fácil que son comunes a los hombres y a las sociedades. En las grandes ciudades del mundo, la vida del hampa tiene sus leyes, sus víctimas, sus ministros, su organización; al mundo del hampa, por un lado, y al del desequilibrio mental y social de las colectividades modernas, por otro, pertenece como un hijo a su padre ese fenómeno creciente y atroz que se llama delincuencia juvenil. España tiene también su hampa y su delincuencia juvenil. Pero como si fuera una isla en medio de un océano de cuero, el sector humano delincuente que vive en las grandes capitales españolas no tiene nada que ver con la delincuencia americana o europea. Hasta en la delincuencia hay un particular matiz ibérico. Aquí no hay bandas de delincuentes juveniles, con su organización, su maestría, sus ‘altas’ miras; aquí

viene a reforzar uno de los rasgos más innovadores del tratamiento de los marginados: evitar presentarlos como peeles obligados a rebelarse únicamente por las circunstancias (quizás menos patente en *¡Dispar!*, construida más a la manera de una tragedia clásica). Se trata además de un rasgo que ayuda a diferenciar sus filmes de toda una fecunda tradición de películas sobre la juventud o infancia marginadas⁵, iniciada con *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, tradición que tiende a presentar a los protagonistas como víctimas y sus delitos como acciones provocadas únicamente por la necesidad, las malas influencias, la desestructuración familiar, la falta de amor materno...⁶

Otra de las características de bastantes filmes de Saura que se aplica a sus películas sobre los marginados es la resistencia del director a ofrecer un final cerrado que clausure las historias de estos marginados o heterodoxos —algo que sorprendentemente consigue trasladar con éxito a sus películas históricas. De esta forma, si en *Deprisa, de-*

hay grupos de hampones, es decir, de golfos. No muchachos desesperados que se estrellan con sus coches a doscientos kilómetros por hora, sino ladronzuelos de los faros de las motos y de tapacubos de automóviles; no asesinos que matan a sangre fría, sino desgraciados que atracan a un taxista o a una vendedora del cupón pro-ciegos: no ‘golpes’ perfectamente organizados, sino robos de sábanas en una azotea de un chalet, de ‘gatos’ de los camiones en un mercado, de carteras en un club nocturno. Esos son nuestros delincuentes, es decir, nuestros golfos: niños, muchachos, mozos que no tienen casa ni hogar conocidos, vagabundos dedicados a oficios callejeros en ambientes y paisajes ínfimos y miserables”.

⁵ Para un análisis más profundo de la filmografía iberoamericana de este tipo de cine sobre la infancia y juventud marginal, en la que, eso sí, es fácil observar cómo en los últimos tiempos, los personajes jóvenes y niños están dejando de ser considerados como simples peeles o víctimas, asumiendo una mayor complejidad y autenticidad, véase Radomiro Spotorno, *50 años de soledad. De los olvidados (1950) a la Virgen de los sicarios (2000)*, Huelva: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.

⁶ A este respecto, resulta curioso que Carlos Saura, que ha reconocido siempre a Buñuel como un maestro que ha inspirado su cine, apunte lo siguiente sobre *Los olvidados*: “Cuando hice *Los golfos*, muchos críticos hablaban en Cannes de *Los olvidados*, que yo todavía no había visto. Conocía *Él*, *Subida al cielo* y alguna película más, que pude ver en Perpiñán. Y, por supuesto, *Las Hurdes*, *Un perro andaluz*... Pero no *Los olvidados*. Debo confesar que no me causó ningún impacto, quizás porque sabía y esperaba demasiado de ella después de haber visto tantas cosas de Luis. No creo que sea una de sus mejores películas”. En *Especial Buñuel, cien años*. “Entrevistas Carlos Saura”. <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/bunuel/entrevistas/saura.htm>

prisa el filme acaba con Ángela abandonando el piso donde Pablo acaba de morir, llevándose el dinero del atraco (lo que deja multitud de dudas sobre su futuro), en sus biografías sobre San Juan de la Cruz, Lope de Aguirre o El Tempranillo Saura logra también dejar incógnitas a sus espectadores, ya sea terminando antes de la muerte del santo en *La noche oscura* (1989), o antes del final de la expedición del sanguinario aventurero vasco, ya sea, en *Llanto por un bandido* (1963), manteniendo dudas acerca del autor de la muerte del protagonista o el final del combate entre las tropas de Fernando VII y los bandoleros.

Una vez más, Saura pretende no dar el trabajo hecho al espectador, pero, sobre todo, esta decisión demuestra cómo la auténtica trama de sus películas sobre personajes marginados o heterodoxos no persigue sino intentar dar a conocer o acompañar las andanzas de estos personajes, a veces contradictorios y complejos, el lugar de querer reproducir la historia oficial de los mismos, su biografía completa, o despertar lástima por su destino final. Así, en *El Dorado*, recrear las penurias de la travesía de Ursúa por el Amazonas y cómo esto, unido a los estragos causados por la sensualidad de la mestiza Doña Inés de Atienza, afectó y fue gestando las continuas conjuras frente al mando y el resentimiento de Lope de Aguirre hacia todo lo que representara al imperio español de Felipe II, es más importante para Saura que ajustarse con exactitud a las crónicas sobre la suerte final del rebelde vasco. Comprender mejor su personalidad y pensamiento heterodoxos, vivir su marginalidad y rebeldía, es, sin duda, más importante que la reproducción fidedigna de los hechos.

En su intento por sumergir al espectador en los márgenes de la sociedad, ya sean los suburbios de Madrid o la mente de rebeldes y heterodoxos como San Juan de la Cruz, El Tempranillo o Lope de Aguirre, Saura recurre alternativamente a técnicas cinematográficas que permiten vencer la resistencia natural del público a identificarse con estos personajes, haciéndoles ver su punto de vista de las cosas, a veces mediante escenas paradójicas que, a pesar de su gravedad, resultan hasta cómicas. La escena de apertura de *Deprisa, deprisa* es paradigmática a este respecto. Tras el travelling inicial que nos sitúa a los personajes en el interior del coche que pretenden robar, tras un par de planos detalle de Meca tratando de hacer un puente y una panorámica que identificamos con la mirada vigilante de Pablo, el propietario del coche sale de su piso y los ve. Entonces, comienza a aporrear al coche, amenazarlos y a llamarlos “golfos” y “canallas”, ayudado por otros transeúntes cada

vez más alterados que les llegan a llamar “cabrones”, acciones a las que Pablo y Meca responden en un principio sin alterarse en demasía, hasta que al aumentar el tono y violencia de los insultos y nombrarse a la policía, el primero de ellos saca su revólver y los amenaza.

El hecho de filmar gran parte del robo desde la perspectiva de los delincuentes y de oponer mediante varios planos contraplanos a unos ciudadanos respetables convertidos en basiliscos pero, al mismo tiempo, algo ridículos, frente a unos jóvenes delincuentes tranquilos, que parecen no comprender su enfado, anticipa el tratamiento de todo el filme en el que es fácil acabar sintiendo cierta simpatía, que no lástima, hacia estos jóvenes, despreciados por el guardia de seguridad de la primera empresa que atracan y que Ángela debe custodiar, por los guardias civiles que los cachean en el cerro de Los Ángeles de San Rafael, por el médico que deja morir a Pablo llevándose su dinero o por los propios testigos del atraco final que luego cuentan indignados lo sucedido... Se trata de la misma comprensión que suscita Anna en *¡Dispara!*, personaje del que Marcos, periodista de *El País*, se enamora, en parte por el atractivo que le suscita el mundo del circo; un mundo marginal que él mismo describe en su artículo para “El Suplemento Semanal” como “un lugar mágico, un mundo olvidado, habitado por personas extrañas que dedican toda su vida a un arte que está desapareciendo”.

Como vemos, en su manera de filmar y mirar a los marginados o personajes marginales o heterodoxos el cine de Saura oscila entre la objetividad rabiosa de un guión que ofrezca la posibilidad de conocer bien su día a día, y un intento de comprenderlos; un intento que, en nuestra opinión, proviene en buena parte de la sensación y creencia del director oscense de que en última instancia, los intelectuales y responsables de un cine de autor comparten con ellos el desprecio de la autoridad y la incompreensión de las masas. Sin duda, algo de esto había en la mente del realizador cuando escribió la escena inicial de *Llanto por un bandido*, en la que, de no haber mediado la censura, Buero Vallejo y Luis Buñuel hubieran ejecutado a siete intelectuales españoles ante la atenta mirada del pueblo llano, secuencia que, se mire como se mire, actualiza la equiparación de cierto tipo de artistas —entre los que Saura quiere inscribirse— con los bandoleros o rebeldes⁷, pe-

⁷ Así lo confirma el propio Saura, que comenta en la ya citada entrevista de Antonio Castro que considera *Llanto por un bandido* una película tan política como *La caza* (2003: 120-121).

ro también con los marginados por su heterodoxia, esas “personas extrañas” como los artistas del circo de Anna “que dedican toda su vida a un arte que está desapareciendo”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERICH, Enrique. “Interview with Carlos Saura”. En *Dirigido*, n.º 83, 1981, pp. 20-23. En Willem, Linda M. *Carlos Saura. Interviews*. University Press of Mississippi, 2003, pp. 65-71.
- BRASÓ, Enrique. *Carlos Saura*. Madrid: Taller de ediciones Josefina Betancor, 1974.
- CASTRO, Antonio. “Interview with Carlos Saura”. En *Dirigido*, n.º 249, 1996, pp. 52-67. En Willem, Linda M. *Carlos Saura. Interviews*. University Press of Mississippi, 2003, pp. 115-143.
- D’LUGO, Marvin. *The films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton University Press, 1991.
- HIDALGO, Manuel. *Carlos Saura*. Madrid: Ediciones J.C., 1981.
- OMS, Marcel. *Carlos Saura*. Saint-Amand-Montrond (Cher): Edilig, 1981.
- SÁNCHEZ, Alberto. *Carlos Saura*. Huesca: Diputación de Zaragoza, 1991.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1994.
- “El cine de Carlos Saura: Tipología de una recepción”. En *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, n.º 3, 1986, pp. 369-384.
- VVAA. *Especial Buñuel, cien años*. “Entrevistas Carlos Saura”. En: <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/bunuel/entrevistas/saura.htm>
- WILLEM, Linda M. *Carlos Saura. Interviews*. University Press of Mississippi, 2003.

El Dorado: un sueño lleno de villanos

José Manuel Camacho Delgado
Universidad de Sevilla

Parece innegable que el primer siglo de conquista y colonización de América ofrecía para el mundo cinematográfico unas posibilidades extraordinarias. El material contenido en centenares de crónicas indianas dando cuenta detallada de los desplazamientos de las huestes españolas, obsesionadas con las riquezas contenidas en las gavillas de mitos y leyendas que atraviesan la historiografía colonial, bien pudieron ser una cantera inagotable para un ciclo de películas que pusiera imágenes a la epopeya americana, como ya hicieron los norteamericanos con la conquista del Oeste en un metagénero fílmico tan recurrente como exitoso: el *western*. Sin embargo, no ha sido así. Primero el golpe de estado de julio del 36 y la consiguiente guerra civil, y más tarde cuarenta años de durísima represión, empujaron a los cineastas a contar la vida española más inmediata, recurriendo a todo tipo de elipsis y estrategias simbólicas que permitieran zigzaguear en medio de la feroz censura y retratar las miserias de la vida española de postguerra, como ha hecho, de forma magistral, el propio Carlos Saura. Ni siquiera los fastos y conmemoraciones del tan cacareado Quinto Centenario tuvieron el suficiente magnetismo como para propiciar una revisión en cadena de los tres siglos de convivencia ultramarina. Por eso, *El Dorado* de Saura debe ser analizado desde cierta concepción insular, sin una tradición fílmica anterior, más allá de la versión que realizó Herzog en 1972 (*Aguirre, la cólera de Dios*), y sin que haya derivado en secuelas o precuelas fílmicas en productores y directores españoles. En cierto sentido la película *El Dorado* debe ser interpretada, no tanto

en función de un riquísimo panorama de películas de ambientación colonial, como en relación a una tradición historiográfica, compleja y llena de aristas interpretativas, que tiene en la novela de Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1968)¹, su principal soporte literario.

Carlos Saura comenzó a trabajar en la película en 1982, justo después del rodaje de *Antonieta* en México. Este contacto con el mundo latinoamericano fue un estímulo para redactar los primeros treinta folios de un guión que había permanecido larvado en su memoria desde que leyó la novela de Sender, escritor especialmente querido por sus vínculos sentimentales con la madre del director. El proyecto sufrió varios parones y a punto estuvo de quedarse en el dique seco, hasta que el productor Andrés Vicente Gómez hizo posible la realidad de una superproducción amenazada con naufragar en las cifras hiperbólicas que la convirtieron entonces en la película más cara del cine español. El rodaje se realizó en Limón, puerto de Costa Rica, en una zona selvática asfixiante por el calor y la vegetación, llena de mosquitos y todo tipo de alimañas e inconvenientes que hicieron del rodaje un asunto más épico que artístico.

Fiel a su forma de trabajar, Saura estuvo varios años investigando todo lo relativo a la segunda expedición que fue en busca de El Dorado, de carácter militar, a la que los cronistas llamaron “jornada”, y que fue gobernada por Pedro de Ursúa, en representación del virrey Diego Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete. Esta expedición para descubrir y conquistar las regiones de Omagua y el Dorado tuvo también un carácter civil: había que conquistar y poblar aquellos territorios selváticos, de ahí que fuera una de las empresas más numerosas de la época, con alrededor de medio millar de personas entre soldados, mestizos, indios, negros y mulatos. Lo más sorprendente de esta incursión fue el hecho de que viajara hasta las lindes del Amazonas media docena de mujeres no casadas, y que los dos principales protagonistas del periplo, el gobernador Pedro de Ursúa y el capitán Lope de Aguirre, tuvieran a su cargo a dos mestizas de belleza rutilante; el primero viajó con doña Inés de Atienza, viuda de don Blas de Atienza (hombre de confianza del virrey) y desde antes de la muerte de éste, amante de Ur-

¹ Barcelona: Ediciones Folio, 2006. En adelante cito por esta edición en el propio texto.

súa. La segunda es doña Elvira de Aguirre, hija del capitán, mestiza como doña Inés, de hermosura inquietante a pesar de no haber llegado a la adolescencia, y admiradora de los encantos de doña Inés.

Esta segunda expedición al Dorado trató de darle forma a los fracasos que se habían cosechado en la primera, capitaneada por Francisco Orellana en 1542, y cuyos avatares fueron contados por un fraile beligerante y fantaseador, llamado fray Gaspar de Carvajal, quien dejó para la posteridad una crónica trufada de elementos literarios, en donde las Amazonas tuvieron un papel protagónico. Su texto, titulado *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana*, no fue publicado hasta 1855²; sin embargo, partes de la *Relación* fueron difundidas y muy comentadas a raíz de su aparición en la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo. La *Relación* de fray Gaspar de Carvajal fue un texto clave en la redacción de la novela de Sender, sobre todo a partir del capítulo XI de la novela, donde se recrea todo el entramado mítico de las Amazonas. Por consejo de su hijo Antonio, historiador de formación, Carlos Saura no sólo leyó la *Relación* del fraile para contextualizar su cinta, sino que fue a buscar todo tipo de fuentes documentales para crear una película que fuera fiel a la Historia, aun manteniendo algunos principios básicos de la libertad creadora:

A estas alturas quiero aclarar que no he pretendido hacer una película histórica, una reconstrucción fidedigna, un documento para eruditos. He tratado de aproximarme a la época y a los lugares en que trascurrió esta aventura, y sobre todo dar mi versión de unos hechos y del comportamiento de unos personajes, con ciertas libertades necesarias para no sentirme atado ni a una cronología ni a unos sucesos, pero, al mismo tiempo, respetando las líneas esenciales que se describen en las crónicas” (Saura 1987: 178).

Saura comenzó por la lectura de las pocas novelas que habían tratado la expedición de Ursúa y su asesinato a manos de los complotados por Aguirre. Además del extraordinario y denso *El viaje equinoccial de Lope de Aguirre* (1964), el director leyó otras obras como *El*

² La *Relación* no fue publicada completa hasta 1895 por parte del polígrafo chileno José Toribio Medina.

camino de El Dorado (1947), del venezolano Arturo Usler Pietri, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1971) del también venezolano Miguel Otero Silva, *Daimón* (1978) del argentino Abel Posse y algunos relatos que de alguna manera recreaban aquel fracaso colectivo, además de textos donde aparecen referencias más o menos implícitas como en *Las aventuras de Shanti Andía* de Pío Baroja o el *Tirano Bandejas* de Valle-Inclán³. Era evidente que la literatura podía aportarle un punto de vista interesante para tejer el argumento de su película, a sabiendas de que la libertad creadora del novelista había convertido al tirano en un héroe y al gobernador Ursúa en un personaje de pacotilla. Los datos esenciales sobre la expedición y sus dos protagonistas principales, Ursúa y Aguirre, los encontró en el trabajo monumental del historiador aragonés Emiliano Jos, titulado *La expedición de Ursúa al Dorado, la rebelión de Lope de Aguirre y el itinerario de los marañones* (1927)⁴, y fue la necesidad de adentrarse en los sumideros de la época lo que llevó a Saura a rastrear hasta la última pipirigaña de la expedición en la literatura y en las crónicas de la época. Durante algunos años leyó todo cuanto cayó en sus manos, desde los “versos ripiosos” de Juan de Castellanos, aparecidos en su *Elegía de varones ilustres de Indias*, hasta las formas y modos de vida en el ejército indiano, recreados de forma excepcional en la *Milicia y descripción de las Indias* de Bernardo Vargas Machuca de 1599.

Por su parte, algunas crónicas de Indias se convirtieron en lecturas habituales y recurrentes en los años que precedieron al rodaje de la película. Saura leyó con lápiz en mano la *Jornada del Río Marañón*⁵ del fraile Toribio de Ortiguera, alcalde de Quito y miembro de las tropas que lucharon contra el propio Lope de Aguirre, así como la *Relación muy verdadera que trata de todo lo que aconteció* de Custodio Hernández y muy especialmente la *Relación de la Jornada de Pedro de Orsúa a*

³ Aunque no he encontrado ninguna referencia explícita por parte de Carlos Saura, todo parece indicar que también conocía la obra de Ciro Bayo, *Los marañones* (1913).

⁴ Años más tarde, para defenderse de los continuos ataques que sufrió por su visión de Lope de Aguirre, Emiliano Jos publicó en 1950 su libro *Ciencia y osadía sobre Lope de Aguirre el peregrino. Con documentos inéditos*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1950.

⁵ Su título completo es *Jornada del Río Marañón, con todo lo acaecido en ella y otras cosas notables dignas de ser sabidas, acaecidas en las Indias Occidentales*.

Omagua y al Dorado de Franciso Vázquez Coronado, con adendas del hombre de confianza de Aguirre, Pedrarias (Pedro Arias) de Alместo⁶, que es el encargado de narrar el final del tirano en los últimos minutos de la película. Además de estas crónicas, es posible que Saura conociera también de primera mano las *Relaciones* de Pedro de Munguía⁷, uno de los desertores de la expedición, y del dominico Reginaldo Lizárraga⁸, que luchó contra el propio Lope de Aguirre.

Cuenta el cronista Francisco Vázquez que el virrey del Perú tuvo noticias de “ciertas provincias que llaman Omagua y Dorado y con deseo de servir a Dios y a su rey, encomendó y dio poderes muy bastantes a un caballero amigo suyo llamado Pedro de Ursúa para que fuese a descubrir dichas provincias” (Arellano). La expedición salió el 27 de septiembre de 1560, dieciocho años después de la de Orellana, de Santa Cruz de Capocovar, en el Perú. La empresa fue gobernada por Pedro de Ursúa, navarro del valle de Baztán, al que muchos soldados consideraban territorio francés (por eso lo llamaban gabacho comecaracoles), y desde los primeros compases hubo una absoluta animadversión contra su persona. Ursúa era, en principio, el más indicado para llevar a cabo una empresa militar y de poblamiento de estas características. Hombre culto y de trato distinguido, tenía en su haber importantes hechos de armas, había fundado las ciudades de Pamplona y Trinidad (Tudela) y había sofocado la revuelta / rebelión de un millar de negros cimarrones que se habían independizado contra los amos españoles, creando su propio reino⁹. Este levantamiento tuvo en vilo al virrey del Perú, Diego Hurtado de Mendoza, y en cierto sentido, el premio por su victoria militar fue ofrecerle en bandeja de plata la posibilidad de ser el descubridor del Dorado.

Los cronistas recrean a Ursúa como el ideal del hombre renacentista, aunando las armas y las letras, hombre valiente y arrojado, aunque un poco “adamado”, es decir, afeminado, por la elegancia natural con que se mueve. Francisco Vázquez dice de él:

⁶ Francisco Esteve Barba. *Historiografía Indiana*. Madrid: Gredos, 1992, pp. 411 y 413.

⁷ Relación breve fecha por Pedro de Munguía capitán que fue de Lope de Aguirre.

⁸ *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*.

⁹ Véase la novela de William Ospina: *Ursúa*, Bogotá: Alfaguara, 2005.

Era Pedro de Orsúa mancebo de hasta treinta y cinco años, de mediana disposición, y algo delicado, de miembros bien proporcionados para el tamaño de su persona. Tenía la cara hermosa y alegre, la barba zahaña y bien puesta y poblada. Era gentil hombre y de buena práctica y conversación, y mostrábase afable y compañero de sus soldados (Saura, op. cit. 186).

Desde el mismo momento en el que los barcos fueron botados en las aguas de Santa Cruz, se multiplican las señales funestas que trazan el fracaso de la expedición. Uno de los bergantines de mayor calado se deshace ante la mirada atónita de la soldadesca porque sus maderos han sido carcomidos por la humedad, las termitas y un sinfín de bichos que viven en las riberas de la selva. A esta señal que fue tomada por un augurio nefasto, se le añadió muy pronto la incertidumbre y el desconcierto que provocó la incorporación de la mestiza doña Inés de Atienza, en calidad de amante de Ursúa, lo que fue interpretado en toda regla como una provocación, sobre todo, teniendo en cuenta el celibato obligado en el que debían vivir los soldados de la tropa en los meses siguientes. Los cronistas de la época sólo apuntan el dato, señalan de manera elíptica el descontento de las huestes con los privilegios sexuales del gobernador, sin embargo, un motivo con tanta fuerza mitopoética no podía pasar desapercibido en una novela de gran calado psicológico como es la obra de Sender y así lo aprovechó también Saura en su película, centrando la atención de la cámara en una historia amorosa llena de mieles e incursiones recurrentes en el paraíso amoroso, en duro contraste con el mundo implacable que día a día viven las tropas en su descenso por el Marañón, convertido en símbolo fluvial de un infierno acuático. Frente a la realidad sórdida que viven los marañones, encontramos el dulce paraíso sexual de Ursúa e Inés, las mieles del amor, la retórica del deseo, la liturgia del placer, como un microcosmos a salvo de los mosquitos y el celo de los caimanes. En poco tiempo Ursúa pasó de generoso a hurano, de atento a distraído, de hombre de estado a amante dislocado. Lo cierto es que los cronistas, entre ellos Francisco Vázquez, apuntaron este cambio radical en la personalidad del gobernador:

Fue en alguna manera ingrato a sus amigos, y a los que le habían servido y hecho por él. Usaba poco la caridad con los enfermos y necesitados; pocas veces los visitaba. Guardaba los enojos y rencores por

mucho tiempo y habíase hecho remiso y descuidado en la buena gobernanación y disciplina de su campo y armada, y mal acondicionado y desabrído, tanto, que los que primero le conocíamos, decíamos unos con otros que no era posible que fuese Pedro de Orsúa, o que estuviese en su libre juicio (Saura, op. cit. 186-187).

Sender recrea esta transformación del personaje a lo largo de los capítulos iniciales de su novela, incorporando un nuevo elemento, como es la supuesta enfermedad tropical que ha contraído Ursúa. De alguna manera, los “signa amoris” del personaje se confunden con los síntomas de algún tipo de fiebre o dengue contraído en las ponzoñosas tierras del Amazonas. Saura, por su parte, introduce la idea de la enfermedad desde los primeros lances amorosos, haciendo visible el final trágico que va a vivir el personaje, bien sea por la propia enfermedad, bien sea por acuchillamiento a manos de sus propios hombres. Por razones muy evidentes, Saura concede un papel protagonista a doña Inés, interpretada ésta por la actriz mexicana Gabriela Roel, como una forma de trenzar la tragedia política y la lucha por el poder con la tragedia amorosa. Desde el asesinato de Ursúa en la primera parte de la película (cap. V de la novela), doña Inés convierte la venganza en el motor de su vida. Es así como permite que La Bandera primero y más tarde Zalduendo ocupen el lugar del amante ajusticiado, propiciando con ello una historia circular, en la que ambos capitanes se convertirán en víctimas de la cólera implacable de Lope de Aguirre.

En *El viaje equinoccial de Lope de Aguirre*, Sender juega con la idea de que doña Inés tuviera conocimientos de brujería y acceso a ciertos ungüentos y filtros mágicos para modular la voluntad de los hombres de la expedición: “Sólo gobierna en la cama —decía Lope— y es que la tal Inés le ha debido dar hechizos” (p. 67). Saura, desde una concepción más moderna, sitúa el magnetismo de doña Inés, no como consecuencia de extraños sortilegios, sino como la fascinación y atracción natural que ejerce una mujer joven y bella, que recibe a los hombres en su cama con pocos remilgos y cuya tentación se multiplica de manera exponencial en medio de la violencia, la muerte constante y el calor insoportable que todo lo atraviesa. Convertida doña Inés en una *femme fatale*, con aires de mantis religiosa o viuda negra, por utilizar dos imágenes telúricas, esta condición permite a Saura desplazar la idea de la venganza que recorre la vida de Aguirre en la no-

vela de Sender, para situarla en el eje existencial de una mujer que queda una y otra vez a la intemperie de la tropa, aunque bien protegida por las armas visibles de su sensualidad exultante.

Las fuentes documentales apuntan a los requerimientos sexuales de la mestiza como la principal causa en la ejecución de Pedro de Ursúa. Cada uno de sus capitanes, sobre todo los no leales, parece tener razones sobradas para ajusticiar al gobernador, ya sea por razones políticas, ya sea por los celos y las envidias que se derivan de la relación amorosa en medio de ese universo estancado y ponzoñoso, que equipara a los hombres con las alimañas en su lucha por la supervivencia. A lo largo de todo el trayecto que los lleva hasta el Pacífico, Saura recrea una atmósfera inquietante en la que cada hombre, más allá de sus circunstancias y linaje, puede ser un traidor agazapado o un enemigo en ciernes. Por medio de un trabajo excepcional en la fotografía de la película, realizado por Teo Escamilla, el director muestra el efecto devastador del hambre, el calor pegajoso, el ruido ensordecedor de la selva, las múltiples amenazas de la naturaleza en forma de mosquitos, cocodrilos, pirañas, moscas gigantes, sapos silbadores y serpientes venenosas que dibujan un espectáculo lujurioso y amenazante, un decorado macabro que se mueve lentamente, como ralentizando el horror y el sufrimiento de los conquistadores.

En medio de la adversidad y los sinsabores de la expedición sobresale siempre la figura inquietante y hermética de Lope de Aguirre, papel interpretado en la película de forma convincente por el actor Omero Antonutti, aunque la imagen que se ha transmitido de él a través de las crónicas de Indias sea muy distinta. Descrito por Sender como un “hombre enteco, malcarado, estropeado de una pierna y cubierto de hierros”, aglutina el perfil del antihéroe, dibujándose a un guerrero duro y colérico, implacable contra los enemigos y adversarios, de una crueldad tan extrema como gratuita. Un hombre que carga con los mayores pesos sin importarle ni el calor ni las dificultades ni las limitaciones de su complexión menuda, un conquistador que jamás se quita la armadura, al que nunca se le ve comer y que apenas duerme y cuando lo hace, parece controlar desde las telarañas del sueño todo cuanto ocurre en el campamento. El Lope de Aguirre que nos ha legado la tradición no es sólo un loco o un traidor a la corona española, es también un gran estratega que utiliza el recurso del miedo para doblegar las voluntades, sacar la información pertinente y paralizar a los posibles contrincantes.

En realidad, todos estos elementos hubieran pasado desapercibidos en medio de la ventolera de crueldades, violencias gratuitas y acciones criminales que perfilaron los primeros tiempos de la conquista. La singularidad de Lope de Aguirre no radica sólo en su carácter aparentemente psicótico, sino en el hecho de haber protagonizado un proceso de “desnaturación” con respecto a la corona española, adelantándose en dos siglos a los movimientos independentistas que pusieron punto y final al Imperio Español. Su oposición a la monarquía no fue ni el primero ni el último de los intentos de alzamiento contra el poder real. El propio Ursúa, avalado por el virrey Hurtado de Mendoza, había coqueteado con la idea de montar un Reino en el Perú, más allá del poder tentacular de Felipe II, y fueron muchos los conquistadores, con mayor o menor grado de megalomanía, los que trataron de segregarse del poder español. La singularidad de Lope radica en su manera de proceder, firmando, en primera instancia, un documento autoinculpatorio por sus responsabilidades en la ejecución de Ursúa, en el que se declara traidor a la Corona. Más tarde redacta una carta dirigida a Felipe II, saltando por encima de fórmulas protocolarias y jerarquías establecidas, en la que acusa al todopoderoso rey de las mayores vilezas y villanías: “Poco haría con su honradez Felipe II si no matara gente. Que ha matado más cristianos en secreto que diez veces la gente que llevo yo en el real” (Sender, 186).

El proceso que lleva a Lope de Aguirre a querer establecer su propio reino en los territorios del Perú está perfectamente desarrollado en la novela de Sender. El novelista aragonés crea a un personaje que no sólo es un loco y un ser violento, sino una persona profundamente resentida con la época y la sociedad que le ha tocado vivir, un hombre rencoroso con el poder, lleno de complejos, animadversiones y amarguras. A sus cincuenta años y con la hoja de servicios llena de sufrimientos, sangre y heridas, apenas ha conseguido mantenerse vivo y mantener a su lado a su hija Elvira. *El viaje equinoccial de Lope de Aguirre* está plagado de discursos vindicativos con una potente carga social y política, en los que resulta fácil ver las costuras de la propia situación española de los años cuarenta, estragada por la barbarie de la dictadura franquista.

En *El Dorado* Saura ha sabido marcar de manera extraordinaria la evolución interna de la expedición. Si bien el objetivo primero fue el descubrimiento y conquista del reino de Omagua, donde supuestamente se encontraba el Dorado, a orillas del lago Guatavita, este obje-

tivo crematístico dio paso a otro de tipo político, en el que los marañones quisieron ser dueños de su propio destino, más allá de los lazos que los unían a España, tal y como ha reflejado Miguel Otero Silva en su novela *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*. Tanto en las novelas como en la cinta de Saura encontramos a un Aguirre que reclama el reconocimiento de sus muchos méritos y desprecia la indiferencia de un rey fantasmal y lejano, despreocupado de la suerte torcida de sus súbditos que luchan por España al otro lado de un océano lleno de indiferencia. Lo dice en la novela de Sender: “aún no he visto que los hombres reciban según sus méritos. Y en tiempos revueltos como los que vivimos es necesario que los hombres plebeyos suban y reciban su premio, cuanto más los que hemos nacido en casa hidalga y libres de pechos” (pp. 27-28).

Saura conduce la progresión del personaje hacia su destino fatal con una narración sobria y llena de elipsis en donde se insinúan los rescoldos de una violencia desmedida en su lucha por el poder. Primero eliminando a Pedro de Ursúa y a Juan de Vargas, su hombre de confianza. Más tarde suprimiendo de la disputa política a La Bandera, a Zaldueño, a Arce, a Belalcázar, al mulato Miranda, a Pedro Hernández..., hasta sumar un total de setenta hombres ejecutados por su mandato, sin que él llegue a mancharse las manos de sangre, salvo en contadas ocasiones. Esta violencia desmesurada de la expedición funciona como una metonimia de otra violencia mayor, la que existe en las aguas oscuras del río Amazonas, o la que se percibe en el entorno selvático, o la que parece presidir el orden codificado de la Naturaleza. Saura ha sabido seleccionar de la historia real los momentos más intensos para representar el envilecimiento de la “jornada”, recreando momentos de gran impacto visual, como la matanza de indios perpetrada por el capitán García de Arce, o la presencia de decenas de cuerpos mutilados y comidos por los indios caníbales, o las propias ejecuciones de unos capitanes (o soldados rasos) que son un obstáculo para alcanzar el poder absoluto.

Saura, además, desmitifica algunos de los elementos característicos de la conquista, como la lealtad, el honor, la valentía, la solidaridad o la virilidad, como si fueran piezas de difícil encaje en la patraña historiográfica mantenida durante siglos y cuya pretensión última era hablar de la supuesta grandeza de un ejército conquistador que tanta gloria dio al Imperio Español. Por uno de esos extraños bucles de la historia, la película de Saura coincidió en el tiempo con toda una co-

rriente crítica en los estudios coloniales, encabezada por Beatriz Pastor, que vio en muchas crónicas y escritos de la época un proceso desmitificador, conocido como “discurso del fracaso”, que clausuraba de forma definitiva los móviles y motivos que estuvieron presentes en el momento originario de la Conquista. El oro, la fama, la Biblia, el valor, el dominio o la gloria, dieron paso a la supervivencia frente a la continua adversidad. La expansión y la conquista se convirtieron en vagabundeo en medio de la inmensidad geográfica, el ejército pasó a ser una banda de forajidos y salteadores empeñados en mantener todo tipo de protocolos fantasmagóricos, y la solidaridad dio paso al “sálvese quien pueda” característico del capitán Pánfilo Narváez, tal y como lo ha inmortalizado Cabeza de Vaca en sus *Naufragios*. Dice así Beatriz Pastor:

La osadía, el valor y la acción, como fuente de honra, propios del primer discurso, dan paso en este último al ‘trabajo’, al ‘sufrimiento’ y a la acción entendida exclusivamente como lucha contra la destrucción y la muerte. La transformación del modelo épico de la acción se relaciona con el tercer elemento característico del discurso del fracaso: la cancelación de riqueza, gloria y poder como motores fundamentales de esa acción. En el contacto con la realidad se esfuman, junto con los mitos, la riqueza y la gloria como motores fundamentales. La necesidad los sustituye, concretada en los elementos fundamentales de los que depende la supervivencia, que ha pasado a ser paulatinamente el único contenido de la acción. Los mitos son desplazados poco a poco por el hambre, la sed, el frío y las necesidades defensivas frente a los naturales (1988: 208).

Para ejemplificar este proceso desmitificador resulta pertinente y necesario recordar el motivo de los caballos que acompañaron a los conquistadores. Estos animales, tantas veces recreados en la epopeya medieval y en las novelas de caballerías, no sólo fueron un medio fundamental para recorrer y conquistar grandes distancias en la inmensidad americana, también fueron utilizados en la guerra psicológica-religiosa contra los indígenas, haciéndoles creer que la imagen del caballo y el caballero correspondía a un único ser, una criatura mitológica y sobrenatural enviada, posiblemente, por alguna deidad contrariada con sus pueblos tutelados. Los caballos pasaron de ser animales de raigambre noble que transformaba al soldado en caballero, a convertirse en comida para sofocar la hambruna de la soldadesca, lo

que fue utilizado por Saura para recrear un momento especialmente intenso y dramático en la película. Y no sólo aprovecharon su carne. También sus herraduras, los clavos, las crines, la piel y todo cuanto podía ser reciclado para su uso en la expedición, transformando al conquistador en artesano y desplazando el objetivo del Dorado por la obtención del agua y los víveres necesarios para sobrevivir.

Quisiera rescatar, dentro de ese discurso desmitificador con el que coincide Saura, la muerte de don Fernando de Guzmán —protagonizado por Eusebio Poncela—, personaje de pocas luces y poco ánimo, natural de Sevilla, hombre apacible y de trato cortés y afable, que va a ser nombrado en una ceremonia fantasmal príncipe de Omagua y el Dorado y más tarde Rey del Perú, coronándose con el nombre de Fernando I el Sevillano. Poco antes de su ajusticiamiento son asesinados varios de sus cargos de confianza, entre ellos Gonzalo Duarte, con quien parece mantener una relación muy estrecha, que Saura convierte en relación homosexual, socavando así el mito de la virilidad que estuvo presente en la mayoría de las crónicas americanas. En realidad, el dato no es una invención de Saura. Como ha relatado Francisco Vázquez en su crónica, nadie entendió que Fernando de Guzmán, gran amigo de Pedro de Ursúa, participara en la conjura que acabó con la vida de éste, aunque quizás todo se debiera a un ajuste de cuentas por los celos que sentía de doña Inés de Atienza:

... que era cosa no de creer la grande hermandad y amistad que Pedro de Orsúa mostraba al D. Fernando [...] fue la mayor traición que en el mundo se ha hecho la que D. Fernando hizo al gobernador, por la mucha y antigua amistad que con él tenía, que era tanta, que ni comían el uno sin el otro, y dormían muchas veces juntos, aunque tuviese cada uno su cama... (Saura, 187).

Es fácil imaginar el escozor y el malestar que provocó entre los sectores más reaccionarios y conservadores de la cultura española una película que sin tapujos proyectaba sobre las pantallas las miserias de la España Imperial, y que fue interpretada en todo momento como un trasunto del pasado franquista, al punto que fueron muchos los empresarios de las salas de cine comerciales que se negaron a proyectar la cinta. Una película llena de españoles crueles que se mataban entre sí, que cometían todo tipo de aberraciones contra las comunidades indígenas, que conspiraban contra el todopoderoso rey Felipe II y eran capaces de ensañarse con la Iglesia y sus ministros, debió ser vista y desc-

frada en clave guerracivilista y hubo quien llegó a decirle a Carlos Saura que “*El Dorado* es una vergüenza de película; lo que enseña no es la Conquista ni es nada. Y los trapos sucios hay que lavarlos en casa”¹⁰.

En realidad, *El Dorado* de Carlos Saura es sólo una parte de la novela de Sender, los once primeros capítulos de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, justo hasta su llegada a la desembocadura del Amazonas. Los seis capítulos restantes de la novela son una concatenación de crímenes y atrocidades, donde un Lope cada vez más enloquecido y sanguinario convierte a cada hombre en enemigo de su causa redentora. El miedo atroz en que viven sus soldados y capitanes, las crueldades inmensas que perpetra en las poblaciones de Isla Margarita, Borburata y Barquisimeto contra mujeres, niños y ancianos, amén de las promesas de indulto en nombre del rey publicitadas por el gobernador de la zona, van a ser el detonante para que se produzca una desertión en masa. Lope de Aguirre, cada vez más solo, caerá en manos de las tropas oficiales. Quienes lo apresan descubren con estupor que Lope ha dado muerte a su propia hija, clavándole la daga de manera inmisericorde, para evitar que se convirtiera en colchón de sus enemigos. Ante el riesgo de que hablara ante las autoridades indianas, inculpando a buena parte de los desertores en los crímenes cometidos a lo largo de la travesía, uno de sus hombres pone punto y final a su vida con un arcabuzazo en uno de los tiranicidios más famosos de nuestra historia colonial. Fue otro de sus antiguos colaboradores el encargado de cortarle la cabeza, para colocarla en una jaula de hierro y exhibirla como trofeo de guerra. Su cuerpo fue troceado y puesto en las entradas de Barquisimeto para escarmiento de futuros traidores.

Saura elimina toda esta parte de la cinta, quizás porque estos últimos capítulos de la novela hubieran convertido a *El Dorado* en una película de aventuras, más allá de la revisión psicológica que propone para nuestro pasado colonial. El director resuelve el desenlace mediante la presentación de un Aguirre moribundo que, entre las brumas de la fiebre, contempla a la gente que va en el bergantín como si fuera una representación de algún buque fantasma o la clásica *stultifera navis* o *nave de los locos* de la imaginería medieval, mientras sueña que

¹⁰ Citado por Juan José Barrientos en “‘Regreso a Omagua’: Carlos Saura y Lope de Aguirre”. Asociación Internacional de Hispanistas, *Actas XI*, 1992. Página web: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_4_037.pdf.

doña Elvira muere apuñalada por su propia mano. La *voz en off* de Pedrarias de Almesto, uno de los cronistas de la expedición, y hombre de confianza de Lope, es utilizada para contarnos el trágico desenlace del personaje, cuya memoria fue cercenada desde la monarquía, prohibiendo nombrar su linaje, derribando sus casas y sembrando sus campos de sal para que no quedara ni el más mínimo recuerdo de este personaje que convirtió la segunda expedición al Dorado en un sueño lleno de villanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, “Lope de Aguirre, el traidor” en www.fluvium.org/textos/cultura/cul23.htm. Consulta: 30/09/2009.
- CARO BAROJA, Julio. *El Señor Inquisidor*. Barcelona: Altaya, 1996; capítulo 2: “Lope de Aguirre, traidor” y capítulo 3: “Pedro de Urúa o el caballero”, pp. 65-122 y 123-146.
- BARRIENTOS, Juan José. “‘Regreso a Omagua’: Carlos Saura y Lope de Aguirre”. En: AIH. *Actas XI*, 1992. Página web: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_4_037.pdf. Consulta: 30/09/2009.
- COSTELOE, Michael P. *La respuesta a la Independencia. La España imperial y las revoluciones hispanoamericanas, 1810-1840*. México: FCE, 1989.
- CALLEJA, Pedro. “Carlos Saura: The Culmination of a Dream”. En: Carlos Saura. *Interviews* (Ed. Linda M. Willem), University Press of Mississippi, 2003, pp. 96-102.
- D’LUGO, Marvin. *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1991.
- ESTEVE BARBA, Francisco. *Historiografía Indiana*. Madrid: Gredos, 1992.
- GARCÍA BLANCO, Javier. “Lope de Aguirre, el tirano”. En www.planetasapiens.com/?tag=lope-de-aguirre. Consulta: 30/09/2009.
- HEUFEMANN-BARRIA, Elsa Otilia. “Lope de Aguirre: de los libros a la pantalla”. En: *Ómnibus*, 2009, n.º 27, Año V. En: www.omnibus.com/n27/aguirre.html. Consulta: 30/09/2009.
- MARCUS, Raymond. “El mito literario de Lope de Aguirre en España y en Hispanoamérica”. En: *Actas del Tercer Congreso Internacio-*

- nal de Hispanistas* (Coord. Carlos H. Magis). México: 1970, pp. 581-592.
- MARTÍN, María Antonio. “Las ideas y las actitudes políticas de *El Dorado* de Carlos Saura”. En: *España y América en sus literaturas* (M^a Ángeles Encinar ed.), Madrid, I.C.I., 1993, pp. 151-158.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Mado. “Ramón J. Sender y *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Breves aproximaciones”. En: *Espejulo: Revista de Estudios Literarios*, 2002, n.º 22. En: www.ucm.es/info/especulo/numero22/sender1.html. Consulta: 30/09/2009.
- NEIRA, Hernán; FIERRO, Juan Manuel, y VIVEROS, Fernando. “Lope de Aguirre: elementos para una teoría del mito de la Conquista”. En: *Estudios filológicos*, Valdivia, 2006, 41, pp. 145-163.
- PASTOR, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hannover: Ediciones del Norte, 1988.
- REVERTE, Javier. “La ira de Dios”. En: *El País*, 10/04/2005.
- SÁNCHEZ, Alberto. *Carlos Saura*. Huesca: Diputación de Zaragoza, 1991.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.
- SAURA, Carlos. *El Dorado [Texto Impreso]: guión, fotogramas, documentos e historia de mi película*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1987.
- SENDER, Ramón J. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Barcelona: Editorial Folio, 2006.

Compás y la “reterritorialización” del tiempo

Rob Stone
*Universidad de Swansea*¹

Según el teórico Robert Stam, “since music is closely tied to communitarian culture and ‘structures of feeling’ it can tell us where a film’s emotional heart is” (Stam 2000: 223). Esta contribución explora cómo *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995) reemplazan una estructura narrativa convencional —y todo lo que ello representa— por una estructura de sentimiento que libera la expresión auténtica de los números musicales en sí mismos. Precisamente, investiga cómo Saura manipula todo esto a través de las teorías de tiempo de Henri Bergson, de imagen-tiempo de Gilles Deleuze y de carnavalización de Mikhail M. Bakhtin. Esto en aras a poder demostrar cómo estas teorías coinciden en transmitir en *Sevillanas* y *Flamenco* su oposición a las narrativas de corte nacionalista.

Cuando Carlos Saura estaba en primera línea de la resistencia cultural a la dictadura de Franco, sus densas, metafóricas y subversivas películas ofrecieron una perspectiva crítica muy necesaria del régimen franquista. Comoquiera que sea, a finales de la transición democrática Saura hizo una serie de filmes basados en la cultura del flamenco en los que sus experimentos sobre la relación entre el compás de la música y de la danza con el ritmo del montaje y del movimiento de la cámara lo mostraron de nuevo en pleno proceso de búsqueda de una innovación creativa, proceso de exploración similar al que había llevado

¹ Traducción (del inglés) de F. Díaz Ruiz, revisada por el editor y el autor.

a cabo durante la dictadura. Siguiendo a la “trilogía flamenca” formada por *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), *Sevillanas* constituye en el fondo una investigación profunda sobre las variadas identidades que conforman la España contemporánea, incorporando todas las diferencias regionales y contrastes entre tradición e innovación y complejidad cultural, cuestiones que para Saura imposibilitan una narrativa única de lo hispánico. Por su parte, *Flamenco* ofrece nuevamente pruebas del rápido cambio de cara de la España contemporánea, al ser su naturaleza festiva un indicador claro de que la cultura flamenca genuina estaba finalmente reivindicando su herencia desde una historia de opresión y, al hacerlo, lideraba una nueva propuesta de identidad pluralista para la España moderna.

Es importante tener muy en cuenta la recepción de estas películas. Tras haber presenciado en vivo y en directo una proyección de *Flamenco* en el cine donde la audiencia gritaba y aplaudía a los artistas, podemos afirmar que esto último se antoja esencial para que el filme logre su máximo objetivo y propósito. Efectivamente, el jaleo del público es imprescindible porque, como en cualquier buen tablao, la actuación presenciada requiere el uso de la intuición si se quiere experimentar y entender. En palabras del filósofo Henri Bergson, esta intuición es “the *sympathy* by which one is transported into the interior of an object in order to coincide with what there is unique and consequently inexpressible in it” (Bergson 1992: 161). En un lenguaje más castizo, hablaríamos de duende.

La mayoría de filmes son simples y convencionales soportes de una nueva entrega de la hegemónica narrativa lineal. Sin embargo, lo que importa en Saura no es la narrativa, sino el movimiento temporalizado que unifica los aparatos cinematográficos, la forma y el contenido de las películas, el trabajo práctico empleado en su realización, las actuaciones proyectadas sobre la pantalla y la activa participación del espectador durante la recepción. Esto ocurre porque en *Sevillanas* y *Flamenco* las actuaciones no están determinadas por el filme. Al contrario, es éste el que viene determinado por las *performances*. En consecuencia, el tiempo y el espacio normalmente reclamados y definidos por la narrativa o historia del filme son ahora reterritorializados por las actuaciones, que reivindican y exploran el lugar antes ocupado por una narrativa de corte nacionalista. A su vez, esto permite al público explorar y reflexionar sobre dichas *performances* sin distracciones de ningún tipo. Saura logra esto creando un sentido particular de oposi-

ción contra el tiempo y el espacio que obtiene rechazando cualquier sentido narrativo tradicional y sustituyéndolo por la fusión de los artistas con su público, lo que permite el fluir de la conciencia común. Y como lo que guía este flujo no es la fuerza externa de una narrativa sino el compás interno de las actuaciones, las películas que toman el flamenco como tema reterritorializan el espacio de su cultura.

Anteriormente, esta cultura flamenca era patrimonio de las españoladas, filmes musicales que salpicaban sus narrativas nacional-católicas con canciones populares y bailes de este género, lo que traía como consecuencia el que borrarán buena parte de la identidad cultural genuina de los mismos, identidad que los situaba invariablemente como propagadores de una moral totalmente contraria a la propuesta por el estado franquista y la Iglesia Católica. No obstante, al residir la autenticidad del flamenco puro (y por ende la de sus mejores artistas) en los números musicales, la total ausencia de narrativa en *Sevillanas* y *Flamenco* consigue liberar esta autenticidad. En lugar de restringirlos, de constreñirlos con consignas o comentarios, Saura celebra la primacía total de los artistas. Y es que como él mismo ha comentado: "Cuando ruedas bailes, en el guión correspondiente no hay nada que decir, excepto eso, baile. Y los que bailan son los protagonistas"². En otras palabras, atendiendo única y exclusivamente al compás, estas dos películas rescatan el flamenco del secuestro del que había sido víctima a manos de la narrativa propagandista nacional-católica, quien en las españoladas había intentado eclipsar de todo número flamenco cualquier evidencia de la marginal cultura gitana (incluyendo su ideología de resistencia, ateísmo e individualismo), en orden a imponer la visión hegemónica del régimen. Hoy en día, el aspecto central demostrado por Saura en *Sevillanas* y *Flamenco* es que la identidad está en las actuaciones y no en la narrativa que pueda aprisionarlas.

Lograr demostrar y apreciar esto no es evidente, probablemente por comportar una ecuación que requiere conectar varias teorías relativas al tiempo y a las formas, al contenido y al sentido cinematográficos. En primer lugar el tiempo, bajo la forma modernista de principios del siglo XX y tal como lo teorizó Henri Bergson, cuyo trabajo fue revitalizado en la década en los sesenta del siglo pasado por otro filósofo

² Todas las citas atribuidas a Carlos Saura en el texto (a menos que se especifique lo contrario) provienen de una entrevista con este autor realizada en Londres el 12 de julio de 1999 en el Dorchester Hotel.

fo francés, Gilles Deleuze. Bergson concibió una distinción entre intelecto e intuición que ejemplificó a través de sus dos concepciones relativas del tiempo. Así, para Bergson el intelecto alcanza el entendimiento reduciendo la realidad a momentos o fracciones a fin de racionalizar su objetivo científicamente: “Fixity is therefore what our intelligence seeks; it asks itself where the mobile is to be found, where it will be, where it will *pass*. [...] But it is always with immobilities, real or possible that it seeks to deal” (Bergson 1992: 15). A pesar de todo, el filósofo rechazaba el proceder del intelecto celebrando en cambio el de la intuición. Una intuición que consistía en la habilidad de encontrar la realidad en el flujo de la vida: “To think intuitively is to think in duration. Intuition starts from movement, posits it, or rather perceives it as reality itself, and sees in immobility only an abstract moment, a snapshot taken by our mind, of a mobility” (Bergson 1992: 34). De este modo, veía el tiempo como infinito e incompleto, en continuo estado de transformación. Bergson rechazaba la fijación y reclamaba la realidad del flujo o de la transición frente a la artificiosidad de los estados: “it is not the ‘states’, simple snapshots we have taken once again along the course of change, that are real; on the contrary, it is flux, the continuity of transition, it is change itself that is real” (Bergson 1992: 16).

La celebración bergsoniana del flujo, movimiento, cambio y transición fue una completa revolución. “Time is what is happening, and more than that, it is what causes everything to happen”, afirmaba (Bergson 1992: 12). Por eso, en un resumen del aporte del filósofo podríamos resaltar su idea de que el intelecto no contabiliza el tiempo como fluido, sino que trata de inmovilizar momentos históricos susceptibles de ser medidos mediante segundos, minutos, años o siglos. De hecho, precisamente así es como el tiempo queda preso de la narrativa y la narrativa, a su vez, se convierte en rehén de una propaganda de corte nacionalista. Lo mismo que ocurre con los libros de historia que son escritos por los vencedores, jamás por los vencidos. En franca oposición con este dogmatismo, Bergson concibió y presentó el tiempo (y por ende la historia) como algo que no estaba fijado ni era posible fijar: “Its essence being to flow, not one of its parts is still there when another part comes along” (Bergson 1992: 12). De modo que celebraba su “uninterrupted up-surge of novelty” (Bergson 1992: 18) y su “creative evolution [with] perpetual creation of possibility” (Bergson 1992: 21). Insistiendo en suma en que el tiempo con su capacidad de cambio era delirante.

La relevancia de las ideas de Bergson para el flamenco y la teoría del cine es que tanto el tiempo, el cine, como el flamenco pueden en ocasiones compartir el movimiento que constituye y expresa el fluir de la vida. Como examinaremos, lo que emerge al considerar *Flamenco* y *Sevillanas*, es la posibilidad de que los números musicales de cada una de estas películas, sus *performances*, no sean meramente espaciales sino también temporales —es decir, que ocurran y sean definidas temporalmente—, precisamente porque la actuación flamenca, como el tiempo y como el flamenco en sí mismo, es movimiento, esencia vital en continua evolución: única, variable, orgánica y poseedora de su propio potencial de cambio. Liberadas del corsé narrativo, las actuaciones de las películas de Saura configuran, moldean el filme, que en consecuencia expresa ahora sólo lo que los números musicales expresan. En claro contraste con filmes como *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville, que esboza un lienzo de números flamencos en marcos pintorescos, los del director oscense son acontecimientos, no representaciones, eventos tan definidos por su recepción única en cada proyección como por su estructura y puesta en escena. La manera en que están filmados estos dos filmes de Saura, en los que se pone énfasis en la duración de la toma y en captar cada actuación en su auténtico marco temporal, es su aportación respecto a la naturaleza más artificiosa de películas como *Duende y misterio del flamenco*. Esto no quiere decir que Saura no participara en establecer, marcar y designar las tomas que componen las actuaciones de *Sevillanas* y *Flamenco*, sino que su intención era que las actuaciones debían vivir en su propio tiempo sin preocuparse por cuestiones técnicas como la duración de una toma o, dicho de otro modo, todo lo concerniente a la película en sí.

El tiempo es orgánico —como el flamenco— y está constantemente desarrollando y buscando nuevas formas de expresión, del mismo modo que los artistas y su arte están en constante estado de evolución. La cultura del flamenco y de las sevillanas evoluciona también gracias a que se apoya simultáneamente en la primacía de dos elementos aparentemente contradictorios: en primer lugar, la importancia de un coro no contaminado y, a continuación, la de las influencias exteriores, las hibridaciones y el intercambio cultural. De ahí que sea importante recordar cómo, por ejemplo, en *Sevillanas* el coro de la sevillana no es andaluz sino castellano, en lo que se constituye como una analogía política significativa. En realidad, la sevillana proviene de la seguidilla manchega, que ha sido adoptada y revisada de un modo u

otro en muchas regiones de España. Así que la sevillana es esencialmente un concepto centralista que ha sido sucesivamente modificado por aquellas regiones españolas que han reclamado una identidad propia, pero cuyas acciones al respecto no han hecho sino asegurar la continuidad del enraizado compás. En ese sentido, es claramente emblemática del tipo de canción popular que Saura ha recuperado, “as a symbol of resistance and a reaffirmation of solidarity and integrity” (Jordan and Morgan-Tamosunas 1998: 29) en *¡Ay, Carmela!* (1990).

De todas formas, como el propio director aragonés ha recordado, el proyecto de *Sevillanas* tuvo una historia agitada: “Al principio, yo recuerdo cuando hice *Sevillanas*, me costó mucho trabajo explicarle al productor que no quería rodar las sevillanas en la Giralda de Sevilla o en los paisajes, que es lo normal³. La catedral, la Semana Santa y lo tónico era todo lo contrario a lo que yo quería”. Esta contrariedad apunta al hecho de que *Sevillanas* marca un punto en la carrera de Saura donde los patentes posicionamientos políticos y objetivos internacionales de la primera trilogía flamenca compuesta por *Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo* dan paso a una exploración más personal e introspectiva de su relación con el cine y las posibilidades de lo que él denomina como la relación música-cámara-imagen. De hecho, el propio director ha admitido que la música ya se había convertido en esta época en el factor determinante de su trabajo: “Yo pienso que la música es fundamental y a partir de la música, pues, se puede cantar, se puede bailar, se puede simplemente interpretar. Pero el hallazgo genial es el ritmo”.

Así que *Sevillanas* no ofrece justificación alguna para su abrupta secuenciación a base de actuaciones, cumpliendo así con las ideas expuestas por Christian Metz en sus escritos sobre semiótica cinematográfica en los que afirma que “non-narrative films for the most part are distinguished from ‘real’ films by their social purpose and by their content” (Metz 1985: 165-66). Ciertamente, esto sugiere que el viraje de Saura hacia un cine no narrativo debe ser puesto en relación con su decidida tentativa por desvincularse de la estructura en tres actos y final feliz que comúnmente puede acabar siendo utilizada con fines propagandísticos, en una celebración fascista o capitalista de una ma-

³ Saura se está refiriendo aquí a la mencionada *Duende y misterio del flamenco* (1951) de Edgar Neville.

nipulación de la historia o narrativa de los orígenes de una nación. Además, consciente de que la narrativa impuesta a las películas musicales ha jugado en contra del primado de las actuaciones, Saura se desmarca de ella para tratar de encontrar la intención social presente en el contenido de las *performances*, lo cual implica que el compás de las mismas no sólo rescata al tiempo, al flamenco y a la identidad de una narrativa opresora sino que los reterritorializa.

Los peligros y restricciones de la narrativa han sido diagnosticados por Siegfried Kracauer, quien reivindica que “practically all films following the lines of a theatrical story evolve narratives whose significance overshadows that of the raw material used for their implementation” (Kracauer 1985: 16). En consecuencia, Saura ha filmado *Sevillanas y Flamenco* al estilo de un conjunto de actuaciones que en principio no parezcan estar conectadas por ninguna lógica que no sea una secuenciación al azar. Sin embargo, en verdad, ambos filmes están contruidos en base a una acumulación de contrastes y similitudes. Es esto lo que posibilita la expresión del discurso de las narrativas intrínsecas al contenido, o sea, de las actuaciones, sin necesidad de recurrir a una narrativa extrínseca que se hubiera demostrado avasalladora o, aun peor, distorsionadora. Si uno se acerca atentamente al texto ve que *Sevillanas*, por ejemplo, comienza con siluetas humanas circulando de aquí para allá bajo la copa de un árbol, paseándose como en una feria y practicando algunos pasos de baile como si estuvieran ansiosas por participar. La escena puede entenderse mejor atendiendo a las ideas del célebre teórico ruso Mikhail M. Bakhtin, quien celebraba “the public square” (Bakhtin 1981: 131) como la llegada del carnaval, fiesta popular y colectiva que se opone a todo discurso oficial.

Para Bakhtin, y parece que también para Saura, esta celebración crea su tiempo propio e intuitivo. El tiempo es colectivo, escribió Bakhtin: “That is, it is differentiated and measured only by the events of *collective* life; everything that exists in this time exists solely for the collective” (Bakhtin 1981: 206). Verdaderamente, lo que permite esta teorización sobre el cine de Saura, es la proposición bakhtiniana de considerar el carnaval —celebración del pueblo cantando y bailando— como un acto político. Y es que, a pesar de haber escrito en Rusia en la década de los años veinte del siglo pasado, la preocupación y el interés de Bakhtin por la cultura popular, amenazada por el totalitarismo, parecen tener su eco y aliada en la oposición al franquismo y a su legado. Para el ruso, como para el oscense, el carnaval constituye

el principio estructurador de la vida de la calle y la expresión de la colectividad. Más aún, en su artículo de 1934 publicado en inglés bajo el título de 'Discourse in the Novel' (Bakhtin 1981: 259-422), Bakhtin sostiene que el carnaval tiene un efecto moldeador en el lenguaje. Y es que, al ser asociado el carnaval con la colectividad, el socialismo, el instinto y la creatividad popular espontánea, su celebración de la intuición acaba enfrentando lenguaje oficial y cultura. En otras palabras, la *performance* desinhibida es para él un arte contestatario, casi revolucionario.

Escribiendo sobre el análogo periodo pre-renacentista, Bakhtin mantiene que "the generations that lived through those years had to work out for themselves fresh categories by which the utterly new and bewildering universe into which they had been thrust would let itself be known" (Holquist 1984: xiv). Con estas palabras, está lanzando claramente una crítica contra el estalinismo al trazar un paralelismo entre la opresión llevada a cabo por el catolicismo del siglo XVI con la llevada a cabo por el totalitarismo comunista de Stalin⁴, pero su afirmación se antoja también aplicable al franquismo y a su legado. En vez de los textos convencionales, cerrados, simplistas y unidireccionales de la cultura oficial, que desautorizaban cualquier interpretación independiente basada en la intuición, Bakhtin celebra la noción de un "texto abierto" o "dialógico" que sea continuamente remodelado por los intérpretes y el público, quienes son instados a apropiárselo. Ciertamente, podría argüirse que *Flamenco* y *Sevillanas* se ajustan perfectamente a esto al ser textos dialógicos que reterritorializan la historia española reciente.

Esto resulta evidente en *Sevillanas*, filme que como ya hemos apuntado comienza con la llegada masiva de gente a la plaza de un pueblo, sin que se sepa en ningún momento si se trata de los artistas o el público, incertidumbre vital para el discurso renovador y crítico de Saura que sostiene que la sevillana es el lenguaje, el ritual y la identidad de la gente que la interpreta y presencia. Por todo ello, como ya ocurriera con las anteriores películas flamencas del aragonés, la inte-

⁴ Más concretamente, Bakhtin está reaccionando aquí contra la campaña oficial llevada a cabo en 1934 para promover la obligatoriedad del realismo social en la novela rusa promoviendo una variedad lingüística y de estilos que podría contrarrestar la versión oficial del país. Por lo tanto, defiende la ruptura de los géneros y el desarrollo de la sátira, del surrealismo y del pensamiento independiente.

racción de la cámara con los intérpretes debe evidenciar tanto la posición de ésta en la comunidad de artistas como su rol en la historia de la cultura flamenca, ya sea como una herramienta al servicio de las españoladas o como médium de la propia obra cinematográfica. *Sevillanas* satisface pues "the criteria of 'folk' qualities [that] the film musical wishes to retain: the direct mode of presentation, the amateur quality, spontaneity and informality" (Feuer 1993: 54). No en vano sus actuaciones son claramente representativas de lo que Julian Hilton define como "a collective, not an individual art" (Hilton 1987: 1).

A todo ello hay que sumar además que el compás que es compartido por cada versión de la sevillana aporta evidencias de un potencial chomskiano para el lenguaje universal si aceptamos que, para los propósitos de ritual y *performance*, este lenguaje es "nonverbal and consists mostly of facial displays, vocal cries, body postures (freezes) and movements (stamping, rushing, crouching)" (Schechner 1990: 32). En su estudio de las películas musicales, Jane Feuer incluso afirma que "in becoming song, language is in a sense transfigured, lifted up into a higher, more expressive realm" (Feuer 1993: 52). De modo que la fusión de todas estas teorías conduce a la identificación del compás de la sevillana como la lengua de la misma y, consecuentemente, la variación infinita de la forma, que es, sin duda, el tema de la película de Saura, evidencia la palabra en acción: la actuación múltiple de un lenguaje universal. De esta manera, la sevillana es rescatada de una narrativa que la corrompe y, una vez más, elevada a lo que Rudolf Laban, uno de los fundadores del baile moderno, define en su tratado de los sistemas de *performances* como "a language of action in which the various intentions and bodily and mental efforts of man are arranged in coherent order" (Laban 1975: 29). Sin duda alguna, la autenticidad y relevancia de este sistema de *performances* o de lenguaje queda evidenciado continuamente por Saura en el modo en que contrasta estilos e intérpretes formando una obra dialógica, como la que Hilton ha reivindicado:

Few human activities integrate more, and more varied, skills than performance, which demands physical, intellectual, aesthetic, technological, managerial and business abilities. The first premise, therefore, is that the analysis of performance may be justified as a study of one of the most elaborate behavioural systems man has invented (Hilton 1987: 5).

Además, siguiendo las teorías del sociólogo marxista francés Henri Lefebvre, el “espacio temporal” de los números musicales en *Sevillanas* y *Flamenco* puede ser interpretado en términos de su función social como un “espacio social” que afecta y es afectado por sus habitantes. Entendiendo como espacio social uno que es definido por percepción y, por tanto, propenso a ser valorado: “The space thus produced also serves as a tool of thought and of action” (Lefebvre 1991: 26). Sin embargo, visto que, como el propio Lefebvre apunta, unas nuevas relaciones sociales piden un nuevo espacio y viceversa (Lefebvre 1991: 59) es también posible que el espacio pueda ser demandado y reterritorializado como el instrumento de pensamiento y acción apuntado por el pensador francés. De modo que, al igual que los estudiantes chinos hicieron frente a los tanques en la plaza de Tiananmen en 1989, todos los artistas de *Sevillanas* y *Flamenco* acaban estando voluntariamente inmersos en una especie de revolución mediante reterritorialización, definida por su concretización en el tiempo, que, a su vez, viene definida por el compás de la actuación. En esta línea, este énfasis de liberarse del corsé narrativo tiene como aliado el concepto bergsonianiano de tiempo, felizmente recuperado en los años sesenta por Gilles Deleuze, cuyas teorías han revolucionado la teoría del cine. Así pues, para poder apreciar la expresión del tiempo en las películas de Saura, debemos ahora referirnos a Deleuze, quien se inspiró en la noción de conciencia de Bergson, expresada a grandes rasgos como una respuesta moral, de carácter temporal y en un constante estado de contienda.

El pilar principal del razonamiento de Deleuze es que el cine moderno no representa una realidad exterior sino un medio de organizar o expresar el tiempo. Sostiene que el cine no plasma figuras en movimiento (como haría un fotógrafo), sino que más bien es la continuidad del movimiento la que plasma las figuras (Deleuze 2005a: 5). A causa de esto, arguye que el cine es capaz de pensar la producción de la novedad (Deleuze 2005a: 8). Los argumentos que Deleuze presenta son vastos y complejos, girando tanto en torno a una filosofía de vida y a su percepción como a lo meramente cinematográfico. Al referirse al cine anterior a la Segunda Guerra Mundial, identifica lo que denomina “imagen-movimiento” como la base del cine narrativo. Esta imagen está ligada a la narrativa: su única misión es hacer avanzar el argumento y acercar la resolución del mismo. La mayoría de las películas narrativas son en este sentido una mera sucesión de imágenes-movimientos, por lo cual Deleuze llega a afirmar: “image in move-

ment constantly sinks to the state of cliché" (Deleuze 2005b: 20). Su teoría propone pues básicamente que este cine narrativo no puede proveer ninguna representación del tiempo, porque si el tiempo apareciera por su propio bien, detendría el flujo de movimiento, pararía la narrativa, traicionando las expectativas del público y aplazando la solución requerida. Por tanto, en este tipo de cine el tiempo es simplemente el tema de los acontecimientos que suceden dentro de él; acontecimientos tales como una persecución de coches o una canción y baile, que en todo caso durarán lo que la narrativa del filme exija.

No obstante, Deleuze sostiene que el trauma de la Segunda Guerra Mundial provocó una crisis de la imagen-movimiento. Con este fin, observó que en ciertas películas posteriores al conflicto "the subordination of time to movement was reversed, time ceases to be the measure of normal movement, it increasingly appears for itself and creates paradoxical movements" (Deleuze 2005b: xi). El filósofo francés llamó a estos ejemplos de tiempo apareciendo por sí mismo "imágenes-tiempo" y las identificó en películas donde el "sensory-motor schema is loosened and a little time in the pure state [...] rises up to the surface of the screen" (Deleuze 2005b: xi-xii). La imagen-tiempo era una de reflexión y narrativa. Tenía el poder de reterritorializar a los protagonistas liberándolos de la opresora narrativa. Para Deleuze, la presencia de una imagen-tiempo también implica la confrontación de la modernidad con sus propios límites, lo que explica por qué y cómo las películas dirigidas por Godard, Antonioni, Tarkovsky, Wenders y Saura plasman las dificultades de naciones como Francia, Italia, la Unión Soviética, Alemania y España respectivamente. Es más, en sus filmes es la lucha entre imágenes-movimiento e imágenes-tiempo la que mejor apunta los aspectos en crisis de sus respectivas identidades nacionales.

Las ideas de Deleuze enlazan con las de Bergson porque el cine clásico, con su narrativa lineal de la imagen-movimiento es similar a la noción del tiempo del intelecto, que recordemos que era lineal, secuenciada, continua y completa, mientras que el cine no lineal, liberado y reflexivo de la imagen-tiempo reenvía a la idea del tiempo de la intuición, que lo concibe como algo incompleto, discontinuo y que sucede simultáneamente (todo a la misma vez). Siguiendo a Deleuze, la expresión del tiempo en el cine combate la representación narrativa nacionalista. En su lugar, promueve el disentimiento, la oposición e incluso la reterritorialización al desestabilizar los razonamientos tradi-

cionales de la narrativa y representación. En efecto, es por todo ello que sus teorías tratando las películas como acontecimientos antes que como representaciones (Deleuze 2005b: 260), exactamente lo que hace Saura en *Sevillanas* y *Flamenco*, han causado tal cambio revolucionario en los trabajos de cine contemporáneos.

El debate es en última instancia filosófico, sin embargo, para las imágenes-tiempos es subjetivo. De este modo, la indicación de imágenes-tiempo convence raramente al provocar éstas una respuesta intelectual más que una intuitiva. Además, por definición una imagen de esta índole no puede ser medida o identificada con referencia a criterios intelectuales, sólo sentida por la intuición. Sin embargo, David Martin-Jones sostiene que “whether an image is a movement—or a time—image depends on the degree to which it reterritorialises time” (Martin-Jones 2006: 27). Así que si hoy podemos insistir sobre el sentido político de la imagen-tiempo en el cine de Saura es por el hecho de que por su naturaleza intrínseca este tipo de imágenes no pueden ser integradas dentro de unas convenciones narrativas genéricas, haciendo brotar el pensamiento políticamente incorrecto. En lugar de capitular ante las convenciones del cine narrativo, la imagen-tiempo ignora todas las presiones y no se amolda. Y es aquí, llegados a este punto, donde debemos valorar el compás—la más clara expresión del tiempo— como revolucionario, precisamente por la forma en que desprecia la narrativa y reterritorializa tiempo y sentimiento nacional sin expresar otra cosa que su propio acontecer.

¿Por qué esto es un acto político? Benedict Anderson sostuvo la célebre idea de que una nación era “an imagined political community” (Anderson 1983: 6) y que su tiempo era lineal y progresivo, asegurando que podía llegar a ser definida como una “solid community moving steadily down (or up) history” (Anderson 1983: 26). No obstante, más recientemente, tras la disolución de varios estados-nación en Europa, Georg Sorenson ha anunciado la implantación de una nueva comunidad de sentimiento en su lugar (Sorenson 2003: 83). Además, Martin-Jones ha demostrado hace poco que las ideas de Deleuze son relevantes para esta disolución y transición debido a que la historia nacional y la identidad son exploradas mediante una narrativa, lo que sugiere que *Sevillanas* y *Flamenco*, con su preponderancia hacia las imágenes-tiempo, deben ser consideradas como “product(s) of attempts made by marginalised or minority groups to create a new sense of identity” (Martin-Jones 2006: 6). En ambos filmes, la imagen-tiem-

po, determinada por el compás de la puesta en escena, reterritorializa la España contemporánea del mismo modo que las películas que Martin-Jones estima que emplean esquemas temporales inusuales para negociar cambios de la identidad nacional (Martin-Jones 2006: 19). Por tanto, la imagen-tiempo en el cine de Saura se fusiona en parte con el ethos y la práctica de la sevillana y flamenco presentando la expresión de un pueblo marginado y marginal, donde antes existía un montaje de imágenes-movimiento formando una españolada que sólo constituía y permitía un recorrido único, lineal y excluyente de la nacionalidad. De este modo, la sustitución de la narrativa por un collage de imágenes-tiempo en *Sevillanas* y *Flamenco* desterritorializa el sentimiento nacional y así (siguiendo a Roland Barthes) derroca el mito hegemónico de su identidad. He aquí el flamenco auténtico aun cuando esta autenticidad llegue hasta el extremo de rechazar su hispanidad.

En suma, siguiendo con Saura, uno sólo necesita pensar en Ana en *Cria cuervos* (1975) para darse cuenta de que en la mayoría de sus películas se cumple la máxima de Deleuze de que “a cinema of seeing replaces action” (Deleuze 2005: 9). Sin embargo, es en *Sevillanas* y *Flamenco* particularmente donde “the action-image disappears in favour of the purely visual image of what a character is” (Deleuze 2005: 13). Por toda la energía que expresan y por no encuadrarse en una narrativa lineal las imágenes de Saura no son imágenes-acción o imágenes-movimiento, sino imágenes-tiempo aconteciendo en su propio compás. Y porque, como subraya Deleuze, los espectadores que observan los temporalizados cuerpos de los intérpretes experimentan el mismo sentido del tiempo que no puede ser reconciliado con ninguna narrativa o historia, ver estos filmes es pensar más allá de la narrativa nacionalista o patrioterá.

Finalmente, *Flamenco* se revela a sí mismo —incluso más que *Sevillanas*— como un collage de disensión que rechaza las formas clásicas, el contenido y la comprensión del tiempo del intelecto para celebrar la intuición y la imagen-tiempo. Imágenes-tiempo que como las propias *performances* del filme expresan el incesante fluir de la vida. La reterritorialización de España y del flamenco ocurre por tanto en la historia alternativa expresada por la película. Por eso no resulta nada sorprendente que cuando la imagen-tiempo reaparece lo haga en su representación de un carnaval bakhtiniano que ocurre con plena conciencia de su significado único en *este* tiempo y *este* espacio. Todo ello porque

Flamenco constituye al mismo tiempo una fiesta de la tradición e innovación y una celebración de la liberación de un pasado tiránico. En otras palabras, porque esta demostración de flamenco no está sujeta a ninguna narrativa, no evoca nada menos que un reto a las gastadas historias de identidad nacional. Dicho de un modo más pertinente, *Flamenco* celebra la libertad creativa de sus intérpretes en su propia estructura. Como *Sevillanas*, es una serie abrupta de secuencias sin narrativa, ni comentario, ni títulos introductorios (como era el caso en *Sevillanas*) que provean un hilo narrativo de cualquier clase. Además, aunque los tiempos de la dictadura estuvieran ya lejos a mediados de los noventa, Saura sigue oponiendo en sus filmes cualquier narrativa suya a la de la España turística. Polémico como nadie, el director aragonés pone en evidencia la doctrina del *nacionalflamenquismo*, el orientalismo sentimental de algunos escritores extranjeros, la vulgaridad del tablao para los turistas y el cinismo de las máximas autoridades españolas de turismo. En cambio, él prefiere conceder tiempo a las actuaciones para que se expresen por sí mismas.

Nuevamente, al igual que ocurría en *Sevillanas*, la película comienza con la llegada de los artistas —ajenos a cualquier sentimiento de celebración— al escenario, que está marcado por un laberinto de enormes mamparas diáfnas y va a transformarse en el espacio carnavalesco señalado por Bakhtin. Este carnaval de *Flamenco* (que ahora incluye su lugar en el tiempo a la vez que lo espacializa) celebra sin ambages la identidad caótica y en evolución de la cultura flamenca y, por supuesto, a sus intérpretes y su desinteresada transmisión del saber entre ellos. Además, los valiosos aportes de las teorías sobre lo grotesco de Bakhtin podrían ser también aquí tenidos en cuenta ya que ciertas actuaciones, como las de Moneo y Agujeta cantando martinets, ciertamente plasman lo grotesco en sus muecas y expresiones de dolor magnificadas por los primerísimos primeros planos tomados por Saura. En suma, es la autenticidad de sus interpretaciones lo que justifica la atribución de la etiqueta de realismo grotesco (dicho con el máximo respeto) que, dicho sea de paso, parece confirmar la observación de Bakhtin de que “during the classic period the grotesque did not die but was expelled from the sphere of official art to live and develop in certain ‘low’ non-classic areas” (Bakhtin 1981: 30-31). Yendo aún más allá, si se tiene en cuenta el racismo institucional contra los gitanos en España, parece claro que lo que pretende Saura es mudar la identificación de lo gitano como grotesco en la España franquista en una mues-

tra de orgullo de lo gitano, plasmada a través de la autenticidad expresada en su genuino cante. Así, al igual que ocurriera con las etiquetas 'gay pride' o 'Black power', el etiquetado del auténtico cante jondo como lo grotesco acaba siendo transformado en las películas en su manifiesto. Lo grotesco en las *performances* de *Sevillanas* y *Flamenco* (en la que incluso la manifiesta sensualidad de la farruca bailada por Joaquín Cortés podría impactar a los mojigatos como algo semejante) es propuesto irónicamente como una afrenta deliberada a los modales conformistas de una sociedad que mantiene aún vigentes algunos valores del nacionalcatolicismo. Esto equivale a decir que "lo grotesco" en las actuaciones flamencas no es otra cosa que la amenaza del liberalismo y de una comunicación sin obstáculos entre los miembros de una colectividad, la creatividad, la música, los trajes, la canción y el baile. De modo que mediante su actuación sincera en pantalla, los protagonistas de estas películas celebran la liberación que mediante lo grotesco lleva a cabo el flamenco genuino.

En última instancia, *Flamenco* no plasma únicamente la noción bakhtiniana de carnaval sino que se aproxima claramente al siguiente concepto de Jean-Jacques Rousseau:

A stake crowned with flowers in the middle of a square. Gather the people together and you will have a festival. Better still, make the spectators themselves the objects of the spectacle; make them into actors so that each sees and loves his own image in the others and thus all will be better united. (Rousseau in Hilton 1987: 16).

De hecho, como Hilton ha planteado: "In this transition from a space centred on the stake to a space centred on people is an emblem of the transfer of political power from an absolute centre to a decentred democracy" (Hilton 1987: 17). Y es aquí donde encontramos el paralelismo con la historia reciente de España, la transición política de finales de los setenta y la subyacente preocupación social de Saura. Liberado del yugo de la narrativa, Saura logra alcanzar una nueva libertad de expresión. Así como Holquist concluye que Bakhtin carnavaaliza el presente porque es una esperanza para el futuro (Holquist 1984: xxii), Saura carnavaaliza el tiempo de sus personajes para combatir el afianzamiento de los valores franquistas en la España contemporánea. Esto es así porque, como describe Bakhtin, y Saura explora en sus dos películas aquí analizadas, la función del carnaval no es otra que:

To consecrate inventive freedom, to permit the combination of a variety of different elements and their rapprochement. To liberate from the prevailing point of view of the world, from conventions and established truths, from clichés, from all that is humdrum and universally accepted. The carnival spirit offers the chance to have a new outlook on the world, to realise the relative nature of all that exists, and to enter a completely new order of things (Bakhtin 1981: 34).

En consecuencia, esta tentativa de unificar los elementos del sistema de *performances* o actuaciones del flamenco con las técnicas de producción del cine puede ser visto como la culminación de gran parte de la obra de Saura, máxime cuando sabemos lo que él mismo ha admitido en más de una ocasión: “Todas mis películas son musicales. Lo que pasa es que unas tienen baile y otras no”.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. U.S.A.: University of Texas Press, 1981.
- BERGSON, Henri. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. U.S.A.: Citadel Press, 1992.
- *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. U.S.A.: Dover Publications, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. Great Britain: Continuum Impacts, 2005a.
- *Cinema 2*. Great Britain: Continuum Impacts, 2005b.
- FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Hong Kong: Macmillan, 1993.
- HILTON, Julian. *New Directions in Theatre: Performance*. London: Macmillan Press, 1987.
- HOLQUIST, Michael. ‘Prologue’ in *Rabelais and His World*. U.S.A.: Indiana University Press, 1984.
- JORDAN, Barry and Morgan Tamosunas, Rikki. *Contemporary Spanish Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- KRACAUER, Siegfried: “Basic Concepts”. En: Mast, Gerald/Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1985, pp. 7-20.

- LABAN, Rudolf. *Modern Educational Dance*. London: MacDonald & Evans, 1975.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. U.S.A.: Blackwell, 1991.
- MARTIN-JONES, David. *Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- METZ, Christian: "Some Points in the Semiotics of the Cinema". En: Mast, Gerald/Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1985, pp. 164-176.
- SCHECHNER, Richard: "Magnitudes of Performance". En: Schechner, Richard/Appel, Willa (eds.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- SORENSEN, Georg. *The Transformation of the State: Beyond the Myth of Retreat*. Basingstoke, U.K.: Palgrave Macmillan, 2003.
- STAM, Robert, *Film Theory: An Introduction*. U.S.A.: Blackwell Publishing, 2000.

Tango. Estética del límite y poética trágica

Pedro Javier Millán Barroso
Universidad de Sevilla

Para comprender la obra de Carlos Saura, hay un aspecto que podemos considerar fundamental, incluso para las obras musicales, cuyos once títulos constituyen una cuarta parte de la amplia filmografía del ilustre director. Me refiero a la importancia del llamado pensamiento trágico, en tanto clave conceptual que recorre no solo cada obra de Saura, sino toda su trayectoria creativa, bien inserta en el panorama artístico de las neovanguardias posmodernas.

Suponiendo que fuera posible hacerlo con precisión, definir en toda su amplitud ese pensamiento trágico excedería con mucho los límites requeridos, pero es necesario indicar someramente los principales rasgos de tal enfoque existencial, por ser punto de partida para tratar la obra aquí estudiada: *Tango* (1998).

1. EL PENSAMIENTO TRÁGICO Y CARLOS SAURA. LA ESTÉTICA DEL LÍMITE

Si el espíritu trágico heredero de la tradición grecorromana impregna cada ámbito del sistema cultural occidental (la filosofía, la ciencia, el arte, la economía...), la adscripción de Carlos Saura a las pautas estéticas neovanguardistas implica que acuda a ciertos temas, motivos y simbologías trágicas, sin que ello signifique que su extensa filmografía sea homogénea. Al contrario, Saura ha sabido aunar ciertas recurrencias estilísticas con una constante indagación sobre las

fructíferas relaciones que se pueden establecer entre el cine y otras artes, lo que explica sus permanentes referencias transtextuales e interdiscursivas. Un excelente caldo de cultivo para dicha tarea viene siendo el cine musical, cuya peculiaridad, en el caso saurano, invita a hacer algunas precisiones sobre tal categoría genérica de “musical”, que conducen a observar detenidamente las fronteras del cine respecto de otras manifestaciones audiovisuales (Millán Barroso, 2009: 77 y ss.). Sin embargo, para nuestras actuales necesidades expositivas consideraremos suficiente dicho término de “musical”.

Centrémonos en la dimensión trágica de Saura, cuyo eje puede afirmarse que es la búsqueda de posibles concreciones artísticas filmicas del problema del *mundo como representación*, sobre todo —pero no solo— en las películas musicales. Ello explica que Saura, cuando aborda este género, trate en mayor o menor medida el asunto de la construcción de una obra escénica, a menudo con el ensayo como motivo principal. Desde este punto de vista, son claras las semejanzas entre *Bodas de sangre* (1981) y *Salomé* (2002).

El mundo como representación es también tema central de *Carmen* (1983), pues el pretexto de construir una versión flamenca a partir del relato romántico permite abordar la confluencia de los universos empírico y ficcional. Este planteamiento coincide con el de la película que nos ocupa: *Tango* (1998). En cuanto a *El amor brujo* (1985), *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), *Iberia* (2005) y *Fados* (2007), en todas existen claras referencias a la construcción del relato filmico, evidenciándose algunos mecanismos constructivos. Por ejemplo, es un recurso común a ellas el comienzo o el cierre de la obra con un *travelling* que muestra algunos elementos de la escenografía. Será en *Tango* donde, por primera vez, la instancia enunciativa filmica muestre visualmente la cámara para evidenciar la presencia mediadora de esta, pero en los primeros compases de *Sevillanas* ya se había realizado el sonido de su motor.

En efecto, el motivo del ensayo es recurrente en la filmografía musical de Saura, pero ha de subrayarse una particularidad: aunque ello fuera posible, no se trata de filmaciones con la sola voluntad de construir un texto que atestigüe los procesos creativos escénicos con la estética factual al uso. Existe, en cambio, una construcción cinematográfica ficcional, siendo el espectador quien, conocedor de los procedimientos creativos audiovisuales, debe descubrir el engaño, pues se trata siempre de ensayos *fingidos*, lo cual no solo entronca con

el mencionado tema trágico del mundo como representación, sino que alude a un asunto implícito y tematizado con recurrencia en las artes posmodernas: el problema de los límites entre la ficción y la realidad. En este sentido, los numerosos cambios en el tiro de cámara y el montaje concomitante ya evidencian que los preparativos y los ensayos no se filmaron en continuidad —no son planos secuencia—, de modo que la aparente espontaneidad es fruto de una depurada construcción, siendo *Salomé* el más refinado ejemplo, como demuestra el hábil montaje sonoro que indica una supuesta simultaneidad entre el diálogo del personaje director con el músico Roque Baños y el que mantiene la bailarina Aída Gómez con algunos miembros del cuerpo de baile (Saura, 2002: [00:08:07]).

No nos encontramos, pues, ante la concepción barroca del mundo como representación, que considera la vida como puesta en escena, sino que el planteamiento saurano apela más bien a la consideración existencial de Schopenhauer: el mundo como voluntad y representación, considerando equivalentes la *representación* y la *apariencia*. Según esto, la necesidad de que el espectador descubra el secreto conecta con el enfoque del filósofo alemán: la lucha trágica del sujeto ya no consiste solamente en enfrentarse a instancias sobrenaturales o a otras fuerzas que lo superan, sino que se trata de una pugna por desvelar la realidad.

En la película *Tango* (1998), esta cuestión se lleva al extremo, por cuanto se articula el relato sobre la fusión de los mundos empírico e imaginario del personaje protagonista, Mario. Como en *Carmen* (1983), se produce una convergencia paulatina de ambos universos y de sus espacios comunicativos concomitantes —en los que nos centraremos al analizar la película más reciente—, siendo ejemplares, entre otros pasajes, los minutos iniciales y finales de la película, desde la pausada panorámica inicial hasta que Laura irrumpe en el dormitorio de Mario mientras suena el tango *Quién hubiera dicho* (Amador y Sciamarella, 1932).

Pero hablar de *mundo como representación* y de *límites entre ficción y realidad* exige remitirnos, con la obligada brevedad, al concepto de *herida trágica* que formuló Mircea Eliade (1955) y que se refiere, *grosso modo*, a la desorientación y resultante desesperanza que experimenta el sujeto al buscar el sentido de su existencia, de su “ser” y de su “estar en” el mundo, y al comprender que las concepciones trascendentales de su existencia no satisfacen esas preguntas. Comprende así el ser humano

que el sentido de su existir es precisamente la búsqueda de ese sentido mediante las consabidas preguntas de “¿quiénes somos? ¿de dónde venimos? ¿a dónde vamos?”, por lo que quedamos irrevocablemente heridos, emplazados en un abismo entre lo que podemos comprobar y lo que podemos creer.

E inherente al concepto de *herida trágica* es la disolución del sujeto individual ante su incapacidad de conocerse, lo cual se expresa en el arte contemporáneo, sobre todo en el posmoderno, mediante motivos y símbolos recurrentes: la máscara, el círculo, el vacío, así como los espacios fragmentarios y las figuras que implican disposiciones abismales, por ejemplo la espiral —“Es como la vida”, dice el anciano protagonista de *Goya en Burdeos* (1999)—, o caóticas, como los laberintos, los fractales y los rizomas. Todas ellas marcan sobremanera la escenografía de los musicales sauranos, sobre todo a partir de *Sevillanas* (1991), y se manifiestan con evidencia en las retroproyecciones de *Tango* (1998), de *Salomé* (2001), de *Iberia* (2005) y de *Fados* (2007).

Con los espacios vacíos, diáfanos, tan presentes en la estética musical de Carlos Saura, convive otro símbolo trágico recurrente para significar la disolución subjetiva: el espejo. De ahí que Saura suela enfrentar a sus personajes contra sus propias figuras, siempre con la coherencia interna que implica la necesidad de utilizar espejos para ensayar. Se establecen así dinámicas duales en las que el personaje-actor —recordemos que se trata de ensayos fingidos, representados— se enfrenta a sí mismo para concebir la obra, lo cual conecta con el concepto de *doble*, según lo concibe Clément Rosset (1976). Y ello evoca, asimismo, la idea de *límite* con la que Eugenio Trías (2001) se refiere al debatirse subjetivo entre lo tangible y lo intangible, entre lo falsable y lo insondable... El nexa con la susodicha *herida trágica* vuelve a ser evidente.

Además, haciéndolos formar parte fundamental de la escenografía, sirven también las superficies reflectantes para construir espacios fragmentarios, como bien se plasma en los fotogramas iniciales de *Flamenco* (1995) y en tantas otras películas, evocando la estética cubista y con ello otras formas artísticas de perspectivismo múltiple: la realidad no es única ni uniforme, sino tan diversa como los puntos de vista desde los cuales observarla.

También es señero, en este sentido, el tratamiento especular de las relaciones hipertextuales en *Goya en Burdeos* (1999), pues en esta película abundan *hipotextos* invertidos del maestro español, ya sea mos-

trándolos directamente o escenificándolos. De nuevo se plasma y se tematiza el antedicho concepto de *doble*.

En definitiva, todos los símbolos mencionados portan sentidos trágicos relacionados con la inseguridad del sujeto, con los problemas de la identidad y con otros afines. Y, siendo tan recurrentes en la filmografía saurana, y tan especialmente densos en los musicales, podría acaso hablarse de una “estética del límite” en Carlos Saura, máxime considerando que, precisamente, las fronteras entre realidad-ficción y sus espacios concomitantes son tema sustancial de la obra de este director.

2. FASES DEL CINE MUSICAL SAURANO

Tal como indico detalladamente en un estudio monográfico sobre las películas flamencas de Saura, es posible establecer una periodización a partir de cómo se plasma la estética de *lo trágico* en las historias y en los discursos de los musicales sauranos, pudiendo considerarse *Tango*, de hecho, la primera película en que el director integra plenamente y con extraordinaria densidad semántica los hallazgos de ambas vertientes del relato (Millán Barroso, 2009: 167). Ello, por cierto, permite intuir de inmediato la existencia de sólidos nexos estéticos entre el flamenco y el género musical argentino recién considerado patrimonio de la humanidad por la UNESCO, pero ha de ser suficiente aquí indicar que, en efecto, ambas formas musicales —así como el fado portugués— son herederas de hondas tradiciones populares y están imbuidas por las poéticas de lo trágico, de manera que Saura, una vez perfiladas las pautas creativas cuya evolución nos disponemos a repasar, pudo aplicarlas no solo al flamenco, sino también al tango, al fado y, en general, a cualesquiera textos musicales donde la estética trágica esté presente en cierto grado. Recuérdese nuevamente que la ópera *Don Giovanni* de Mozart (1787) es el último hipotexto del oscense.

Repasemos someramente las fases de la filmografía musical saurana, teniendo en cuenta que sus caracteres respectivos no les son exclusivos, sino que nos encontramos ante una cuestión de *dominantes estéticas*, acudiendo al todavía operativo concepto formalista de Roman Jakobson. Por ser aquí muy práctica, recurriremos en términos generales a la conocida distinción entre *historia* y *discurso*, en tanto que vertientes indisociables de todo relato. Así, en sus primeras películas mu-

sicales indaga Saura en la dimensión histórica del relato para articular los pasajes de corte documental —factual— con la ficción de las obras que van a escenificarse. Después se concentra en los componentes discursivos del cine, especialmente en la escenografía y en la fotografía, para engranar lo visual con la dimensión ficcional y lírica de las poéticas flamencas: sus coplas, sus compases, sus armonías... Por último, integra el director los hallazgos alcanzados sobre ambas caras del relato, siendo *Tango*, y no una película flamenca, donde plasma por primera vez los resultados de tal síntesis expresiva.

Se detectan, pues, las tres etapas siguientes.

2.1. Configuración de la historia: la tríada Piedra-Gades-Saura

Comprende esta fase las tres películas realizadas en los primeros años ochenta, a saber: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985), necesariamente orientadas por la conjunción del productor Emiliano Piedra, el coreógrafo Antonio Gades y el mismo Carlos Saura, así como por la intervención de otras importantes figuras, sobre todo el director de fotografía Teodoro Escamilla.

Puede resumirse que el principal rasgo distintivo de esta primera fase creativa de Saura es el hallazgo de fórmulas discursivas que permitan utilizar las peculiaridades enunciativas del flamenco, según su inherente carácter trágico, para construir películas; es decir, para contar historias cinematográficamente. Así, Saura establece su propia manera de relatar mediante la inclusión del discurso flamenco en el cine, lo cual será por completo extrapolable al tango porque, como ya se ha indicado, comparten ambas formas musicales un carácter trágico inherente.

2.2. El desarrollo del discurso: *Sevillanas* y *Flamenco*

Corresponden a este período las dos obras de carácter documental antológico¹ que Saura realizó en la primera mitad de los años noven-

¹ Más antológico que documental, según creo, por carecer del carácter explicativo que suele presuponersele a lo segundo, si bien debe recordarse que son difusos y convencionales los límites genéricos.

ta: *Sevillanas* (1991) y *Flamenco* (1995), ambas bajo la producción del andaluz Juan Lebrón.

A partir de *Sevillanas*, se evidencia la indagación saurana sobre los procedimientos discursivos fílmicos que podrían aplicarse a las poéticas flamencas, constituyendo dicha película un punto de inflexión en cuanto a los planteamientos escenográficos y lumínicos, consistentes en ágiles ejercicios especulares y sobre todo en el uso de paneles translúcidos de *opera-foil* para configurar los espacios escénicos ubicuos y topográficamente neutrales tan característicos en los musicales del director que nos ocupa. También se sintetizan mediante sencillos focos algunos elementos espaciales, como los astros y las hogueras.

Así pues, contando en esta ocasión con la dirección fotográfica de José Luis Alcaine, se concretan planteamientos estéticos que serán recurrentes en la posterior filmografía musical saurana, pero otras claves de esta fase se remontan a la anterior, por ejemplo las referencias a los ensayos y las lecciones de danza en el universo pictórico de Edgar Degas.

Ahora bien, los recursos estilísticos de iluminación y escenografía no se perfilaron totalmente hasta *Flamenco* (1995), donde fue decisiva la intervención fotográfica de Vittorio Storaro, determinante también en *Tango* (1998) y en *Goya en Burdeos* (1999). El italiano aplica al discurso musical una poética lumínica y cromática que ya venía estudiando, desarrollando y aplicando desde hacía años, basada en la herencia de las simbologías occidentales desde un punto de vista psicoanalítico.

En definitiva, los mecanismos de semiotización espacial mediante la luz y la escenografía que se gestaban en la primera fase para moldear psicológicamente los personajes adquieren solidez en las dos obras antológico-documentales de Saura recién mencionadas, siendo acaso la geométrica ubicuidad topográfica resultante uno de los rasgos estilísticos más destacables, en consonancia con el motivo trágico de lo vacío. Un breve pasaje autorreferencial de *Tango* alude a los planteamientos de Storaro: “te entendí que *querés* lograr en el tiempo un viaje a través del color [...]. Que vas a acompañar con la luz el viaje de nuestro protagonista desde la luminosidad que lo rodea hasta la oscuridad que tenemos dentro” (Saura, 1998: [00:15:42-00:16:13]).

Se trata en esta segunda fase, en suma, de “atender a la vertiente discursiva del texto con la intención de estilizar las formas audiovisuales en función de las necesidades respectivas de cada estilo de sevilla-

nas y de cada *palo* flamenco, siempre al servicio, eso sí, del soporte trágico que marca el estilo del director” (Millán Barroso, 2009: 188).

Así, al estudiar cada forma musical para hallar posibles marcas discursivas asociables, desarrolló Carlos Saura su propio y manierista discurso audiovisual musical trágico, caracterizado principalmente por una síntesis estética del sistema enunciativo fílmico en virtud de cuyo minimalismo se simplifican los motivos y la manera de plasmarse formalmente. Buscó el director la manera de concretar en el discurso cada tipo de historia flamenca, ante lo cual debe indicarse que la dualidad trágica de vida-muerte inherente a los temas flamencos (Ibid.: 171) existe también en el tango, por lo que los hallazgos estéticos logrados le son perfectamente aplicables al género argentino, tal como demuestra la película que ahora abordamos.

2.3. La síntesis hiperdiscursiva de la historia y el discurso: desde *Tango*, en adelante

Con *Tango*, a finales de la década noventa, comienza la tercera etapa creativa del musical de Saura, en la cual explora el director las posibilidades expresivas de integrar con el discurso audiovisual formas de música y danza, además de las flamencas, tales como el tango, el ballet español, las danzas clásica y contemporánea, el fado... Se trata, en realidad, de un período inacabado que se prolonga en *Io, Don Giovanni* y en *Flamenco, Flamenco*², mereciendo mención un amplio y heterogéneo elenco de artistas, como los bailarines y coreógrafos Aída Gómez y José Antonio Ruiz, los músicos Lalo Schiffrin y Roque Baños y, por supuesto, los directores de fotografía Vittorio Storaro y José Luis López-Linares, responsable este último de *Salomé* (2002), *Iberia* (2005) y *Fados* (2007), así como un extenso repertorio de grandes figuras actuales —consagradas y jóvenes— del flamenco, del fado, de la danza clásica y contemporánea, etc.

Pero es *Tango* (1998) la obra donde confluyen densamente por primera vez los respectivos hallazgos sobre historia y discurso de las dos fases previas. Además, sin que se considere *Goya en Burdeos*

² La primera, presentada fuera de concurso en el IV Festival Internacional de Cine de Roma, el 20 de octubre de 2009. La segunda, en postproducción al redactar este trabajo.

(1999) una película musical, demuestra que, en definitiva, Saura ha alcanzado elevadas cotas artísticas en torno a sus profundas reflexiones sobre las relaciones fílmicas entre los discursos estéticos y entre las artes, condensando y explicando las claves esenciales de la estética trágica en la que venía ahondando, con señeros logros durante cinco décadas.

Serán dos los temas principales de tan peculiar poética fílmica, sin que ello signifique que no se dieran anteriormente, sino que predominan en estas obras. Por una parte, la manifestación discursiva de los límites entre la ficción y la realidad y, en este sentido, la fusión trágica entre los espacios de lo ficcional-ensoñado con existencias que simbolizan la vida fuera de la obra. Por otra, la autorreferencialidad estilística y biográfica, pues el autor cita sus propios temas y motivos recurrentes, al igual que apela a su misma condición artística y a sus vivencias.

Además, todo ello se concreta en un planteamiento estético que lleva al extremo la marca textual positiva de la reflexión metadiscursiva misma, lo cual es, precisamente, el recurso estilístico del que Saura se sirve para hacer converger sus experiencias en términos de historia y de discurso. Según creo, la clave discursiva de tal convergencia, auténtica *dominante estética* de esta tercera fase, es la *puesta en abismo* de ambas vertientes del relato —la historia dentro de la historia, el discurso dentro del discurso— y de las relaciones mismas que se establecen entre ellas. Así pues, al incluirse simbólicamente el relato a sí mismo, se están desvelando sus propios mecanismos creativos y sucede un distanciamiento comunicativo del receptor respecto a él. Ayuda a comprender esto considerar que la comunicación ficcional funciona como un *doble circuito*, con sus respectivos sujetos o instancias (Barroso Villar, 1998: 127). En el caso de la novela, autor-lector y narrador-narratario respectivamente; en cuanto al relato audiovisual, autor-espectador y enunciador-enunciatario.

Uno de los recursos más llamativos a este respecto son los llamados desdoblamientos de la imagen, es decir, las proyecciones y retroproyecciones abismales que, imitando el efecto óptico resultante de enfrentar dos espejos —recuérdese el simbolismo trágico de lo especular—, multiplican la imagen en escena, a veces ampliándola en progresión y también efectuándose en ocasiones ciertos retardos entre cada plano desdoblado para producir resultados ópticos fractales al manipular el tiempo.

Este recurso estético, que también acentúa el distanciamiento receptor, subraya la constitución *hiperdiscursiva* del cine porque destaca algunos de sus elementos componentes, lo cual, en la vertiente sonora, conecta con el recrearse de Saura en la captación directa de los elementos acústicos inherentes a la danza: pisadas, crujidos de la tarima, respiraciones, fricciones de las telas, etc. Sin duda, en ambos casos ha sido fundamental la incorporación al cine de nuevas tecnologías.

Por tanto, esta tercera fase estilística se puede definir por haber logrado Carlos Saura dotar de plena solidez estética sus reflexiones metadiscursivas; de ahí su inconfundible estilo, a cuyo manierismo no han sido impermeables posteriores obras de otros autores, generalmente en el entorno de los escenarios flamencos.



Fotograma de Flamenco (Saura, 1995)



*Fotografía de la coreografía teatral
Flamenco XXI. Café, copa y puro, dirigida
por Rafael Estévez y Nani Paños (2007)*

3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL DE TANGO

En esta película se relata la historia que protagoniza Mario, un director dramático que afronta en Buenos Aires la producción de una obra de argumento enmarcado en el llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, es decir, la dictadura militar que lideró en Argentina el Teniente General Jorge Rafael Videla entre 1976 y 1983. Ello entronca con un tema recurrente en la filmografía de Saura: la auto-destrucción humana en forma de guerra, siendo la Civil española un importante referente creativo para el director.

Tango se puede estudiar según una serie de bloques que no necesariamente coinciden con secuencias³ o escenas. A continuación, me referiré brevemente a los más representativos para el enfoque teórico que aquí se adopta, sin que ello implique en absoluto que los demás pasajes carezcan de sentido al respecto. Enmarcaré así las reflexiones del apartado final.

a) *Amanecer en Buenos Aires*

Comienza el relato con unos títulos de crédito iniciales sobre fondo negro, pero el sonido nos permite ubicarnos en un ambiente urbano: en la distancia suenan el tráfico y el tañido de una campana. Aparece entonces, junto con una pausada música cuyo bandoneón evoca al tango, el plano general de una ciudad portuaria. Si el espectador no la reconoce, sabrá poco después que se trata de Buenos Aires al alba. Una lenta panorámica hacia la izquierda recorre la urbe mientras se muestran el título de la película y más créditos sobrepresionados. Cuando concluye el movimiento de la mirada fílmica, lo hace también la música e inmediatamente aparece el primer plano de un documento escrito titulado “Tango”. Alguien lo abre y se aprecia que es un guión audiovisual, en cuyos márgenes hay dibujados un par de bocetos que se corresponden con el primer plano recién descrito y con el siguiente: el protagonista masculino, Mario, leyendo en su escritorio mientras la luz anaranjada del amanecer invade la estancia. Cuando aún se aprecia la primera página del guión, la voz de dicho personaje lee las páginas y se descubre que su contenido concuerda exactamente con lo que está mostrando la enunciación fílmica: la panorámica de Buenos Aires, la descripción del apartamento de Mario y “los primeros compases de un tango cantado por una mujer” (Saura, 1998: [00:03:28]).

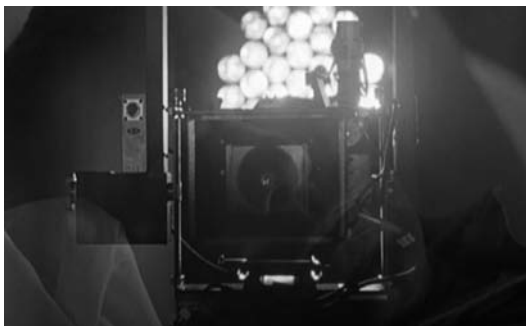
En efecto, el personaje se queda pensativo y la voz de Adriana Varela entona el conocido tango *Quién hubiera dicho* (Amador y Sciamarella, 1932)⁴. Él abre entonces un cajón y saca una alegre fotografía

³ No manejo el término según la acepción de la narratología formalista, que denomina secuencia, *grosso modo*, a las vivencias de cada personaje en la historia, con sus correspondientes funciones inicial y final. En este caso me refiero a las unidades de relato con planteamiento, nudo y desenlace propios.

⁴ Misma interpretación en http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Letra.aspx?idletra=471 [15 diciembre 2009].

suya en compañía de una mujer. Las alianzas que llevan ambos indican que eran marido y mujer. Tras guardar la instantánea, Mario se levanta con ayuda del bastón que necesita para caminar, se dirige al dormitorio y se tumba. Los versos del incesante tango hablan de un amor pasado e irrecuperable, de manera que funcionan de manera equivalente a los coregas áticos que comentaban las vivencias y situaciones del relato trágico. Finalmente, absorbo Mario en una ensoñación, los últimos versos se funden con el sonido del motor de una cámara cinematográfica, la cual se muestra por encadenado sobre el rostro del personaje en primer plano.

[...] Quién hubiera dicho
que por su cariño
diera tantos tumbos
como los que di.
He *tirao* la vida
por los cafetines
pa mostrarle a todos
que ya la olvidé.
Pero todo es grupo
y, al quedarme a solas,
he *llorao*, hermano,
como una mujer.



Encadenado entre los primeros planos del rostro de Mario y de la cámara [00:05:38]

Este primer pasaje de la película resulta de excepcional interés porque condensa algunos motivos y temas fundamentales de la estética trágica musical de Saura, sobre todo en lo concerniente a la puesta en abismo de la historia contada y del discurso dentro de sí mismos: la enunciación fílmica cuenta que el personaje lee esa misma historia, lo cual entraña un planteamiento reflexivo, especular, que es recurso estético habitual en los ejercicios metadiscursivos posmodernos.

En cuanto a las concreciones sobre el cronotopo, resulta llamativo que, antes de adentrarnos en el entorno desubicado y atemporal del estudio donde Mario construye una obra escénica, en el texto verbal se especifica claramente que el relato transcurre en invierno, algo muy recurrente en la filmografía de Saura y de notable valor simbólico en ella, tal como se comprueba en filmes como *El jardín de las delicias*, *La prima Angélica*, *Carmen...* Incluso la indumentaria de los bailaroes al entrar en el camerino de *Bodas de sangre* indica lo invernal.

b) *Llegada al estudio*

Mario accede a través de un amplio portón al gran estudio donde se prepara la obra, pudiendo observarse al fondo un árbol deshojado: es invierno, en consonancia con la estética de Carlos Saura. Diversos operarios se afanan en sus tareas y, cuando el personaje director entabla conversación con uno de sus colaboradores, el mencionado portón comienza a cerrarse lentamente, lo cual evoca, con afines funciones, el significativo inicio de *El amor brujo* (1985), donde una compuerta similar indica la separación entre el universo empírico y el ficcional que se va a relatar.

Tras explicar a su compañero las causas del accidente de tráfico que lo obliga todavía a caminar con un bastón, el director supervisa la selección de bailarines de edad avanzada y observa, complacido, al due-to vocal que canta al son del piano el tango *Flores del alma*, cuyos versos aluden con frecuencia al pasado en forma de recuerdos, tema recurrente de la filmografía saurana, acudiendo incluso a formulaciones surrealistas. En todo momento, la iluminación venía mostrando dominantes de color violeta, cuyo significado trágico ya hemos apuntado.

Acto seguido, Mario acude al módulo donde el director de iluminación comprueba intensidades y experimenta con diversas proyecciones, las cuales se plasman también sobre los cuerpos de los personajes mismos. Esto será un recurso estético dominante en las posteriores obras musicales de Saura, si bien interesa especialmente de este pasaje la concepción, indicada por el director, de que el color funcione durante la obra para “lograr en el tiempo un viaje” [00:15:42], lo cual conecta metadiscursivamente con el planteamiento psicológico que suele adoptar Vittorio Storaro y, además, constituye un elemento clave de semiotización espacial, tal como se evidencia en el ejemplo de *El amor brujo* antes referido. En efecto, puede observarse un esmerado juego cromático conforme avanza el relato de *Tango*: violetas, anaranjados, verdes, amarillos...

c) *Los agradecimientos de Elena*

Cuando Mario está observando los ensayos de los jóvenes desde la penumbra, Carlos Nebbia saca a bailar a Elena y demostrando ella un gran progreso que el maestro no duda en reconocer. Concluida la milonga, vuelve a predominar la iluminación azul de la anterior ocasión

mientras el director contempla a la muchacha desde la distancia, de modo que se concreta la función simbólica de dicho color: Mario está idealizando a la joven y comienza a sentirse atraído por ella, al menos desde el punto de vista artístico, pues pide al coreógrafo que la prepare para protagonizar uno de los números de la obra.

Tampoco puede pasar desapercibido el recurso cromático de que ella vista de negro y rojo, anticipando no solo que sobre ella recaerá lo pasional, sino también lo funesto. Así sucede también cuando Don José arresta a Carmen en la versión saurana del conocido relato trágico de Mérimée-Bizet y, precisamente, es en este momento de *Tango* cuando Elena se acerca a Mario para agradecerle que la haya incorporado al cuerpo de baile. Cuando termina la conversación y ella se despidе, concluye el leve sonido del tango.



Arresto de Carmen en el segundo musical de Saura [00:38:10]



Iluminada de azul y vestida de rojo y negro, Elena se dispone a saludar a Mario para mostrarle su agradecimiento [00:34:55]

d) Mercado de abasto

Comienza esta fragmentaria secuencia con el ensayo del cuerpo de baile masculino joven, el cual ensaya una coreografía bajo la supervisión del bailarín Julio Bocca. Tras ellos, un gran panel iluminado de cian se vuelve blanco. En él se retroproyecta la silueta de una esbelta figura femenina. Mario hace algunas aclaraciones sobre lo ensayado, cuyos resultados se apreciarán en un segmento posterior. Después se dirige a la zona donde baila la mencionada mujer: Elena, cuyo vestuario completamente rojo destaca sobre el azul celeste del fondo. Así pues, a la idealización de Mario sobre la joven se suma también lo pasional, siendo significativo, en este sentido, que un color verde amarillento

también empieza a estar presente en la iluminación para simbolizar los miedos, inseguridades y envidias del amor trágico que suele plasmar el tango. En efecto, tras Mario se ven los paneles celestes y verdosos que delimitan el ensayo de los niños.

Allá se acerca el director, cuya mirada se concentra en la pareja que viste de blanco, compuesta por los niños Mario y Anita, la nieta del anciano que estaba en el colegio.

Después acude el director al lugar donde una mujer ensaya el doblaje de una antigua película argentina: *Mercado de abasto* (Demare, 1954), donde la conocida Tita Merello interpreta la señera canción *Se dice de mí*⁵. Sandra Ballesteros encarna a María Elman, encargada de sustituir la voz de la gran estrella rioplatense.

Por último, Mario orienta la interpretación de una lucha a navaja coreografiada, indicando a los bailarines cómo han de sacar y sujetar el arma. Las poses y el movimiento de cámara entroncan con la lucha final de Leonardo y el Novio en *Bodas de sangre* (1981), así como las lecciones sobre el manejo del arma evocan algunas escenas costumbristas de *El amor brujo* (1985). Precisamente, conviene recordar la importancia de las armas en el universo simbólico de Saura relativo a la violencia, desde las escopetas de *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970) o *El séptimo día* (2004), hasta la navaja, tan presente en la poética trágica de Federico García Lorca.



Fotograma de *Bodas de sangre* [01:01:57]



Fotograma de *Tango* [00:51:20]

⁵ Esta canción, adaptada a la instrumentación de la cumbia y con ciertos cambios léxicos, se empleó en la cabecera de la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea* (Gaitán para RCN Televisión, 1999-2001), cuyo éxito mundial fue abrumador. Cabecera disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=5r9k3sYPaM8&feature=related> (consultada el 19 diciembre 2009).

Asimismo, uno de los bailarines viste de negro y rojo, con una función simbólica que ya solo puede anticipar el desenlace funesto.

Finalmente, comienza una música que engrana la conexión de este bloque dramático con el siguiente, en simbiosis con una aproximación de la mirada filmica desde primer plano hasta plano detalle del ojo izquierdo de Mario.

e) *Triángulo amoroso*

La imagen anterior se encadena con un primer plano de la cámara cinematográfica, cuyo eje óptico coincide con el de la mirada espectadora, lo cual reduce la distancia comunicativa entre lo relatado y quien lo recibe, a la vez que simboliza el estrechamiento de los límites ficción-realidad. El sonido del motor acompaña el desplazamiento de la cámara ante los espejos adyacentes y enfrentados de una sala de ensayos que, primero, dejan ver al fondo la figura hierática de Mario y, poco después, cuando la cámara se sitúa ante él en primer plano, también lo muestran de espaldas. Tienen la particularidad, dichos espejos, de distorsionar levemente la imagen reflejada, conectando acaso con la consideración goyesca del arte como “espejo deformante de la vida” (Saura, 1999: [01:23:10]).

Mario observa la entrada de los bailarines en la sala: conversan, realizan calentamientos, como en *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *Flamenco* (1995), etc. Laura le pregunta acerca de la incorporación de Elena al cuerpo de baile y le advierte de su inexperiencia y del peligro que entraña la relación de la más joven con Ángel Larroca.

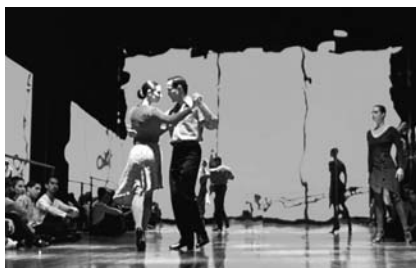
El amante de Laura llama entonces a las dos mujeres para ensayar una coreografía a trío que, ante la mirada atenta del director, simbolizará en la ficción del filme las envidias, luchas, rivalidades inherentes a la pasión amorosa desmedida, apelando, en definitiva, al recurrente tema trágico del amor imposible que conduce a destrucción. Es por lo que la dominante cromática de la iluminación sobre los paneles será un intenso verde amarillento muy saturado y brillante, siempre ante la deformada imagen de los espejos.

Pero antes, en un entorno de oscuridad ficcionalizadora, la enunciación se asegura de mostrar al hombre pidiendo el comienzo de la música, tal como lo hace el personaje director de Antonio en *Bodas de sangre* (1981) para que comience la ficción del ensayo general fingido. En efecto, la plasmación de los espacios comunicativos ficcionales

guarda en esta escena muy estrecha relación con el primer musical flamenco de Saura, donde aquellos que no participan en el relato coreográfico aguardan, espectadores, junto a los espejos y paredes.



Fotograma de Bodas de sangre [00:31:19]



Fotograma de Tango [00:55:25]

Así pues, el relato danzado —esencialmente mímico— del amor trágico adquiere pleno sentido dentro de la ficción que es *Tango*, lo cual se subraya cuando el enunciador fílmico muestra la constante presencia de la cámara que ha de filmar la coreografía para la obra de Mario, produciéndose una metafórica disposición abismal de “la cámara dentro de la cámara” que también será clave semántica de *Salomé* (2002). Pero el vínculo entre ambas miradas será más sólido en *Tango*, pues el enunciador de este relato también se sirve del punto de vista de la simbólica mirada ficcional, en un juego que trasciende lo que podría considerarse, sencillamente, una realización a dos cámaras. Ello se evidencia en el montaje de este ensayo porque se muestra, primero, el baile a trío y la cámara filmando y, luego, por corte y manteniendo la continuidad escénica —*raccord*—, se plasma el punto de vista de ese enunciador intratextual que simboliza la cámara.



Fotograma de Tango [00:55:45]

Cuando termina el baile, los aplausos y la luz blanca retoman la estética factual y Mario llama a Elena porque quiere hablar con ella en privado, pero ella dice estar ocupada y le sugiere que la invite a cenar. Los paneles verdes siguen activos.

f) Tormenta en el laberinto de paneles y espejos

Esta secuencia se compone de varias escenas, comenzando por las reflexiones de Mario, recién llegado al estudio tras la cena con Elena: así lo indica la corbata con que juguetea mientras se abstrae. Es de noche y en el estudio —recordemos que Mario vive en él— no hay nadie, así que el director pasea por una amplia sala que delimitan los numerosos paneles blancos translúcidos de la escenografía. El racional desorden fragmenta el espacio y, al mismo tiempo, recuerda a una conocida figura del caos: el laberinto, a cuya significación recurren con frecuencia las poéticas trágicas para simbolizar los espacios internos del personaje desorientado.

No en vano se cruzan las voces física y de conciencia mientras Mario reflexiona sobre el sentido del relato que está construyendo —como Antonio hizo en *Carmen* (1983)—, cuyos paralelismos con su propia existencia son evidentes. Al caminar destaca la voz interior, dejando paso a la expresión oral cuando ambas confluyen en la palabra “vuelve”. En ese instante, el director se encuentra consigo mismo ante un espejo anamórfico que le hace comprender cómo, pese a sus esfuerzos innovadores, los ingeniosos resultados discursivos no lo son en la dimensión histórica del relato. De nuevo el artista ante el espejo deformante de la vida, bromeando sobre su propia desorientación creativa:



Fotograma de Carmen [00:55:45]



Fotograma de Tango [01:06:24]

Una ágil aproximación de la mirada enunciadora hasta primer plano vuelve a indicar que ha encontrado la inspiración buscada, imaginando Mario una coreografía de tango donde las siluetas de una pareja se recortan ante un sugerido amanecer. Desde el punto de vista de la estética trágica, destaca el juego especular con que se muestra duplicada la escena, conviviendo los empíricos paneles blancos con los oníricos amarillos, ambos bajo el progresivo oscurecimiento del entorno escénico para indicar su carácter ensoñado. Lo negro —ficción— envuelve al blanco —realidad— y al amarillo —ensoñación—, y todo se muestra especularmente, evocando los universales versos trágicos del Segismundo calderoniano: “que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son”.



Fotograma de Tango [01:07:09]

Cuando concluye este pasaje, Mario parece satisfecho. Conecta lo ensoñado y lo empírico un potente trueno que anuncia tormenta, pero es el personaje quien produce el viento al activar un enorme ventilador para producir el mismo efecto en cinematografía. De este modo, el sonido de omnisciente origen y la activación del ventilador por parte de Mario indican que ambos universos, el ensoñado y el empírico, están confluyendo en forma tormenta, cuya sintética plasmación discursiva no va en detrimento de su tradicional función semiotizadora espacial, tan presente en el Romanticismo: igual que en *El amor brujo* (1983), la tormenta indica que va a producirse un cambio drástico y

conflictivo en el devenir del relato. Además, la blanca —factual, racional— luz de los paneles está envuelta por la negra —ficcional, onírica— oscuridad del estudio.

Mario proyecta el vendaval sobre el mueble del vestuario, encadenándose el sonido del motor y el movimiento de las telas con una sensual melodía de tango. Por encadenado se muestra un onírico camerino, donde se maquillan varias hermosas mujeres, todas vestidas al estilo *foxtrot* de los años 20, destacando los colores rojo y violeta, con sus significados concomitantes. Elena de blanco y Laura de negro bailan sobre un suelo ajedrezado con idénticos colores. Las demás observan entre dominantes cromáticas violetas, verdes y rojas. Termina el baile con un beso de ambas mujeres entre las ropas de escena, acaso para simbolizar que un amor aparente puede disfrazar engaños, de manera semejante al momento en que Antonio descubre en el vestuario a Carmen y a Tauro (1983).

De nuevo en el mundo empírico de Mario, él ve aproximarse una sombra femenina entre los blancos bastidores del translúcido. Adivinando que se trata de Elena, dirige hacia ella el ventilador para agitar su cabello y su ropa —la misma, negra y roja, del restaurante—. Ha ido a buscarlo para seducirlo. Al hacerlo, entona *a capella* el tango inicial de la película: *Quién hubiera dicho*. Se besan apasionadamente. Siguen sonando truenos.

g) *Tango, ying-yang*

“¡Luz!... ¡Música!” solicita Mario para dar comienzo al ensayo de otra coreografía. De la oscuridad surge un espacio escénico claramente seccionado en dos partes: una blanca y otra negra, ocupadas por bailarines masculinos con vestuario de inverso tono. Así pues, insistiendo en las significaciones del negro y del blanco en la estética saurana, la fusión de ambos grupos para el baile expresa visualmente la sentencia verbal de que “en toda ficción hay parte de verdad y en toda verdad está presente la ficción”, un planteamiento trágico de la existencia que no solo vuelve a conectar con los enfoques barrocos de Calderón y de Shakespeare, entre tantos otros, sino que enlaza con la lógica oriental del *ying-yang*. Téngase en cuenta la importancia de la estética *zen* en la filmografía musical de Saura. Ambos universos —el empírico y el ficcional— se funden y se nutren mutuamente en el único del baile y la música, puestos al servicio de la enunciación audiovi-

sual. Además, el motivo del ensayo insiste en esta fusión fronteriza, de ahí la presencia inicial de Mario y las congratulaciones finales de los bailarines.



Ying-yang



Fotograma de Tango [01:17:29]

h) La historia se repite

Sobre una amplia mesa están dispuestos algunos materiales gráficos para la producción de la obra: bocetos de vestuario y coreografía, libros con ilustraciones en las que inspirarse, etc... subrayando el complejo trabajo de preproducción inherente a todo montaje escénico, así como recordando lo consabido desde las vanguardias artísticas: todo está inventado, de modo que la única salida para el arte es hablar sobre sí mismo, ser reflexivo, ser metadiscursivo... En todo texto hay cierto grado de hipertextualidad, y la enunciación muestra algunas obras en las que se inspira Mario.

En efecto, los planteamientos estéticos de Francisco de Goya (1746-1828) y su obra misma son uno de los principales referentes para Carlos Saura, de manera que esta escena anticipa la película que poco después dedicaría el cineasta al ilustre maestro.

“Desgraciadamente, la historia se repite... y esta forma parte de nuestras vidas. La parte cruel, la parte atroz que preferiríamos no haber padecido, pero ocurrió” [01:18:29]. A propósito de la recurrente barbarie humana que Mario subraya, se produce en esta escena una relación dual entre la pintura goyesca y el cine saurano. En primer lugar, se citan hipertextualmente algunos “Desastres de la guerra” de Goya, mediante veladuras retroproyectadas que contribuyen a establecer, al mismo tiempo, una disposición abismal: el personaje de Mario se inspira en estos grabados para su montaje, refiriéndose abiertamente a los

asesinatos, las torturas y las desapariciones que sufrió el pueblo argentino bajo el gobierno de Videla. Efectivamente, la barbarie humana —la guerra en particular— es motivo recurrente de la propia obra de Saura. En segundo lugar, entraña esta escena una interesante reflexión sobre la naturaleza hiperdiscursiva del lenguaje audiovisual, por cuanto la enunciación fílmica se está sirviendo explícitamente de la pintura para comunicar.

La iluminación rojiza y anaranjada de los paneles traseros se desvanece en la oscuridad, quedando los personajes alumbrados por una tenue luz superior. También esta se diluye hasta que las veladuras goyescas quedan flotando en la negrura mientras el personaje femenino recuerda que “Los torturadores ponían tangos a todo volumen para que no se escucharan los gritos” [01:19:00]. De inmediato, en contrapunto con tal referencia musical, se muestra una coreografía sin melodía, en la que solamente se aprecian el sonido de los zapatos sobre la tarima y las siluetas de los bailarines ante los paneles de un rojizo similar al recién mencionado.

i) El recuerdo de las torturas

Consta esta secuencia de tres escenas íntimamente ligadas. En las dos primeras se ponen en práctica, como ensayos, las ensoñaciones del director, anticipando el magistral plano secuencia de los *Desastres de la guerra* en *Goya en Burdeos* (1999). Por su parte, la tercera corresponde a los comentarios de quienes financian el espectáculo acerca de esa coreografía.

El personaje de Elena en la obra protagoniza las escenas musicales, donde la iluminación ambiental en tonos rojos es la dominante que simboliza la barbarie y el derramamiento de sangre. Se representa un alzamiento militar que implica violaciones, torturas, enterramientos en fosas comunes y otros reprobables actos bélicos contra la población civil... ilustrados ocasionalmente con proyecciones de recortes de prensa y de fotografías de archivo. Concretamente, la segunda escena representa lo acontecido en una sala de torturas. Además, la iluminación principal no es cobriza, como lo era en los pasajes iniciales de *Tango*, sino que predomina un blanco intenso: la realidad que entraña toda ficción.

Cuando unas campanas fúnebres acompañan el oscurecimiento de la escena, suenan los escuetos aplausos de Mario y de algunos especta-

dores del ensayo: los inversores de la obra, vestidos de negro y rojo. Los preside Ángel Larroca, quien trata de reorientar el contenido de las escenas con actitud conciliadora, mientras que los demás muestran abiertamente su descontento, sobre todo una mujer vestida enteramente de rojo. Negándose Mario a ceder, cita a Borges: “El pasado es indestructible. Tarde o temprano, vuelven las cosas, y una de las cosas que vuelve es el proyecto de abolir el pasado” [01:30:26]. Algunos sectores de las generaciones adultas también pueden mostrarse partidarios de la anulación del conocimiento histórico y de su inherente saber crítico, sobre todo a favor de los intereses mercantiles.

j) Va, pensiero: *encuentro de los límites*

Los refugiados que antes imaginaban Mario y sus compañeros caminan despacio, bajo la luz de un simbólico amanecer, mientras entonan la canción indicada. Sus siluetas se recortan ante un encuentro de la luna con el sol que evoca simbologías relativas al eterno retorno, lo que también concuerda con los versos de la canción. Precisamente, cuando muchos de los huidos se sientan, el verso que reza “le memorie nel petto raccendi⁶” da paso a una melodía de tango, de manera que, en relación de cita hipertextual, el relato del Antiguo Testamento y la película saurana se conectan a través de la obra de Verdi⁷. En lo que respecta a la opresión popular, esta escena vuelve a subrayar que la historia se repite pese a los intentos de evitarlo.

Al comenzar los bailes de tango, llama la atención que el guardaespaldas de Larroca, esta vez encarnando a un personaje en el montaje de Mario, se levanta y camina acechante en torno a Elena. Al mismo tiempo, el amanecer adquiere un tono rojizo cada vez más intenso, invadiendo la escena para augurar un desenlace funesto. Pero la presencia de Mario organizando a los figurantes indica que se trata de un ensayo, lo que plantea dudas sobre las verdaderas intenciones del guardaespaldas-personaje. Se establece así un intenso *climax* argumental

⁶ Reaviva [imperativo] en nuestros pechos la memoria.

⁷ Este autor compuso su ópera en contexto sociopolítico muy concreto: el pueblo italiano ansiaba liberarse del yugo austriaco, a la vez que se consolidaban las ideas románticas e ilustradas que conducían al establecimiento de las democracias modernas. Recuérdese que el conocido grito de “Viva Verdi!” encubría el ensalzamiento de Vittorio Emanuele, Re D'Italia.

cuando las miradas atentas de Mario y de Larroca observan el baile del misterioso personaje con Elena. Cuando él deja ver un cuchillo sobre el intenso fondo rojo —simbólicamente ensangrentado—, el grito de Larroca hace creer al mismo Mario que se ha producido un asesinato en su mundo empírico, pero el director comprende que solo se trataba de sus propios temores, pues Larroca también forma parte del espectáculo y por eso comenta, jocosamente, su breve actuación.

Siempre simbólicamente, la noche se ha unido al día, el pasado al presente, la realidad a la ficción. Una vez más, el arte ha sido espejo de formante de la vida. En ello se recrea la mirada enunciadora cuando deja de prestar atención a los personajes y atiende al recorrido de la cámara entre las sillas de la orquesta, hasta encontrarse consigo misma ante un juego de aquellos espejos anamórficos. Pero, ante todo, no hemos asistido sino a una ficción y solo en ella, en forma de ensayo, ha tenido lugar el final mortal que venía augurándose desde el comienzo del relato.

4. LA ESTÉTICA DEL LÍMITE EN *TANGO*

Dediquemos unas líneas finales a concretar algunas cuestiones fundamentales que, presentes en *Tango*, guardan estrecha relación con la que hemos denominado “estética del límite” de Saura. En términos generales, puede afirmarse que la engrana el problema trágico del mundo como representación o apariencia.

Efectivamente, a lo largo de todo el relato se subraya el asunto de las fronteras entre la realidad y la ficción: si fuera posible diferenciarlas, sus permeables y difusos límites siempre lo dificultarían. Es indudable, pues, la enorme carga semántica que recae sobre el motivo de la construcción de la obra, el cual, engranando el desarrollo de la historia, se concreta simbólicamente en el ensayo. Se establece así, por un lado, una permanente puesta en abismo: la obra de Mario en la obra de Saura. Por otro lado, debemos recordar lo abundantes que son las marcas indicadoras de que el ensayo no es tal cosa: la enunciación fílmica ofrece al espectador pruebas de que es un ensayo fingido y, en definitiva, de que todo cuanto acontece en el relato es una ficción, una hábil construcción a partir de una realidad inventada.

Se plasma de este modo la perspectiva existencial trágica de Schopenhauer, antes indicada, según la cual son equivalentes las ideas de representación y de apariencia. Y qué mejor manera de simbolizar di-

cha representación que, precisamente, mediante una obra escénica, emplazando al espectador en el límite, dejando en sus manos la tarea de desvelar el engaño de que la mirada filmica no es mero testigo de cuanto acontece en los ensayos, sino que todo es artificio: actuación, escenografía, iluminación, música, danza... puestas al servicio del relato cinematográfico *Tango*. Todo es fingimiento, y una hábil manera de disimularlo es mediante el disfraz del ensayo.

En consonancia con esta poética de los límites se encuentran los juegos discursivos con el negro y el blanco. La oscuridad y la claridad, en sus respectivas y habituales funciones simbólicas de engaño-desconocimiento y verdad-conocimiento, conviven en la película de manera cada vez más explícita para significar sus conexiones y mutuas influencias, tal como se indicó a propósito del oriental *ying-yang*. Además, ello conecta con los usos de la música, pues el protagonismo de las interpretaciones de tango más populares dejan paso progresivamente a las versiones orquestadas de Lalo Schiffrin y a sus creaciones *ex profeso* para el relato que nos ocupa. Así, metafóricamente, lo conocido deja paso a lo ensoñado: de *Quién hubiera dicho* (Amadori y Sciammarella, 1932) o *Arrabal amargo* (Gardel y Le Pera, 1935), a *La represión* (Schiffrin, 1998). Pero tampoco se anulan, sino que los estilos popular y académico terminan confluyendo en el magistral baile entre Carlos Nebbia y Laura, acompañados orquestalmente por una interpretación musical estilizada del popular tango *La cumparsita* (Matos Rodríguez, 1915).

Un concepto muy útil para comprender la sólida conexión entre las ideas de puesta en abismo y las de fronteras realidad-ficción será el de *doble circuito*. Además, extrapolándolo desde la comunicación literaria, ámbito para el que se acuñó (Barroso Villar, 1998: 127), también permite explicar la saurana estética del límite en términos de espacio. Precisamente, el motivo del ensayo simboliza la disolución fronteriza de los lugares de la creación y de la representación, máxime cuando Mario habilita un dormitorio en el estudio mismo, como Antonio en *Carmen* (1983). Porque en *Tango* confluyen los espacios empíricos con los oníricos, los creadores con los de la ficción... los de la vida con los del arte, a través del oracular espejo —a menudo deformante— de la sala de ensayo. Ni siquiera ha tenido lugar la muerte final que suelen exigir las tragedias, ni en el metafórico mundo empírico de Mario ni en el de la ficción que ha construido, pues solo hemos asistido a un ensayo.

Todo lo cual tiene que ver, en definitiva, con la incapacidad del sujeto para conocerse, esa que produce la honda *herida* al encontrarnos en el *límite* entre lo conocido y lo desconocido, entre lo tangible y lo intangible, entre lo real y lo ficticio... produciéndose la trágica sensación de vacío y desorientación existenciales que Saura, en sus manieristas espacios limítrofes, en sus escenarios desemplazados espacial y temporalmente una vez cerrado el portón, ha sabido concebir de manera ubicua, diáfana y laberíntica al mismo tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARROSO VILLAR, M^a Elena. “Transtextualidad y enseñanza de la comunicación literaria. A propósito de los *Cuentos en Prosa* de Rubén Darío”. En Cuevas, C. (dir.) y Barón, E. (coord.). *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayos, retratos y alegorías*. Málaga: Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998, pp. 103-131.
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999 [1955].
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989 [1982].
- *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993 [1991].
- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier. *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla: Alfar, 2009.
- “Relato cinematográfico y estética pictórica: hipertexto, hiperdiscurso y metadiscurso en *Goya en Burdeos*”. En *Liño. Revista anual de Historia del Arte*, Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología, n.º 14, 2008, pp. 155-163.
- ROSSET, Clément. *Lo real y su doble*. Barcelona: Tusquets, 1993 [1976].
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2001 [1982].
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (dir.). *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*. Sevilla: Alfar, 2003.

Las películas policíacas: del cine negro a la danza de la muerte¹

Serge Goriely
Universidad Católica de Lovaina (UCL)

1. ANTES Y DESPUÉS DE 1980

Si el cine de Saura ha adquirido su prestigio ha sido sobre todo por los filmes realizados en los años sesenta y setenta, una época en la que el jurado del Festival de Berlín donde figuraba Pasolini le otorgó el Oso de plata a *La Caza* (1965) y el de Cannes, presidido por Tennessee Williams, concedió el Gran premio especial del Jurado a *Cría Cuervos* (1975), lo que tuvo como efecto colateral la promoción a escala internacional de la canción *¿Por qué te vas?* Lo cierto es que muchos consideran que la producción fílmica de Saura a partir de los años ochenta es globalmente mucho menos convincente. Esta apreciación ha sido resumida y recogida en 2007 por el crítico barcelonés Manuel Yáñez Murillo, quien en un artículo por lo demás elogioso (“Living Memory: Carlos Saura’s 50-year career looms large in modern Spanish cinema”), subraya hasta qué punto a partir de 1980 las inquietudes cinematográficas de Saura parecen pasadas de moda. Yáñez Murillo considera los filmes de la segunda mitad de su carrera como pálidas sombras de su trabajo anterior. Cree que él mismo se ha marginado a causa de su estilo y de sus intereses dejando a las nuevas generaciones la tarea de seguir escribiendo la historia del cine español:

¹ Traducción (del francés) de F. Díaz Ruiz, revisada por el editor y el autor.

If Saura's work in the Sixties and Seventies is distinguished by its vitality, drive, and sociopolitical relevance, it has to be said that since the mid-Eighties his films have shown signs of increasing fatigue. In the latter half of his career there's a clear effort to maintain a certain balance between folk-culture research, social portraits, and the study of their origins, but Saura's preoccupations and methods now seem outmoded; his later films are pale shadows of his earlier, socially engaged work. (...) Saura was unquestionably Spanish Cinema's standard-bearer at a time when there was a clear need for films to react against the artistic and social amnesia of the late Franco era. Since then, he has moved more to the margins, making way for subsequent generations of filmmakers, those who have continued to write the history of Spanish cinema².

En el extranjero, Saura no sale mucho mejor parado. Tomando como escala de medida la insigne publicación *Cahiers du cinéma*, observamos que en este periodo hay bastantes pocos artículos sobre el realizador, a pesar de su indudable trascendencia y su gran producción. Además, si es tratado, en ocasiones lo es para ser fuertemente criticado, a veces por nimiedades. De este modo, en 2007, David Vasse lo califica, en una crónica sobre el cine español donde habla de *Taxi*, entre otros filmes, de "figure de l'après-franquisme, qui de toute évidence, ne s'est pas encore remis de cette époque de contestation officielle et continue à plomber son cinéma d'arguments idéologiques"³. Es fácil encontrar multitud de críticas en Francia que le reprochan su búsqueda de un estetismo depurado, así como haberse convertido en última instancia en académico y sobrevalorado, tal y como escribe Serge Daney en *Libération*⁴. Si es cierto que algunos podrían considerar estas opiniones como exageradas oponiéndoles el éxito de *¡Ay, Carmela!* o la calidad formal de sus musicales, no resulta menos cierto que en su cine hay un antes y un después de 1980.

La presente contribución girará en torno a este periodo menos glorioso de la filmografía de Saura, más concretamente sobre las películas de esta época que han quedado más específicamente en los márgenes, a saber: las policíacas. Varias pistas serán exploradas conve-

² Manuel Yáñez Murillo 2007.

³ David Vasse 1998: 77.

⁴ Citado por Raphaëlle Bouchet 2007.

nientemente para aclarar bien su pertenencia a un género cinematográfico, bien su correspondencia con otros medios artísticos más allá del cine. Como veremos, este enfoque no podrá dejar de tener consecuencias sobre nuestra apreciación general del estilo de Saura en este periodo.

2. CUATRO FILMES POLICÍACOS

A partir de 1980, Saura ha realizado cuatro películas policíacas.

En 1993, con *¡Dispara!* adapta una narración (*Spara che ti passa*) del escritor italiano Giorgio Scerbanenco, donde se relata la historia de una joven amazona de un circo (interpretada por Francesca Neri) que, tras sufrir una violación, se ve arrastrada a una espiral de venganza y muerte. Antonio Banderas interpreta a un periodista que la acompaña en su demencia asesina.

Cuatro años más tarde, Saura filma *Taxi* (1997) donde una joven va descubriendo progresivamente cómo su amigo de la infancia forma parte de una banda de taxistas, a la que pertenece su propio padre, que tomándose por justiciera, se auto-atribuye la misión de limpiar la ciudad de todos los marginados y extranjeros indeseables.

El séptimo día (2007), uno de sus últimos filmes, es la adaptación a la gran pantalla de un suceso real: el sangriento ajuste de cuentas ligado a una venganza entre dos familias vecinas que tuvo lugar en Puerto Hurraco, un pueblo ubicado en la provincia de Badajoz, en 1990. Victoria Abril desempeña el papel de la infatigable vengadora.

Finalmente, la cuarta película de este género, *Deprisa, deprisa* (1980), constituye un caso aparte porque data de 1980. Aquí seguimos las peripecias de una banda de jóvenes delincuentes que, poco a poco, a causa del aburrimiento o pérdida de referentes, pasa de la pequeña delincuencia (robo de coches) al profesionalismo de los atracos a mano armada. Los papeles principales de esta película son interpretados por actores no profesionales.

Estos cuatro filmes han tenido acogidas diferentes, a veces felices. *Deprisa, deprisa* ha sido premiada con el Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1981. *El séptimo día*, quizás por estar basado en hechos reales, recibió cuatro nominaciones a los premios Goya. Pero por regla general, con el paso del tiempo ninguna de estas películas ha dejado huella entre la crítica o los investigadores del mundo del cine. A la ho-

ra de ser distribuidos son tratados como filmes policíacos bastante insignificantes, productos de consumo para un público común, por lo que no se incluye siempre la versión original. Se hace evidente que, por ejemplo, la edición de *¡Dispara!* se presenta como una película de serie B difícilmente comparable con la de *Carne trémula* (1997) de Almodóvar, si bien Francesca Neri se encuentra en ambos filmes y Saura se sirve también de Antonio Banderas, chico Almodóvar por excelencia⁵. A este respecto, podemos considerar que estas películas policíacas no se benefician en absoluto del aura de prestigio, audacia y originalidad que tienen sus musicales, que éstos, en efecto, atraen más la atención.

3. ¿PELÍCULA POLICÍACA O CINE NEGRO?

Los filmes policíacos constituyen un género en sí mismo, pero en el caso de las películas de Saura, ¿hasta qué punto no podríamos hablar de cine negro (*film noir*⁶), cine que forma, según la nomenclatura de Aumont y Marie⁷, un subgénero del cine policíaco (como tal vez puedan hacerlo las películas de gangsters, el *film enquête*...)?

Los puristas dirían que no. Sin embargo, la definición de cine negro es controvertida. Generalmente es aplicada para designar una corriente del cine policíaco norteamericano nacida y desarrollada en la década de los años treinta y cuarenta donde destacan como obras de referencia: *The Maltese Falcon*, *The Big Sleep* y *Double Indemnity*. Si bien algunos filmes extranjeros pueden ser incluidos en esta categoría, es cierto que en la mayoría de los casos son adaptaciones de novelas estadounidenses (*Ossessione* de Visconti, *La Sirène du Mississipi* de Truffaut,...) o películas rodadas al estilo de los filmes norteamericanos de este tipo (*A bout de souffle* de Godard, *Le Cercle rouge* de Melville...). A priori esto no es así en ninguno de los cuatro filmes de Saura comentados, que no provienen ni se inspiran de ninguna novela norteamericana ni han sido realizados siguiendo las pautas marcadas

⁵ Véase a este respecto la crítica acerba de Guillermo Ravaschino (*¡Dispara!*).

⁶ El término *film noir* es también utilizado en inglés. Nació de la mano de un crítico francés, Nino Frank, que se inspiró en la *Série noire*, una famosa colección de novelas de detectives publicada por Gallimard.

⁷ Véase Jacques Aumont, Michel Marie 2005: 44.

por éstos⁸. Es más, no se puede decir que el director oscense sea alguien abonado a la citación fílmica. Sin duda, porque es más moderno que posmoderno, Saura no da muestras —a la manera de Wenders o más recientemente de Tarantino— de necesitar referirse o aludir a la historia del cine.

De todos modos, no es descabellado pensar en el cine negro al aludir a estos cuatro filmes en la medida en que estos desorientan al espectador, vocación que es reconocida al cine negro, como señalan Borde y Chaumeton:

Toutes les œuvres de cette série [los autores prefieren hablar de “serie” en vez de “género”, para resaltar el devenir: origen, desarrollo, apogeo, desaparición] présentent bien une unité d’ordre affectif : c’est l’état de tension né, chez le spectateur, de la disparition de ses repères psychologiques. La vocation du film était de créer un malaise spécifique⁹.

Entre los numerosos medios disponibles usados en las películas de cine negro para desorientar, el más clásico —y quizás el más eficaz— es el recurso al personaje de la *femme fatale*, entendiéndola como la mujer que hace perder la cabeza al héroe, al que a menudo manipula o utiliza para satisfacer su apetito sexual. Mata Hari, la Vamp, la Dame de Shanghai son ejemplos famosos en este sentido.

Por otra parte, volviendo a Saura es remarcable que un personaje femenino figure en el núcleo de la historia de los cuatro filmes analizados. En *Deprisa, deprisa* el dinamismo de la historia estriba en la entrada de Ángela en el grupo, que contribuye a aumentar su agresividad. Ella será la primera en atreverse a disparar a matar. Y la única que sobrevivirá a la masacre final llegándose incluso a ir con el botín del atraco. ¿Acaso no estamos ante un personaje de *femme fatale*?

En *¡Dispara!* también, la muerte viene de la mano de la protagonista femenina. En este caso, se trata de una muerte tal vez no deseada, pero indudablemente relacionada con la atracción que su aspecto a lo

⁸ Podrían trazarse relaciones y aspectos comunes entre *Deprisa, deprisa* y *Bonnie and Clyde*, pero lo cierto es que más allá de la temática de ambos filmes, nada en la película de Saura conecta o hace pensar en el filme de Penn o en la cultura norteamericana.

⁹ Raymond Borde & Etienne Chaumeton 1988: 24.

Calamity Jane provoca en los hombres. Atracción positiva en el caso del personaje interpretado por Banderas, pero fatal cuando llama la atención de sus futuros violadores. La venganza de Ana será terrible, haciéndola capaz de matar incluso a inocentes. Al final del filme, su violencia se volverá contra ella misma.

El guión de *El séptimo día* actualiza una vez más el arquetipo de mujer fatal donde el sentimiento de despecho de Luciana Fuentes (interpretada por Victoria Abril) provoca el asesinato de Amadeo Jiménez a cargo de su hermano y, veinte años más tarde, la venganza en forma de horrible masacre.

Por último, en *Taxi*, aunque la acertadamente llamada Paz encarna la ingenuidad, el bien y la esperanza, en contraste con la banda de taxistas asesinos y su personaje tenga más que ver con el de una buscadora de justicia que con el de una *femme fatale*, no debe olvidarse que por su causa, su padre terminará muriendo, y en última instancia será ella misma quien mate con su propia mano al cerebro de la banda.

Tradicionalmente, tal y como señalan Jacques Aumont y Michel Marie, el filme policíaco descansa “sur des éléments simples: un acte délictueux, une victime, un coupable, une sanction”¹⁰. En otras palabras, se basa en la existencia de unos malvados que realizan acciones de su calaña. Acciones que los buenos les van a hacer pagar. Como venimos viendo, en al menos tres de las películas de Saura mencionadas, un personaje asimilable con el de una mujer fatal se sitúa en el núcleo mismo de la historia. Es el objeto de deseo de alguno o varios de los hombres que la rodean y acaba por convertirse en portadora de muerte. Más o menos a su pesar, según el caso. Nos hallamos pues ante una situación de pérdida efectiva o al menos potencial de los “repères psychologiques” apuntados por Borde y Chaumeton. Por esta razón, no se antoja excesivo reconocer una dimensión de cine negro a estos filmes.

No cabe duda de que esta adscripción tiene sus límites. Es de todos sabido que las grandes películas del cine negro rivalizan en misterio, encanto, sensualidad, ya se trate de las citadas *The Maltese Falcon* y *The Big Sleep* o de las más recientes como *Lost Highway* o *LA Confidencial*, o incluso... de *Carne trémula*. En este sentido, hay que reconocer que la comparación hace un flaco favor a los filmes de Saura, que excitan bastante poco el imaginario y los sentidos.

¹⁰ Jacques Aumont y Michel Marie 2005: 44.

4. LA RELACIÓN CON EL TEATRO

Otra pista a tener en cuenta es la de la teatralidad cinematográfica. A este respecto, el término “teatralidad cinematográfica” debe ser aquí entendido en el sentido propuesto por Jacques Gerstenkorn (1994: 13-18), es decir, en pocas palabras, por la presencia o la infiltración de lo teatral en una película. Entendido lo teatral no en un sentido estricto, sino amplio, lo que comprendería otras artes del espectáculo (conciertos, circo, ópera, etc.).

Un planteamiento de la dimensión teatral de su filmografía no tiene nada de sorprendente en el caso de Saura. La teatralidad es flagrante en el caso de sus películas coreográficas (*Bodas de sangre*, *El amor brujo*, *Salomé*), a costa de hacerlas parecer simples filmaciones de espectáculos. Por otro lado, la teatralidad constituye el centro de *¡Ay, Carmela!* y no está ausente de filmes como *Dulces horas* y *Cría Cuervos*¹¹. En todos estos casos, el origen o el argumento mismo de las películas los liga de uno u otro modo con el teatro.

Ahí donde el enfoque de Gerstenkorn resulta interesante es en su propuesta de remitirse a unos procedimientos de importación para medir la teatralidad cinematográfica de un filme, permitiendo así ir más allá de una constatación evidente de la presencia del teatro en el mismo.

El primer procedimiento o instrucción a seguir del que habla Gerstenkorn es la *referencia explícita* al teatro. Éste incluye la diegetización, parcial o completa, del dispositivo teatral. El mundo del teatro se ve representado, forma parte de la historia que se cuenta.

Sólo uno de los cuatro filmes que nos ocupa se ajusta o contiene este procedimiento de importación. Se trata evidentemente de *¡Disparal!*, donde el circo sirve de tela de fondo y de marco general a la historia de Ana.

Posteriormente, Gerstenkorn habla de “modelización”, procedimiento más difícil de percibir. Aquí, la diferencia es que el espectador no tiene conciencia de la teatralidad. La modelización es pues implícita. Observamos un proceso de este tipo cuando una película “calque sa mise en scène, sa conduite narrative ou son contrat générique sur des

¹¹ Véase a este respecto el artículo de Marie-Soledad Rodríguez, “*Ay Carmela!* de Carlos Saura ou la fin d’une certaine théâtralité”, publicado en *Le Théâtre à l’écran*, René Prédal (dir.), *Cinémaction* n° 93, Corlet/Télérama, 1999, pp. 56-61.

patrons rhétoriques empruntés au théâtre” (1994: 17). Gerstenkorn da el ejemplo de las puertas que se cierran de golpe en *Lola* (Demy) funcionando como un eco de lo que ocurre en escena, o de los “actes de langage”¹² de *The Draughtsman’s Contract* de Greenaway que reen-vían, por su nivel lingüístico y la dicción de los artistas, al teatro de la Restauración.

Este criterio permite obtener abundantes ejemplos de teatralidad en las películas policíacas de Saura. Se trata de muestras numerosas y de distintos tipos, que pueden manifestarse a través de las acciones de los personajes, de la situación dramática, la dirección de actores o incluso la escenografía.

Observemos además que Saura dota de una gran importancia al juego del personaje consigo mismo y con los otros, lo que puede relacionarse con las comedias populares españolas del Siglo de Oro (las comedias de capa y espada de Calderón y de Lope de Vega) y, de manera más general, con el teatro clásico europeo de Molière, Corneille, Shakespeare o Marivaux.

Taxi aporta un claro ejemplo de esto cuando descubrimos a los protagonistas, Ana y Dani, disfrazados de militares en una especie de discoteca. En realidad, participan en un juego de rol donde se simulan combates armados, actividad con la que ambos se divierten, más aún cuando acaban reconociéndose. Este juego que les permite reencontrarse marcando su inmadurez e inocencia, tiene por contrapunto el duelo que tiene lugar al final del filme, un auténtico duelo a vida a muerte. Siguiendo en la misma película, es fácil apreciar hasta qué punto toma importancia el juego del personaje con su apariencia. Así, en un momento del filme, Ana se rapa el pelo causando un gran pesar a su padre que le insiste en que lleve una peluca, a lo que se niega la joven protagonista. Se trata pues de otro juego inspirado en el mundo del teatro.

Más serio es el uso del pasamontañas y del maquillaje en *Deprisa, deprisa*, donde los jóvenes delincuentes necesitan enmascarar o camuflar sus identidades para cometer sus tropelías. No obstante, con la atención que Saura presta a estos gestos y su insistencia en mostrarlos, el director parece querer subrayar la inmadurez de esta juventud descarriada, que juega consigo misma y con el mundo copiando vagos modelos y sacrificando su auténtica identidad.

¹² *Id.*

A un nivel más global, encontramos otro rasgo de modelización. Este tiene que ver con cómo las estructuras dramáticas de estos filmes son una reinterpretación, aluden o reenvían a las formas dramáticas clásicas.

Tomemos *Taxi*. Parece claro que la película encaja en el melodrama, a saber, el género popular nacido a finales del siglo XVIII que, como ha apuntado Patrice Pavis, consiste en aquel que “en montrant les bons et les méchants dans des situations effrayantes ou attendrissantes, vise à émouvoir le public à peu de frais textuels, mais à grands renforts d’effets scéniques” (1996: 201). Género filmico que, según Pavis, multiplica los golpes de efecto, los reconocimientos y comentarios trágicos del protagonista. Todo ello, sobre la base de una estructura narrativa inmutable que tiene como ejes de su intriga al amor, la infelicidad o desamor causados por el engaño, el triunfo de la virtud, los castigos y recompensas y la persecución (1996: 201).

La última escena de la película, donde Ana (la buena) es perseguida por Calero (el villano que la quiere asesinar), se constituye como un ejemplo paradigmático de este intento por conmover al público a través del uso de efectos escénicos. ¿Dónde ha decidido filmarla Saura? En el majestuoso decorado del monumento a Alfonso XII del madrileño parque del Retiro, iluminado por la luz de la luna llena, tomado en contrapicado y curiosamente vacío para la ocasión. La puesta en escena es pues espectacular, más si cabe cuando escuchamos la potencia y aparatosidad de la música usada por Saura sin la menor sutileza. Los diálogos, reducidos a la mínima expresión, son casi caricaturescos. Bajo un atronador redoble de tambores, los protagonistas hablan de amor, en una escena insoslayable. No hay segundas lecturas ni medias tintas. El melodrama tiende aquí a la ópera.

En cuanto a *¡Dispara!* y, sobre todo, *El séptimo día*, no conviene referirse aquí al melodrama sino más bien al drama, un drama poético o lírico. Aquí, la acción es en gran medida limitada; “l’intrigue n’a d’autre fonction que de ménager des moments de stases lyriques” (Pavis 1996: 109). Históricamente el drama lírico ha nacido de las formas musicales de la ópera y del drama lírico italiano. Piénsese en los dramas de finales del XIX de Maeterlinck o en los de Hofmannsthal, pero el estilo particular de García Lorca (por ejemplo en *Bodas de sangre*) no es en nada ajeno a esta forma ya que contiene la originalidad de alternar prosa y verso, realismo y fantasía, pero también de girar entorno a situaciones elementales y trágicas, donde el amor y la muerte acaban por reencontrarse en un destino fatal.

A partir de aquí, podemos reconocer la lógica expresiva que preside estos dos filmes de Saura. El argumento está reducido a la mínima expresión y podría contenerse en una sola frase. En *¡Dispara!*, Ana, la mujer cuyo honor y virtud son mancillados, mata y muere. Los personajes son estereotipados y se ven inmersos en situaciones arquetípicas. En *El séptimo día*, otra mujer, Luciana, incita al asesinato por despecho amoroso, sufriendo las consecuencias (mucho tiempo después el deseo de venganza que ella generó y que jamás se ha extinguido, generará una última revancha, sangrienta a más no poder).

En este marco, Saura se ve naturalmente impelido a dirigir a sus actores hacia unas interpretaciones literales, sin ambages, de sus papeles, lo que dado las características de éstos, puede hacerlas parecer finalmente como exageradas, grandilocuentes, artificiales, o, como se dice en ocasiones, teatrales. Los actores adoptan pues poses expresivas, casi estereotipadas, ideales para transmitir su conciencia clara de la duración de su destino, mientras que sus diálogos son reducidos al mínimo necesario y conveniente, carentes de riqueza alguna. Por el contrario, se aprecia un gran número de escenas musicales destinadas a aumentar la dimensión lírica deseada: pasajes en discotecas, filmación de canciones interpretadas por personajes secundarios, el uso de la voz en off sobre la música de Roque Baños o, para terminar, el uso del violín para acentuar el patetismo del final de *¡Dispara!*

Siguiendo con el mismo tema, resulta remarcable cómo Saura recurre al uso de imágenes simbólicas o a la búsqueda de imágenes de fuerte impacto visual que alimenten la dimensión trágica de las situaciones experimentadas por sus personajes. El ejemplo más nítido de esto es, sin duda, su uso constante del fuego (motivo que era ya clave en su adaptación de *El amor brujo*). Así, en *Deprisa, deprisa*, los jóvenes delincuentes prenden fuego sistemáticamente a todos los vehículos que quieren hacer desaparecer en un acto que posee un aspecto lúdico, pero que también los fascina. En *El séptimo día*, la casa de los Fuentes es incendiada en un acto homicida que muestra la repulsa implacable del resto de vecinos de su localidad. En *Taxi*, la acción de meterle fuego al campamento de inmigrantes ilegales durante el ataque xenófobo al mismo confiere a esta acción homicida un carácter ritual. Finalmente, en *¡Dispara!* la chimenea alberga un fuego que evoca adecuadamente la violencia que alberga la protagonista y que acabará por consumirla.

5. DEL CINE NEGRO AL MUSICAL

Llegados a este punto, sería simplista y reductor contemplar las películas policíacas realizadas por Carlos Saura entre 1980 y 2007 como vanos intentos del cineasta aragonés por copiar los filmes policíacos de serie B estadounidenses. Sin duda alguna, sus obras ganan al ser interpretadas a la luz de su relación (consciente o no) con el teatro, en la medida en que ellas importan o modelizan, en una fórmula cinematográfica única, el melodrama o el drama lírico. Desde este momento, podremos apreciar mejor el trabajo de búsqueda realizado por el director oscense e, igualmente, la calidad y riqueza de emociones que logra alcanzar. Nos hallamos quizás ante su manera particular de unirse al aquí antes mencionado sensual, fatal, seductor y misterioso espíritu del cine negro.

Después de proponer los procedimientos de referencia explícita y de modelización, Gerstenkorn sugiere un tercer procedimiento de importación: el reciclaje. Éste consiste en “dissoudre le trait de théâtralité pour mieux l’assimiler à la rhétorique du film”¹³. En otras palabras, el reciclaje plantearía una nueva forma cinematográfica que nacería de un referente teatral identificable.

En *¡Dispara!* la secuencia donde Ana va disparando a sus agresores serviría pues para testimoniar la presencia de este tipo de procedimiento de importación. Fijémonos en cómo Saura consigue transformar una escena de asesinatos en un momento cargado de gran sentido trágico que puede emparentarse con una escena de danza sin ser exactamente una. Observemos el trabajo de la banda de sonido: la música de Alberto Iglesias en completo desajuste con la estética del género, así como la contribución sutil de los ruidos metálicos ambientales¹⁴. Apreciamos también los movimientos rítmicos y a tirones de los cuerpos y cómo los encuadres buscan plasmar armoniosamente dichos movimientos. Efectos únicos que, al estar en función tanto de las tomas como del montaje, resultan imposibles de reproducir en una escena, pero están claramente inspirados en el arte de la danza.

¹³ Jacques Gerstenkorn 1994: 17. Gerstenkorn da el ejemplo del *split-screen* usado en *Annie Hall* (Woody Allen) que remite a una pluralidad aparte, sin dejar de ser una composición estilística original.

¹⁴ Ciertamente, esta secuencia está en las antípodas de la secuencia final de *Taxi*, anteriormente comentada. De modo que si en este caso la música transmite, amplía significaciones y lecturas, enriquece, en el otro dirige, restringe y recarga en exceso.

Con esta secuencia, la relación entre el cine negro de Saura y sus películas musicales (como *El Amor Brujo*, *Bodas de sangre*, *Carmen* o *Salomé*) se hace reconocible.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques & Michel Marie. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.
- BORDE, Raymond & Etienne Chaumeton. *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. Paris: Flammarion, 1988.
- GERSTENKORN, Jacques. "Lever de Rideau". En: Hamon-Sirejols, Christine/Gerstenkorn, Jacques/Gardies, André (eds.): *Cinéma et théâtralité*. Lyon: Cahiers du Critec/Aléas, 1994, pp. 13-18.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- RODRÍGUEZ, Marie-Soledad. "Ay Carmela! de Carlos Saura ou la fin d'une certaine théâtralité". En: Prédal, René (ed): *Le Théâtre à l'écran*. Paris: Corlet/Télérama, *Cinémaction* n° 93, 1999, pp. 56-61.
- VASSE, David. "Cine movida!". En: *Cahiers du Cinéma* n° 528, 1998, pp. 75-77.

Artículos en internet:

- BOUCHET, Raphaëlle. "En photo ou à l'écran, Carlos Saura capte le mouvement". En: <http://www.lecourrier.ch/index.php?name=News&file=article&sid=437439>, 2007 (consultado el 15 de octubre de 2009).
- RAVASCHINO, Guillermo. "¡Dispara!". En: <http://www.cineismo.com/criticas/dispara.htm> (consultado el 15 de octubre de 2009).
- YÁÑEZ MURILLO, Manuel. "Living Memory: Carlos Saura's 50-year career looms large in modern Spanish cinema". En: <http://www.filmlinc.com/fcm/ma07/carlossaura.htm>, marzo/abril 2007 (consultado el 15 de octubre de 2009).

Carlos Saura, cineasta de la temporalidad: el caso de *Goya en Burdeos*

Nancy Berthier
*Universidad de París (Paris-Est, Marne-la-Vallée)*¹

Partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que feneçemos ;
assí que cuando morimos,
descansamos.

JORGE MANRIQUE
Coplas por la muerte de su padre

Al igual que Joseph Mankiewicz, Orson Welles, Alain Resnais o Ingmar Bergman, Carlos Saura es uno de esos “hijos de Scheherazade” que, según Yannick Mouren, no se contentan con administrar el tiempo narrativamente sino que además, lo cuestionan (Mouren 2005: 166): cineastas de la temporalidad. En su filmografía, escasas son las películas que, de una manera u otra, no contengan una interrogación sobre el tiempo. El cineasta dio sus primeros pasos como artista en el ámbito de la fotografía pero pronto se orientó hacia lo que Gilles Deleuze denomina la “imagen-tiempo”, “el corte móvil de una duración” —“la coupe mobile d’une durée” (Deleuze 1983: 36)—, es decir, la imagen cinematográfica que pronto concibió como “exorcismo

¹ LISAA EA 4120.

contra el encarcelamiento textual y fotográfico de la imagen fija” (Blanco/Collado 1993: texto 98). Lo seduce precisamente en el cine esa capacidad que posee para “ampliar los tiempos y los espacios, dejar la imaginación campar a sus anchas o lo que haga falta” (Sánchez Vidal 1993: 93) y, por consiguiente, vencer el temor que produce en él el acto fotográfico dotado de una relación unilateral con el pasado: “Lo que más me impresiona es que al hacer una fotografía la realidad se transforma inmediatamente en pasado. Eso me da terror. Es una reflexión que cualquier fotógrafo se hace, es inmediato” (Blanco/Collado 1993: texto 413). El cine le permitió de esa manera “conjurar la angustia existencial de la dimensión ontológicamente mórbida de la imagen fija” (Berthier 2002: 131).

En 1956, en *El pequeño río Manzanares*, un cortometraje de unos diez minutos, el cineasta dedica su documental al río que pasa por Madrid enfocándolo bajo el signo de una “metáfora *manriqueña* de la vida humana desde el inicio de sus manantiales en la sierra [...] hasta rematar en las tumbas de un cementerio” (Sánchez Vidal 1988: 17). Dos años más tarde, en *Cuenca*, su primera película profesional, se vale también del género documental como punto de partida de una reflexión sobre el tiempo con el retrato de una ciudad y de sus entornos, inscritos a la vez en una temporalidad cíclica (la de los trabajos en el campo, de las fiestas) y también en la historia. De nuevo convoca a Jorge Manrique, pero esta vez explícitamente con la recitación de sus *Coplas por la muerte de su padre*, una de las reflexiones poéticas más profundas —y famosas— sobre el tiempo que, en la secuencia del entierro, realza unas imágenes melancólicas.

A partir de ahí, la reflexión sobre la temporalidad llevada a cabo transversalmente por Carlos Saura en gran parte de su filmografía radica fundamentalmente en una relación con el pasado y se plantea por consiguiente en términos de memoria. En 1975, al concluir el retrato que hizo del cineasta, el novelista Juan Marsé escribía con razón: “La frente apacible luce este lema: sin memoria, no somos nada” (Sánchez Vidal 1988: 83). Sin lugar a dudas, el papel de la memoria en el cine de Carlos Saura se corresponde con una vertiente generacional; se impuso bajo Franco como una auténtica “arma defensiva y ofensiva” para luchar contra lo que el cineasta llamaba una “suerte de lavado de cerebro” (Téna 1984: 124) emprendida por los vencedores de la Guerra Civil. Sin lugar a dudas también, después de la muerte de Franco, el cineasta trató de recobrar una memoria ocultada durante casi cuaren-

ta años. Pero más allá de estos datos circunstanciales, no se puede negar que la reflexión que llevó a cabo cinematográficamente sobre la memoria remite a unos cuestionamientos esenciales sobre la condición humana, caracterizada por la conciencia de la temporalidad y, por ende, de la finitud del hombre. Esta dimensión es lo que le confiere a la obra de Carlos Saura su coherencia y su densidad y hace de él un auténtico cineasta de la temporalidad. Memoria colectiva y memoria individual se conjugan en ella para dilucidar, en el fondo, los resortes de la condición humana.

Goya en Burdeos es una de sus películas en que tal vez más se profundice esta dimensión: Carlos Saura depara en ella su versión de un momento de la memoria colectiva española que se encarnó en un momento dado en una figura precisa, la del pintor Francisco de Goya. Se vale, para ello, de una organización temporal que se fundamenta en una concepción propia de los mecanismos de la memoria individual. Al sumirnos en la Historia, nos invita a reflexionar sobre nuestra propia condición temporal.

Para el espectador que descubre por primera vez *Goya en Burdeos*, el principio de la película (en particular sus títulos de crédito) es enigmático. Sin embargo, a los cuatro minutos y cincuenta segundos, el director le proporciona de entrada una clave de comprensión fundamental. En efecto, el protagonista dibuja la forma de una espiral en el vidrio de la ventana de su cuarto, la cual, filmada desde el exterior, se impone en el primer plano como una forma de filtro. La espiral plana remite al laberinto al cual se le suele asociar y, a diferencia de la espiral helicoidal, “se asemeja más bien al laberinto, evolución a partir del centro o involución, vuelta al centro” (Chevalier, Gheerbrant 1982: 907). Al convocar, por espiral interpuesta, el motivo del laberinto, el cineasta propone un modo de aprensión del relato que, si de hecho posee una entrada y una salida (un principio y un final), no se estructurará según un eje lineal. Entre los dos puntos liminales, la trayectoria ofrecerá un trazado complejo, tortuoso, indeciso, a veces progresivo y otras regresivo, fundamentalmente marcado en cada paso por la duda. A ese primer indicio gráfico se superpone un segundo, de índole verbal: las primeras palabras que se oyen en la banda de sonido son las que pronuncia el propio protagonista, Goya, que comenta así su dibujo: “La espiral es como la vida”. La comparación es explícita: se asimilan la espiral y la vida y ésta cobrará de hecho todos los valores simbólicos asociados con la figura geométrica. El espectador no tendrá

que esperar mucho para experimentar el carácter laberíntico de la biografía de Goya. En efecto, la primera secuencia de la película, después de los títulos de crédito, abre la película bajo el signo de una auténtica *desorientación*.

Como lo puso de relieve André Gardies en *L'espace au cinéma*, el “dispositivo espectacular” que proyecta al espectador, una vez que se apagan las luces de la sala de cine, en el universo ficcional del “espacio ecránico” (*espace écranique*) se encuentra en una situación de espera de los signos que le permitan *orientarse* en él (Gardies 1993: 22). En *Décrire à l'écran*, ese autor precisó el dispositivo:

Toda película se inaugura con un gesto de mostración: la primera imagen, el primer plano me dan de ver y así suscitan mi necesidad de localización: ‘¿dónde estoy?’. La entrada en la ficción es una entrada en el espacio: soy introducido en un lugar singular y experimento la necesidad de situarme (Gardies 1999: 76).

De hecho, en cierto modo, el título de la película anticipa parcialmente sobre la respuesta a esa pregunta: *Goya en Burdeos* es, para el espectador, la certeza de un futuro anclaje no sólo espacial sino también, lógicamente, temporal, en la localidad francesa en la cual el pintor aragonés eligió instalarse al final de su vida, entre 1824 y 1828. El primer plano de la primera secuencia escenifica el rostro entrado en edad de Goya al despertar, y resuelve el carácter enigmático de las imágenes de los títulos de crédito al depararles retrospectivamente el estatuto de pesadilla: lo cual confirma dicho anclaje espacio-temporal, al igual que la segunda secuencia, en exteriores noche, que el espectador puede lógicamente identificar como la calle de una gran ciudad francesa de finales del siglo XIX. La desorientación por consiguiente no radica en el espacio-tiempo histórico de la ficción. En realidad, se ubica en otro espacio-tiempo, el del personaje escenificado, cuya segunda frase (después de “La espiral es como la vida”) formulará precisamente el estado de incertidumbre: “¿Dónde estoy?”. De hecho, es el conjunto de las dos secuencias, íntimamente relacionadas, lo que ilustra esta pregunta explícita. En ellas, Goya camina con paso incierto, cara interrogadora, en un primer tiempo como movido por el deseo de seguir una figura fantasmagórica aparecida en su habitación, evanescente sombra negra vestida con una mantilla y cuyos rasgos, de momento, no podemos vislumbrar, imagen híbrida, a medio camino entre el retrato conocido de la Duquesa de Alba (el de 1797) y la “Ma-

nola” enlutada de sus *Pinturas negras* (1820-22). Después de que haya desaparecido al final de un inmenso pasillo con losas blancas y negras, Goya se detiene para observar lo que pasa en un primer cuarto situado a su derecha, interrumpiendo lo que hubiera podido constituir una trayectoria lineal (de una extremidad del pasillo a la otra) y motivada (seguir la sombra). Cuando el pintor vuelve a caminar, el pasillo ofrece paradójicamente la apariencia de un laberinto, con sus formas geométricas puras y su total desnudez, impresión reforzada por la actitud del personaje (su paso incierto y la expresión de su rostro), como perdido en el espacio. Cuando, en la secuencia siguiente, con la brutalidad de un montaje en seco, desde el interior hasta el exterior, Goya se encuentra de repente en una calle de Burdeos, la *desorientación* del personaje alcanza su punto máximo. Todavía vestido con su camisa de dormir blanca, aparece como totalmente desfasado y no reconoce a nadie ni nada, salvo la sombra negra que vuelve a surgir y cuyos rasgos, filmados de frente, ya se precisan: su identidad se nos revela por fin con la exclamación de Goya: “¡Cayetana!”, es decir la Duquesa de Alba. Pero esta indicación no hará sino desorientar ahora al mismo espectador en la medida en que la Duquesa se murió en el año 1802, o sea mucho antes de que Goya se instalara en Burdeos. Su carácter fantasmático viene así confirmado.

Si me he detenido en los primeros momentos de la película, es en la medida en que proporcionan de entrada las leyes del funcionamiento espacio-temporal de la ficción, es decir, un programa narrativo no lineal. A partir de ahí, la narración se estructurará según un orden decronológico, fundamentado en el flash back. La biografía del pintor se enfocará bajo el signo de un tiempo interior, a partir del punto de vista subjetivo del protagonista, claramente afirmado, desde su vejez en Burdeos. Como lo hará ulteriormente en *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, se trata para Carlos Saura de evitar la monotonía del *biopic* clásico. Contra el tiempo cronológico del historiador, opta por un tiempo interior en el cual moldea la materia histórica y cuyas reglas va a fijar él mismo. Si la materia histórica es sin lugar a dudas la biografía del pintor, que Saura estudió en varios libros, en cambio, el tiempo interior que se representa en la película, o más precisamente tal vez, la manera en que se escenifica, se corresponde con sus propias interrogaciones sobre la “espacio-temporalidad”. En la mitología, es el hilo de Ariadna lo que permite al príncipe ateniense Teseo orientarse en los meandros del laberinto y salir de él. Es también un hilo que el inge-

nioso Dédalo consigue hacer pasar por la espiral interna de una concha. Por más tortuosa que sea una trayectoria laberíntica, siempre es posible recomponer su hilo. En *Goya en Burdeos*, bajo la aparente confusión del trazado de la memoria, se puede sin embargo vislumbrar una lógica, o más bien lógicas, que conducen al espectador desde un umbral al otro del relato.

En la amplia materia de la biografía del pintor, en una diégesis que cuenta más de ocho décadas, Carlos Saura selecciona ciertos aspectos de esta vida, tanto a nivel de su producción artística como simplemente biográfica. Los silencios más notables conciernen sobre todo el periodo contenido entre 1746 y 1777-1778, es decir la infancia y la formación del pintor, su viaje a Italia (1770), sus iniciales fracasos y su entrada a la Academia de San Fernando (1780), y sus primeros pasos profesionales (por ejemplo la decoración de la bóveda del coro de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza en 1771) o, respecto con su vida personal, la relación que tuvo con la mujer con quien se casó en 1773, Josefa Bayeu (aparece fugazmente cuando Goya pinta el retrato de la Duquesa de Alba) o con su hijo único, Javier, nacido en 1784. Es sobre todo a partir de su ascenso profesional cuando Goya interesa a Saura. Pero incluso durante ese periodo, ciertos aspectos de su vida se eluden, como la realización de sus famosos Cartones para la Real Fábrica de Tapices, que lo ocupó durante varios años a partir de 1775. Tales elecciones por parte de Saura vienen justificadas narrativamente por el hecho de que la evocación de los recuerdos de Goya se hace bajo el signo de una memoria desfalleciente y caprichosa, que es uno de los temas del inicio de la película. En ciertos momentos, es el mismo personaje quien se expresa sobre las incertidumbres de su memoria. Por ejemplo, cuando Goya cuenta sus recuerdos con la Duquesa de Alba, declara: “El tiempo lo borra todo”, antes de añadir “No, todo no”. Al final del filme, justo antes de morir, constata: “He olvidado cómo era de niño, olvidé cómo era de joven”. La memoria se relaciona íntimamente con el olvido. Pero más allá de estos fundamentos psicológicos que justifican los “olvidos” de una biografía filmada que reproduce el tiempo interior del personaje así como el orden aparentemente aleatorio de la organización temporal, las elecciones de Carlos Saura son motivadas por razones más profundas, que remiten a sus propias preocupaciones sobre la temporalidad.

Como hemos visto, es a partir de su ascenso profesional y artístico cuando Goya interesa a Saura. Ascenso irresistible, del cual el director

escenifica el “début” al inicio de la película, ubicado en los salones de los influyentes Duques de Osuna en los cuales se coteja toda la buena sociedad madrileña de principios de los ochenta. La voluntad de Goya de integrarse a estos grupos ilustrados se pone claramente en relación con un estado de la sociedad española de aquel entonces en la cual, bajo la influencia de la Ilustración, se pueden concebir unos proyectos sociopolíticos radicalmente nuevos. La voz en off que concluye esta secuencia se presenta como el comentario retrospectivo sobre las brillantes imágenes de las últimas luces del siglo XVIII en España:

Mi máxima ambición era ser pintor de la Corte pero eran varios los candidatos y todos con poderosos padrinos. No era fácil, no, entrar en un círculo tan selecto. Lo primero que había que hacer era hacerse un nombre y si había que halagar a los poderosos, pues se les halagaba y santas pascuas. Al fin y al cabo, aquí, en este salón de los Osuna, estaban las más brillantes inteligencias de España, las gentes más preparadas y sensibles, los políticos más ambiciosos. Y también las mujeres más hermosas y elegantes. Aquel mundo me gustaba, debo reconocerlo, aunque yo no encajaba bien en él. Aquellos aristócratas, políticos y pensadores, influenciados por la cultura francesa, podían cambiar nuestro país con sus ideas nuevas. La posibilidad de transformar a España dio sentido a mi vida, y a ello en la medida de mis fuerzas y mi arte, me dediqué con empeño.

En un plano sentimental, la integración social de Goya se corresponde con la relación que mantiene con una de esas “mujeres más hermosas y elegantes”, Cayetana, la Duquesa de Alba, la máxima dama de España después de la reina, cuya belleza se celebró unánimemente en la época. Aunque según su biógrafa Jeanine Baticle, nada pueda confirmar que sus relaciones hayan sido de índole sentimental, Carlos Saura escoge el partido, más seduciente para una ficción cinematográfica, de hacer de los dos personajes unos amantes, en particular durante la estancia del pintor en la residencia de la Duquesa en Sanlúcar de Barrameda en el verano del año 1796.

Sin embargo, esos momentos de optimismo o de felicidad en realidad sólo se evocan y desarrollan en la película para mostrar su extrema fragilidad y su carácter efímero. Mediante la organización temporal de la película, que se fundamenta en un principio de vaivén entre dos niveles de temporalidad (pasado y presente del relato primero a partir del cual se desencadenan los flash back), se hace del relato primero el

sistemático contrapunto del tiempo retrospectivo. La decrepitud del Goya de 1827-28, su enfermedad, su sordera, sus angustias, su soledad que sólo consigue colmar parcialmente la presencia a su lado de su hija Rosario, Rosarito, de Leocadia o de Moratín, contrabalancean las imágenes luminosas del tiempo del ascenso social o del amor compartido con la duquesa, cuya fugacidad se subraya. Por otra parte, el hilo decronológico de la película permite a Saura poner de realce los efectos de la corrupción del tiempo. Por ejemplo, la secuencia en los salones de los Duques de Osuna es seguida por la evocación de la grave enfermedad que sufrió el pintor en 1792. Más tarde en el relato, la degeneración de la sociedad española, paralela a la del pintor, se representará en una secuencia con un estatuto espacio-temporal difícil de determinar, en la que las voces respectivas de Goya joven y de Goya viejo van alternando sobre unas imágenes de una especie de museo imaginario que comentan, inscribiendo en una relación estrecha el destino del pintor y el de su país. El balance es amargo y se trata sin lugar a dudas de constatar un fracaso:

La verdad es que no era fácil sobrevivir en aquella corte de fantoches. Pensar que en una época yo estuve orgulloso de pertenecer a ella. Cuando lo que en España hacía falta era que todo el mundo supiera leer y escribir, seguir el ejemplo de Francia y de la Ilustración. Aquí, lo único que se llevaba era la ignorancia, la corrupción y la calumnia.

Esta constatación se volverá a encontrar hacia el final del filme, en una secuencia en la que de nuevo el Goya joven dialogará con el Goya viejo: “¡Qué época más siniestra nos ha tocado vivir! Yo hubiera querido otra cosa para mi país. Pero la ignorancia, las intrigas y las corruptelas se adueñaron de todo”. Se trata de la secuencia que precede inmediatamente la evocación de la Guerra de la Independencia, siendo ésta el último segmento retrospectivo antes de la secuencia dedicada a la muerte del pintor. En cuanto a la complicidad amorosa con la Duquesa de Alba, también se asociará con unas imágenes mórbidas, ya que su momento más armonioso será seguido por la evocación de su muerte.

En *Goya en Burdeos*, el carácter efímero de la existencia se pone en relación con un tiempo devorador cuyo final fatal es esa última destrucción que representa la muerte. La reflexión sobre la muerte es una de las grandes constantes de la obra de Saura quien lo reconocía en 1976: “Para mí, la muerte es una cosa espantosa... La muerte está

presente en todas mi obsesiones y películas” (Blanco, Collado 1993: texto n° 151). La representa con unas modalidades muy variadas, aspecto que estudié a partir de su película *¡Ay Carmela!* (Berthier 2005 [2]). Pero la muerte, individual o colectiva (la guerra) no sólo está presente puntualmente en las secuencias que acabamos de evocar. Es en realidad el conjunto de la película que se presenta como una meditación sobre nuestra condición temporal, marcada por la finitud. Muerte que llevamos en nosotros desde el nacer: la estructura temporal de cronológica de la película permite a Carlos Saura hacer que se yuxtapongan, al final del relato, la muerte del pintor y su nacimiento. Sobrecogedor compendio que une íntimamente las dos extremidades de la diégesis, los dos límites temporales de la biografía de Goya, a decir verdad, de toda biografía. Es un mismo principio que encontramos en el fragmento de las *Coplas* de Jorge Manrique que figura como epígrafe para este texto: “Partimos cuando nascemos, / andamos mientras vivimos, / e llegamos/ al tiempo que feneçemos ;/ así que cuando morimos,/ descansamos” (Manrique 1981: 146). Riman entre sí los verbos “nascemos” y “feneçemos”, tanto como “vivimos” y “morimos”. Podemos suponer que las *Coplas* figuran en el horizonte intertextual de *Goya en Burdeos*; en efecto, hemos visto anteriormente que estaban presentes en dos de las primeras películas de Carlos Saura. En *Goya en Burdeos*, ese compendio remite también a la tradición iconográfica de la vanidad pictórica, variante del bodegón (“nature morte” en francés), que se caracteriza por la representación de objetos que evocan el carácter efímero de la vida y la finitud: cráneos, candelas, relojes de arena, etc. Con unos medios propiamente cinematográficos, Saura se apropia de uno de los principios de la vanidad que consiste en poner al hombre frente a su destino y recordarle lo que suele esforzarse en olvidar —para vivir—: que su existencia terrestre no es eterna. Si el final de *Goya en Burdeos*, por la yuxtaposición que opera del nacimiento y la muerte del pintor, se vincula explícitamente con ella, no es su única expresión en la película. En realidad, todo el filme se vincula con la vanidad, por ser numerosos los elementos que en él no están presentes sino para recordar la fugacidad de la vida y por consiguiente, la presencia de la muerte. Son de varias índoles: los títulos de crédito, por ejemplo, abren visualmente la película con un lento panotravelling que se pasea en cadáveres de animales, evocando aquí el “Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero” de Goya y ahí el “Buey desollado” de Rembrandt, imágenes crudas de unos cuerpos sin vida. Dos otros

cadáveres de aves de corral estarán presentes en la primera secuencia. Pero más allá de estos signos, y de muchos otros, es a lo largo del filme el mismo cuerpo del personaje el que ofrece la imagen de un tiempo devorador y destructor: la figura de ese anciano de más de 80 años, excepcionalmente interpretado por Paco Rabal, es dominante en la película, con sus achaques, su sordera, sus problemas de memoria. Acerca del envejecimiento, Vladimir Jankélévitch pone en relación vejez y finitud:

Tenemos la tentación de descifrar en el envejecimiento los síntomas de la mortalidad y los inicios de la misma muerte: para todos los seres vivos, es decir para todos los mortales, el envejecimiento es en efecto, con el paso de los años, la forma que reviste de este lado un porvenir inevitablemente limitado por la muerte. ¿No sería el envejecimiento una suerte de muerte diluida, un instante continuado, ampliado a las dimensiones del intervalo? (Jankélévitch 1977: 186).

Los signos de la vejez del pintor, que no faltan en la película, son los estigmas de los estragos del tiempo, que remiten a esa “muerte diluida”. Al representar de manera hipertrofiada el tiempo de la vejez (la mitad del relato fílmico cuando representa en realidad menos del uno por ciento del tiempo diegético —7 meses sobre 82 años—) Carlos Saura, como *cineasta de la temporalidad*, con unos medios propiamente cinematográficos, se vale de ciertos principios estéticos de la obra de Goya, en su vertiente de *pintor de la temporalidad*. En un capítulo de su ensayo *Fascination de la laideur*, Murielle Gagnebin mostró cómo “[d]ominada por la horrenda figura de Cronos que devora a sus hijos, la obra de Goya suscita sin lugar a dudas una reflexión sobre el Tiempo” (1994: 51). Después de otros, como André Malraux y Folke Nordström, por ejemplo (Malraux 1950 y Nordström 1989), esa autora confirió a una de las más famosas *Pinturas negras* de la Quinta del Sordo, *Saturno*, el estatuto de “verdadera llave de bóveda del edificio goyesco”, que “parece polarizar todas las angustias del pintor” (1994: 53, 69). En cuanto a Carlos Saura, también le conferirá un lugar aparte a esta obra, en el mismo corazón de la secuencia central (en sentido propio y figurado) dedicada a las *Pinturas negras*, con una escenificación fantástica.

La brevedad de la vida, cuyo “sentido” es subvertido por el “sinsentido” de la muerte (Jankélévitch 1977: 187) es expresada explícitamente por el personaje en la película: “El tiempo pasa tan deprisa”, declara Goya cuando constata que Rosario ya no es una niña. Y en el

umbral de la muerte, es el carácter efímero de su propia existencia que evoca: “Mi vida ha transcurrido como un soplo”. Estas múltiples evocaciones, de varias índoles, cumplen un papel avisor para el espectador y relacionan el filme con la vanidad bajo la forma de un implacable *memento mori*.

Pero el *memento mori* es también —y sobre todo— presente, aunque de modo distinto, mediante la figura fantasmática que evocamos antes, que tiene los rasgos de la Duquesa de Alba y cuya caracterización queda muy obvia: es la misma Muerte, que ronda en la película, presente como tal en varias secuencias claves. En el guión literario publicado en el año 1999, el personaje se designa de entrada como “espectro de la muerte” (23). Sin embargo en la película, hay que esperar la secuencia de la enfermedad del pintor para que la alegoría se designe explícitamente como tal mediante el uso de una cita pictórica: “La muerte y el galán”, de Pedro de Camprobín (1605-1674). En ese cuadro situado frente a la cama de un Goya moribundo, presa de una grave enfermedad, la muerte reviste los rasgos de una mujer con velo negro que permite identificar como tal un fragmento de esqueleto que remite a toda una tradición iconográfica. Por un juego de efectos especiales, su imagen se va borrando y en su lugar aparece Cayetana, que la sustituye, no para venir a buscar al joven “galán” del cuadro sino al pintor enfermo. Este declina la invitación: “No quiero morir”, exclama. Esta vez se salvará de ella pero, en varias ocasiones, su presencia fantasmática volverá a funcionar como un macabro aviso. Al final de la película, a la inversa, es él quien la llama, llegado el momento: “Cayetana” es la última palabra que el cineasta pone en su boca. Sólo la presencia de su sombra en las sábanas blancas de la cama bastarán para sugerir entonces la muerte del pintor cuyo cuerpo desaparecerá, como llevado a su vez en el reino de las sombras: *volaverunt*.

Coplas de Manrique, vanidad, *memento mori*, Carlos Saura se nutre de tradiciones seculares en la reflexión sobre el tiempo que desarrolla en *Goya en Burdeos*. Pero las actualiza, las reformula y las vuelve a pensar para inscribirlas en su propia temporalidad, la del final de un siglo XX que ha dejado de creer en el más allá de los cristianos. Su representación de la finitud no tiene como meta advertir al creyente de la vanidad de un mundo terrestre y transitorio que es el umbral de la vida eterna. Se presenta como una melancólica constatación, que sintetiza la pregunta de Goya, “¿Quién soy ahora?”, que sustituye entonces el “¿Dónde estoy?” de la secuencia inicial. Pero termina su película

la no con la secuencia de la muerte sino con un último flash back que remonta a su nacimiento, un flash back con un estatuto fundamentalmente distinto de los anteriores en la medida en que lógicamente no puede ser asumido por el protagonista que se fue, en sentido propio como figurado. Y con él, Carlos Saura vence de cierta manera la melancolía que planeó en toda la película. En efecto, el nacimiento se ha de leer naturalmente en una dimensión simbólica, como una suerte de *re-nacer* que ahuyenta las tinieblas para hacer triunfar la pureza virginal de la apacible pantalla blanca que se impone, al cabo de un fundido en blanco. La clave de este renacimiento es dada en el plano siguiente, con una cita de Malraux: “Después de Goya empieza la pintura moderna”, traducción del final de su libro sobre Goya titulado Saturno: “Ensuite commence la peinture moderne” (1950: 178). La pintura moderna como engendramiento de la obra del artista aragonés, expresión, a su manera, de una forma de más allá, perfectamente pagano. Esta dimensión de la película remite a lo que en un texto anterior bauticé “el arte de heredar” (Berthier 2005 [3]: 191-339). Se manifiesta en el mismo seno de la ficción en boca del pintor: “Se aprende de los grandes maestros. Yo lo hice”, había declarado Goya a Rosarito. En una de las secuencias, el pintor se representa enfrentado con el espectáculo del famoso cuadro de Velázquez, *Las Meninas*, que representa para él una auténtica “revelación”: “Esa era la pintura que yo quería hacer”. Velázquez, al igual que otro maestro explícitamente asumido, Rembrandt, sobreviven en la obra pictórica de Goya, influida por ellos. En esta película dedicada a la memoria de su hermano mayor, Antonio Saura, fallecido poco tiempo antes de su realización, esta última nota que matiza la melancolía, puede interpretarse como una manera de vencer un duelo doloroso por la afirmación de una especie de inmortalidad del artista que sigue viviendo, más allá de su desaparición física, mediante múltiples herencias.

Vida mortífera, muerte portadora de otra vida: presencia indisoluble de dos contrarios íntimamente unidos. Volvemos a encontrar aquí uno de los valores simbólicos de la espiral que “representa en resumidas cuentas los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución, la permanencia del ser debajo de la fugacidad del movimiento” (Chevalier/Gheerbrant 1982: 907). No es un azar el hecho de que Carlos Saura haga que Goya, en el artículo de su muerte-renacimiento, repita su gesto inaugural que reactiva la figura de la espiral, cuyo simbolismo se ha cargado de nuevos valores en el transcurso de la ficción.

En una “carta nunca enviada a Luis Buñuel”, que leyó públicamente durante el Festival de Venecia al poco tiempo de fallecer su maestro, en 1983, Carlos Saura escribía:

Nos comemos el tiempo, Luis. Lo devoramos insaciablemente; tan veloz pasa todo que cuando nos damos cuenta ya no estamos aquí. Procuramos sorprender el instante, conservar el recuerdo, una imagen soñada, tráfuga de no se sabe qué aquelarre... La frase bíblica que dice que nuestra vida es un relámpago, una centella, un flash diría un fotógrafo, no deja de ser eminentemente cinematográfica. Un flash y otro flash y otro flash... Y otra pregunta tonta, inútil seguramente: ¿Puede ese relámpago de lucidez, que a veces es la vida, transmitirse? ¿Puede la vida, una historia que se cuenta, transmitirse en una síntesis de imágenes vertiginosas que de alguna manera conforman nuestro más completo álbum familiar? (Blanco/Collado 1993: 78-79).

Podemos considerar que su película *Goya en Burdeos* ofrece una respuesta a estas preguntas. A través de uno de los episodios de la memoria colectiva —la biografía de uno de los más famosos representantes de la pintura española—, el cineasta se interroga sobre “ese relámpago de lucidez que es la vida” a partir de una reflexión que elabora mediante unas “imágenes-movimiento e imágenes-tiempo” que sirven de “conceptos” (Deleuze 1983: 7-8). A este respecto merece sin lugar a dudas el título que le hemos dado de “cineasta de la temporalidad”.

BIBLIOGRAFÍA

- BATICLE, Jeanine. *Goya*. Paris: Fayard, 1992.
- BERTHIER, Nancy. “Carlos Saura photographe”. En: *Carlos Saura. Años de juventud, Photographies 1949-1962*. Paris: Filigranes, 2002, pp. 121-131.
- “*Memento mori*: réflexions sur le Temps dans *Goya en Burdeos* de Carlos Saura”. En: Jean-Paul Aubert & Jean-Claude Seguin (eds.): *De Goya à Saura*. Lyon: Grimoir, 2005 [1], pp. 191-208.
- *De la guerre à l'écran, ¡Ay Carmela! de Carlos Saura*. Toulouse: PUM, 2005 [2].
- “Carlos Saura ou l'art d'hériter”. En Jean-Pierre Castellani (ed.). *Goya en Burdeos de Carlos Saura*. Nantes: Editions du Temps, 2005 [3], pp. 191-339.

- BLANCO, Jesús & Ignacio Collado. *Saura*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1993.
- *De Saura*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1993.
- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- TÉNA, Jean. "Carlos Saura et la mémoire du temps escamoté". En: *Les Cahiers de la Cinémathèque*. Perpignan: n° 38/39, hiver 1984, pp. 123-129.
- GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur. L'au-delà psychanalytique du laid*. Paris: Champ Vallon, 1994 [1978].
- GARDIES, André. *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.
- *Décrire à l'écran*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1999.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, 1977.
- MALRAUX, André. *Saturne. Essai sur Goya*. Paris: Galerie de la Pléiade, 1950.
- MANRIQUE, Jorge. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 1981.
- MOUREN, Yannick. *Le flash-back*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2005.
- NORDSTRÖM, Folke. *Goya, Saturno y melancolía*. Madrid: Visor, 1989 [1962].
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.
- *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1994.
- SAURA, Carlos. *Goya en Burdeos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.

Los dibujos preparatorios de *Goya en Burdeos*

Jean-Claude Seguin
Universidad de Lyon (Université Lumière, Lyon II)

Sin bien es cierto que el cine de Carlos Saura, desde *Cuenca* (1957-1958) hasta sus fotografías más recientes, mantiene unas relaciones íntimas y repetidas con las artes plásticas y, principalmente, con la pintura, tal vez sea el largo metraje *Goya en Burdeos* el que mejor permita observarlas desde las perspectivas más variadas. Dado que se han dedicado varios estudios sobre este aspecto de la película¹, quisiera centrarme en un aspecto que no he abordado hasta ahora y que tiene que ver con los dibujos preparatorios que fue dibujando y pintando el director durante el proceso de creación de la película. Se trata de un corpus, en parte inédito, que se ha utilizado, parcialmente, para el guión original publicado por Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores (2001) y para *De Goya à Saura*. El conjunto podría abarcar unos 80 dibujos² realizados sobre soportes de papel de dibujo fino blanco unido en la mayoría de los casos y, para unos cuantos, realizados sobre papel rayado. Las hojas de papel son de 21 cm por 29,5 cm con al parecer una única excepción. La técnica utilizada, en la mayoría de los dibujos, mezcla la tinta china para los trazos negros y la acuarela para los colores. Si el tamaño de las hojas es idéntico, los dibujos son muy varia-

¹ Seguin 2005: 125-162.

² Carlos Saura tuvo la amabilidad de prestarme la carpeta donde estaban 42 dibujos, algunos utilizados para ilustrar el guión pero la gran mayoría inéditos. Hoy falta uno por lo menos porque Carlos tuvo la gentileza de obsequiarme con uno de estos dibujos.

bles, a veces apaisados, otras no, con una gran libertad, probablemente la primera característica de este conjunto excepcional. Antes de estudiar estos dibujos, quisiera detenerme en algunas cuestiones relativas al estatuto de este corpus.

1. UN ESTATUTO INCIERTO

El estatuto de una película se puede comparar al del libro o de la pintura en cuanto marcan el final, el término de un proceso creativo. En este sentido, un film inacabado, pongamos por ejemplo *¡Que Viva México!* o *Simón del desierto*, es un final truncado pero sigue siendo el final. La creación artística, sin embargo, pocas veces produce una obra espontánea —tal vez algunas “escrituras automáticas” lo hayan pretendido— y se desarrolla en un proceso a veces largo que abarca desde la concepción hasta su término. La genética de las obras de arte está constituida de borradores (para los libros o los textos escritos y la música), los dibujos preparatorios (para la pintura o el grabado), etc. Existe así también, para la película, una zona compleja de maduración que sin embargo ofrece su propia peculiaridad. A la diferencia de los otros medios artísticos, la gestación de la película se vale de soportes distintos. Mientras el proceso creativo del pintor, por ejemplo, pasa por soportes similares al objeto final, la película descompone el proceso creativo en dos unidades principales: el guión y el *story board*. A eso habría que añadir, por supuesto, otras creaciones paralelas que confluyen en la obra final como los sonidos, las músicas, etc. La materia prima del guión es el idioma —descripción, narración, diálogos e indicaciones técnicas— y la del *story board*, la pintura o el dibujo con el complemento, a veces, del idioma. Este estatuto particular hace de ambos objetos unidades casi independientes que llegan a existir en sí mismas. Si la publicación de los guiones es un fenómeno ya antiguo, se han ido enriqueciendo con el tiempo de fotografías de rodaje u otros documentos complementarios. En cuanto a los *story board* han ido convirtiéndose en un negocio durante estos últimos veinticinco años. Por eso tanto el guión como el *story board* son objetos que han ido independizándose, adquiriendo una autonomía que ha terminado por hacer de ellos un objeto en sí que poco tiene que ver con la película. En algunos casos —el guión de *El Embrujo de Shanghai* de Víctor Erice publicado con el título de

*La Promesa de Shanghai*³—, este objeto ha llegado a tener un protagonismo más importante que la propia película. Antes de prolongar estas reflexiones, vamos a volver a los dibujos de Carlos Saura.

El proyecto de realizar una película sobre la vida de Goya era ya antiguo y se remontaba a la época en que el director estaba preparando *El Dorado* (1988), o sea más de diez años antes. El interés de Carlos Saura por la figura del genial aragonés hizo que preparara varias versiones del guión, de las cuales una se publicó en *Artigramá*⁴ en 1996 y ofrece bastante diferencia con el que se editó años más tarde, en 2002, en la editorial Círculo de Lectores. La existencia de dos guiones —y probablemente existan más no publicados— describe la creación como un proceso en constante evolución cuyo término —cuando lo hay— es el rodaje de la película once años después del proyecto inicial. Un estudio comparativo de los dos guiones mostraría indudablemente una progresión significativa hacia el objeto final. Pero dejaremos de lado esta cuestión, para centrarnos aquí en el corpus de dibujos que tienen un estatuto todavía más peculiar. Lo primero porque Carlos



Goya asiente chungón:

—En eso tienes razón: tú eres Cayetana, duquesa de Alba.

Cayetana ríe parodiándolo, haciéndose la sorda:

—No sé qué dices... No iogo bien...

Cayetana Alba, caprichosa, se dispone a jugar:

—A ver si en-tien-des es-to.

Goya se dispone a entender lo que le va a decir. La duquesa habla muy rápido para que Goya no lo entienda:

Carlos Saura, *Goya en Burdeos*,
Barcelona: *Galaxia*
Gutenberg/Círculo de Lectores,
2002, p. 104.

³ Víctor Erice, *La Promesa de Shanghai*, Barcelona: Plaza & Janés, 2001.

⁴ *Artigramá*, n.º 11, 1994-1995 (*Centenario Del Cine*), pp. 9-78. A pesar de estar fechado en 1994-1995, el número de *Artigramá* indica claramente al final del guión: “Carlos Saura, versión revisada en febrero de 1996”.

Saura no ha publicado un *story board* con un conjunto de esas acuarelas, lo cual hubiera constituido un corpus “definitivo” que nos hubiera permitido dar la vuelta al conjunto, por lo menos seleccionado. Es cierto que en el guión del Círculo de Lectores, unos veinte se van intercalando con una indudable intención de asociar el texto y los diálogos de la película con los dibujos.

Este es el caso de la escena 14, en la página 104, donde texto y representación plástica ofrecen un montaje que da sentido a los dibujos. Se podrían encontrar otros muchos ejemplos en el guión con esta forma de dar sentido a las acuarelas. Sin embargo, el estatuto de estos dibujos les ofrece bastante más libertad que los diálogos del guión. En la carpeta que con tanta gentileza me prestó Carlos Saura, los dibujos no tenían un orden predeterminado y, lo más probable, es que no tuvieran ningún orden en particular, por haber sido tantas veces manipulados. Por eso, resulta a veces casi imposible establecer un lazo con algunas escenas de la película. Esta “flexibilidad” de los dibujos los convierte en objetos muchas veces autónomos que se pueden observar independientemente de su estricta relación con *Goya en Burdeos*, la película. Este estatuto incierto los convierte así en obras en sí, acuarelas como otras tantas obras de arte.

2. UN INTENTO DE CLASIFICACIÓN (1)

Si bien es cierto que en el corpus de la carpeta entregada por el director los dibujos no estaban ordenados, eso no quita que se puedan constituir algunos corpus secundarios en un primer intento de clasificación de forma independiente con relación a la película o al guión. La primera categoría —la más fácilmente identificable— la constituyen las acuarelas relativas al decorado. Tienen una función bien determinada ya que ofrecen una serie de informaciones “extra cinematográficas” y que, precisamente por eso, no están incluidas en el guión de *Goya en Burdeos*. En dos casos se trata de dibujos que nos ofrecen una idea de las dimensiones de los decorados o de ciertos elementos pictóricos. *Goya en Burdeos* utiliza una forma de decorados que Carlos Saura ya había empezado a emplear en *Sevillanas* (1991) y *Flamenco* (1995) pero que en la película que le dedica al genio aragonés permite una flexibilidad enorme que entronca perfectamente con los juegos temporales que se ofrecen en ella. El propio Carlos Saura así nos explicó el interés que veía en la utilización de los paneles:

—¿Qué ventajas le ves tú al sistema de decorados que utilizas? ¿Te permite mejor trabajar sobre la luz, el espacio?

—Sí. Y luego un juego que me parece que es interesantísimo, que no sabes muy bien que si lo que estás viendo es real o no es real. Aunque parezca real siempre, o no siempre, te queda un poco de... cómo es posible que ahora Goya joven vaya por una galería donde están todos sus cuadros allí, eso es imposible, eso es un disparate absoluto y total...

—Que es una palabra...

—Sí, muy goyesca. Y que de repente sale Aranjuez con todas las chicas... Eso es lo que es bonito, esa especie de posibilidad de pasar de un tiempo a otro tiempo... sería muy difícil hacerlo si no fuera por nuestro sistema... Yo creo que es muy difícil. Hombre, tiene algo de teatral si quieres, de artificioso, pero lo que es interesante es eso, es que no sabes muy bien. Empiezas con el juego y no sabes si estás dentro o si estás fuera y eso es lo que me gusta muchísimo a mí. Yo eso lo he aprendido mucho en los musicales, no siempre, pero solamente en los musicales he podido hacerlo de verdad. Allí sí se acepta ese juego sin que nadie diga nada, puedes cambiar, puedes cambiar el lugar... a todos les parece normal eso... (Saura 2005: 254-255).

Entre los dibujos, uno en blanco y negro, ofrece informaciones precisas sobre las dimensiones de dichos paneles que vemos de manera muy recurrente en la película. En un principio, los “módulos” tal y como aparecen tienen un tamaño variable según las necesidades, con una altura de 3 metros y una longitud de 3 metros, 6 metros, etc. El decorado que en el cine se suele “olvidar”, que es un elemento transparente de la puesta en escena —salvo en casos como el de Pedro Almodóvar—, se presenta claramente en *Goya en Burdeos* con toda su artificialidad, su “ser” de decorado. Eso refuerza, como lo cuenta el propio director, el aspecto teatral de la obra, haciendo que *Goya en Burdeos* tenga un estatuto mixto, precisamente por la dirección artística. Lo que produce es una gran inestabilidad de los lugares y de los tiempos con efectos de “fundido encadenado” internos a la película. Los módulos ocupan así una función ambigua tanto espacial como temporal, aunando y anulando en cierto modo las cuatro dimensiones. Los dibujos del dormitorio de Goya, en Burdeos, al final de su vida, tienen una función “técnica”, que le permite a Saura visualizar la puesta en escena —desplazamiento, luz, etc.— necesaria para hacer que se combinen diferentes escenas en un mismo espacio escénico. El

trabajo sobre los módulos se hace más complejo en la secuencia de los “Caprichos” y de hecho Carlos Saura realiza unos cuantos dibujos directamente relacionados que revelan la complejidad espacial de este momento de la película. Los dos primeros dibujos explicativos permiten comprender de qué forma se orienta la luz para poder iluminar los “Caprichos”. El tercer dibujo, indudablemente uno de los más impresionantes, sólo juega con el negro y el rojo, una de las combinaciones que se repiten en *Goya en Burdeos*, aunque precisamente no en esta secuencia que privilegia el negro y el azul, tal vez más propicio para la ensoñación.



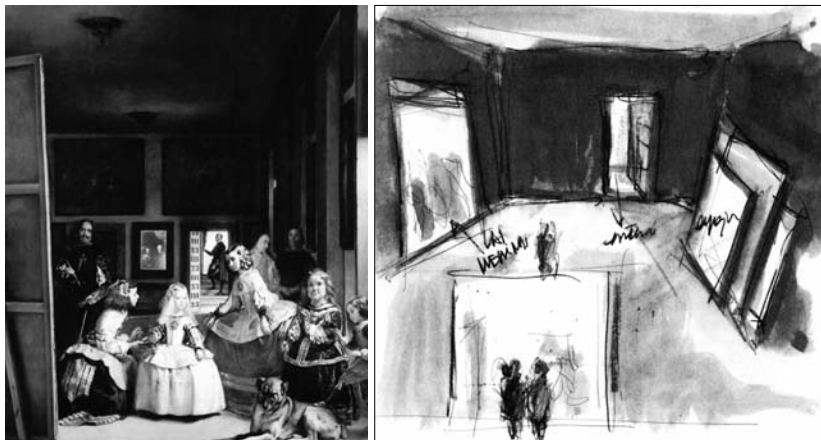
Carlos Saura, “Los Caprichos”.

La gran riqueza de este dibujo —ya presente en otros pero más lograda aquí— es que ofrece una tridimensionalidad producida por los efectos clásicos de perspectiva que presentan un punto de vista que no figura en la película. Además, la superposición de dos estados de la secuencia —arriba Goya frente a los “Caprichos”, abajo Goya joven y Goya viejo a cada lado de los “Caprichos”— confiere a este dibujo de tinta china y acuarela una expresividad y una monumentalidad que no presenta la secuencia en *Goya en Burdeos*. En este caso, se podría evocar una representación de tipo expresionista que no trasluce en aquel momento de la película y que desdobra en cierto modo la

escena. Se trata de una forma muy lograda de abolir el espacio-tiempo del fluir cinematográfico gracias a la libertad que ofrece el dibujo. Por fin, un último dibujo permite apreciar de qué manera el director vaciló entre diferentes soluciones en la organización del espacio para la secuencia de los “Caprichos”. En este sentido estamos íntimamente metidos en el proceso creativo y “Una posibilidad para los ‘Caprichos’” muestra claramente un cambio radical en la organización. En

este dibujo, Goya avanza entre dos filas de “Caprichos” —algo así como en “El Museo imaginario de Goya”— lo cual impone límites en la medida en que los dos Goyas, el joven y el viejo, hubieran tenido que caminar juntos o en sentido contrario, complicando inútilmente la escena. Así fue como Carlos Saura invirtió en cierto modo la disposición, escogiendo una única línea de “Caprichos” y utilizando la transparencia para poder jugar sobre las dos figuras. El resultado, en la película, está muy logrado y le permite al director reservar la disposición de “Una posibilidad para los ‘Caprichos’” para la escena de “El Museo imaginario de Goya”.

Los dibujos indican así, en el proceso creativo, las posibles vacilaciones o las interrogaciones conforme se va preparando *Goya en Burdeos*. El último decorado de implicaciones complejas tiene que ver con la escena de *Las Meninas*. El primer dibujo ofrece una disposición que es muy parecida a la puesta en escena en la película e incluso presenta la misma organización espacial con *Las Meninas* a la izquierda, la puerta al fondo y los espejos a la derecha. El segundo dibujo —uno de los menos elaborados de toda la serie— alude a una alternativa a la hora de presentar el cuadro de Velázquez a partir de un boceto supuestamente pintado por Goya. Sabemos que el genial aragonés llegó a realizar una serie de dieciséis estampas sobre obras de Velázquez y que los primeros grabados se anunciaron el 28 de julio de 1778 en *La Gazeta de Madrid*. Al parecer, *Las Meninas* no llegaron a realizarse hasta mediados de los años 80. Por consiguiente, la idea de que Francisco de Goya pudiera utilizar algún boceto suyo realizado a partir de la obra maestra de Velázquez es muy posible. Si bien es cierto que Carlos Saura abandonó esta posibilidad, tal vez fuera porque resultaba más estimulante jugar sobre la puesta en escena y las correspondencias entre el lienzo del pintor y la escena en que Goya descubre el misterio de *Las Meninas*. Carlos Saura, con mucha sutileza, construye un plano en picado —como desde el punto de vista de Dios— que juega sobre la espacialización tridimensional en la cual Francisco de Goya parece como penetrar en el mundo de Velázquez. Esta solución finalmente mucho más sutil no solo representa un eco del famoso lienzo sino que equipara en cierto modo las dos figuras de los pintores anunciando la ambición de Goya de llegar a competidor con su maestro con un cuadro como *La Familia de Carlos IV*.



Las Meninas (Velázquez y Saura)

La cuestión de la perspectiva y de los decorados está presente además en otros muchos dibujos, lo que subraya la importancia que Carlos Saura les concede en *Goya en Burdeos*. En este caso, a la diferencia de las situaciones evocadas anteriormente, los dibujos no ofrecen una dimensión técnica sino simplemente espacio-plástica. Son dibujos que delimitan un marco esencial en la película y que determinan la puesta en escena posterior. En el cine, los decorados suelen ser los elementos estables a partir de los cuales se determinan las posiciones y los desplazamientos de los personajes, mientras que, en el caso de *Goya en Burdeos*, la enorme movilidad de los módulos —o de los elementos que se pueden asimilar como los paneles de los “Caprichos”— hace que hasta el último momento o casi se pueda adaptar y modificar la disposición general y dejar de esa forma la creatividad actuar hasta el rodaje. Incluso se puede pensar que varias soluciones se pudieron barajar duran-

te la toma de vistas. Los decorados que figuran en los dibujos ofrecen una gran variedad plástica. Uno de los dibujos más sugerentes y de gran belleza es el que representa Burdeos, escena situada al principio de la película y de la cual Carlos Saura nos contaba lo siguiente:

—Y por cierto la calle de Burdeos...

—Esa calle no es de Burdeos, es inventada. Está hecha también con panós fotográficos.

—Tiene un aspecto londinense, de las películas de la Hammer, por la bruma...

—La bruma, los coches... Yo lo que había leído, que sabía es que es muy frecuente la bruma en Burdeos, por el río también, es lógico. Y en invierno también, quizá... Allí nos ayudó mucho Thévenet con los carros, con las farolas, todos los elementos que hay allí son de Thévenet que hizo un estudio, que conocía muy bien y que es un gran escenógrafo, un tipo maravilloso. O sea que eso le debe mucho a él. Hicimos los panós, pero de acuerdo con él, y de acuerdo con la época, y de acuerdo con lo que se podía hacer (Saura 2005: 260-261).

Como se puede apreciar, el dibujo no corresponde precisamente a un fotograma en particular sino más bien a una situación más imprecisa donde se pueden identificar un caballo y su carro u otro en sentido contrario, además de las casas y de las farolas. Más que nada el dibujo es un juego de trazos y de tonalidades. La paleta está dominada por los rosas-violetas y los naranjas que parecen como remitir a los cromatismos de un Francis Bacon en algunos de sus cuadros-variaciones sobre el papa Inocencio X, inspirado en Diego de Velázquez. Lo figurativo se va borrando en un proceso de estilización para dejar paso a algún efecto de movimiento —el caballo a la izquierda— y tal vez de luz tamizada.

Otros tres decorados están presentes en los dibujos de Carlos Saura: *La Pradera de San Isidro*, *El museo imaginario de Goya*, *Duques de Osuna* y *Casa Duquesa Andalucía*. Estos dibujos, de una calidad inferior a *Burdeos*, aparecen más bien como esbozos utilitarios en los que más que nada pretende el director estudiar efectos de espacialización de la escena en el caso de *La Pradera de San Isidro*, o de perspectiva —muy notable en *El museo imaginario de Goya* y en *Duques de Osuna*. Entre los numerosos dibujos de la colección, *Casa Duquesa Andalucía* es uno de los dos únicos realizados con tinta de China sin ninguna nota de color. La coincidencia de que ambos dibujos se sitúen precisa-

mente en la casa de la Duquesa parece dar más fuerza a esta peculiaridad. Los mayores momentos de felicidad y de intimidad de la película parecen haber surgido de dibujos con una ausencia total de cromatismo, tal vez de frivolidad.

Los dibujos centrados en los decorados de *Goya en Burdeos* forman sin embargo un grupo numéricamente modesto entre los “cartones” de Carlos Saura. Por otra parte, los dibujos dedicados exclusivamente a la figura humana son poquísimos, siendo los más relevantes los dos retratos de la Duquesa de Alba. Forman una especie de díptico que se diferencia por el cromatismo del trasfondo, pintado de rojo en un caso y sin pintar en el otro. Estos casos únicos, que ni siquiera existen para el protagonista de la película, aparecen como excepciones en el corpus estudiado. De hecho, en la inmensa mayoría de los casos, los dibujos no funcionan de manera aislada sino como series concatenadas que tienden a integrar la figura humana y los decorados en los cuales está insertada. Carlos Saura ofrece una serie de tres o cuatro dibujos colocados de forma vertical que ofrecen una forma de continuidad narrativa.



Carlos Saura, “La Duquesa” y “La Duquesa de Alba”

3. UN INTENTO DE CLASIFICACIÓN (2)

Nuestra clasificación se acaba con los diferentes dibujos que ya no funcionan de forma aislada o semi-aislada sino que aparecen en tiras como en el caso de los cómics. A la diferencia de los dibujos ya clasificados, éstos introducen una narratividad de la que carecen, casi por completo, los otros. Ya hemos visto cómo los dibujos, a veces, sugieren soluciones adoptadas o descartadas a lo largo del proceso creativo, sin embargo sólo dejan entrever de refilón lo que constituye lo más importante, la creación artística observada como proceso y no como resultado. Esas tiras vendrían a cumplir una función intermedia entre la dispersión de los dibujos y la organización “definitiva” de un *story board*. Abordar la cuestión del proceso creativo es considerarlo como una mayéutica, tal y como figura en uno de los textos más conocidos de Platón, *El Banquete*, donde por primera vez el filósofo griego abordó esta cuestión:

Todos los hombres, Sócrates, son capaces de engendrar mediante el cuerpo y mediante el alma, y cuando han llegado a cierta edad, su naturaleza exige el producir. En la fealdad no puede producir, y sí sólo en la belleza; la unión del hombre y de la mujer es una producción, y esta producción es una obra divina, fecundación y generación, a que el ser mortal debe su inmortalidad. Pero estos efectos no pueden realizarse en lo que es discordante. Porque la fealdad no puede concordar con nada de lo que es divino; esto sólo puede hacerlo la belleza. La belleza, respecto a la generación, es semejante al Destino y a Lucina. Por esta razón, cuando el ser fecundante se aproxima a lo bello, lleno de amor y de alegría, se dilata, engendra, produce. Por el contrario, si se aproxima a lo feo, triste y remiso, se estrecha, se tuerce, se contrae, y no engendra, [344] sino que comunica con dolor su germen fecundo. De aquí, en el ser fecundante y lleno de vigor para producir, esa ardiente prosecución de la belleza que debe libertarle de los dolores del alumbramiento. Porque la belleza, Sócrates, no es, como tú te imaginas, el objeto del amor.

—¿Pues cuál es el objeto del amor?

—Es la generación y la producción de la belleza⁵.

⁵ Platón, *El Banquete*. Disponible en: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm>.



Carlos Saura, *Tira*.

Así pues el filósofo hace que las almas den a luz “en” la Belleza. La mayéutica dará lugar a otras reflexiones en otro texto más tardío, *El Teeteto*. Los dibujos así como todos los elementos preparatorios de la película participan de una tensión que parte del “fecundante” o sea Carlos Saura, el ser capaz de generar una obra artística (en este caso *Goya en Burdeos*), o sea de producir belleza. El corpus que forman los dibujos preparatorios se convierten así en los medios que le permiten al creador dar a luz su obra, y cumplen una clara función mayéutica, lo cual los convierte en objetos de transición, de paso, ofreciendo una amplia gama de posibilidades, de potencialidades. Ese proceso tal vez se pueda apreciar mejor en las numerosas “tiras” constituidas, en general, de tres o cuatro dibujos presentados verticalmente en la inmensa mayoría de los casos y que presentan tres estados en general sucesivos, pero que no siempre llegan a formar una unidad. Desde un principio, la disposición vertical no favorece la continuidad temporal como lo hubieran conseguido tiras horizontales tan comunes en los cómics. Para Carlos Saura, lo vertical ofrece así una mayor libertad y escapa de la disposición que ofrecen los *story board*. Eso no quita que una primera categoría de tiras siga ofreciendo ciertos elementos de narratividad a través de las figuras de los personajes presentados en es-

tados sucesivos, pero también gracias a la paleta cromática. No se trata para Carlos Saura de representar únicamente una escena y su diacronía, sino más bien de favorecer la fluidez de la creación, abordar “emocionalmente” las situaciones y captar el tono preciso de una escena. Si bien es cierto que estas tiras pretenden “contar” algo, su “mudez” —ausencia casi total de texto— las hace más enigmáticas y deja la puerta abierta a lecturas polisémicas, y a una plasticidad propia de la pintura o de la acuarela donde las formas y los colores ocupan todo su lugar.

Si se buscara un principio organizativo al conjunto de las tiras habría que considerar la narratividad —o simplemente lo narrativo— como una forma de clasificarlas entre un “+” y “-”, de los dibujos que contienen una fuerte carga de narratividad hasta los que carecen de ella en su casi totalidad. La figura de Goya da lugar precisamente a esas variaciones entre tiras, desde la concatenación de los dibujos cuya lógica está regida por la continuidad narrativa hasta las asociaciones que más tienen que ver con emociones, sensaciones, etc. De hecho, no por casualidad, son rostros los que irrumpen en estas últimas tiras, con esa fuerza de “visageidad” que ofrecen de forma natural.



Carlos Saura, *Tiras*

En estos casos, lo que irrumpe no es un sentido, sino una sensación en forma de plano-pulsión donde lo que se percibe son las intensidades. Estas lógicas de la sensación de la que hablaba Gilles Deleuze a propósito de Francis Bacon y que hacen que se borren las fronteras, se vuelvan indiscernibles lo humano y lo animal:

La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce "fait", cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. Le peintre est boucher certes, mais il est dans cette boucherie comme dans une église, avec la viande pour Crucifié (1984: 20-21).

Estas tiras no narrativas andan buscando algo en el rostro de Goya, algo que también va a estar presente en el de Paco Rabal, algo que tiene que ver con la carne, con lo animal, lo que marca la figura del pintor a lo largo de *Goya en Burdeos*. Las irrupciones animales se van produciendo repetidamente y los dibujos van avanzando hacia la plasmación en la película. El *devenir-animal* está como penetrando estos rostros de Francisco de Goya, y los juegos van asociando la cabeza de carnero, el buey baconiano y el rostro del autor de los *Caprichos*. Estos últimos dibujos —a pesar de su fuerza— van a originar secuencias de antología como el inicio de *Goya en Burdeos*, un espléndido nacimiento de lo humano dentro de lo elemental y lo animal.

CONCLUSIÓN

El corpus de los dibujos preparatorios de *Goya en Burdeos* ofrece pues una gran variedad de situaciones, pero la cuestión de su estatuto sigue sin resolver del todo. Por una parte se podría admitir que son objetos artísticos en sí y renunciar a asociarlos con la película *Goya en Burdeos*, al fin y al cabo, algunos por lo menos podrían ser perfectamente obras de arte aisladas de cualquier contexto. Incluso, uno podría admitir que estos dibujos tienen su propia vida que hace que su relación con la película podría ser un estorbo, una interferencia que conduciría a minorar su valor. De hecho la historia de la pintura está repleta de situaciones análogas y podríamos recurrir a uno de los ejemplos más famosos, el del *Guernica* cuyo proceso creativo se remonta por lo menos al *Minotauro* (1935) y se plasma en la inmensa cantidad de dibujos preparatorios. Sin embargo, esta opción hace caso omiso del porqué de estos dibujos, de la razón que originó su reali-

zación, lo cual hace que se trunque una parte importante de su génesis. Por eso, he considerado, desde un principio, que los dibujos preparatorios eran huellas que iba dejando el proceso creativo a lo largo de la creación artística de *Goya en Burdeos*. Aceptar su función y su condición de flujo hace que se ponga de relieve su inestabilidad ontológica. El dibujo no es ni el origen, ni el final del proceso creativo, el dibujo no se sitúa en un momento preciso, es el mismo flujo de la creación saurana. Sabemos de qué forma Henri Bergson puso de manifiesto la íntima relación entre el espíritu y la materia y cómo terminaba su obra fundamental *Materia y Memoria*:

El espíritu toma de la materia las percepciones de donde saca su alimento, y las devuelve en forma de movimiento, en el que ha impreso su libertad⁶.

Partiendo de esta propuesta estimulante, la creación como proceso devolvería las percepciones en forma de movimiento con su propia libertad. Pero además, esa libertad iría elaborándose en forma de objeto artístico. Prolongando, en cierto modo, las propuestas filosóficas de Bergson, Gilles Deleuze, años más tarde, retomó la cuestión del movimiento proponiéndolo como el noema del territorio. Si admitimos entonces que la creación es un proceso que lleva de la idea, del espíritu al objeto artístico, cualquier creación sería un proceso de desterritorialización, logrado o fallido, que caería en el caos en caso de fracaso, o que llegaría a constituirse en objeto artístico. Tendríamos que considerar que los dibujos preparatorios —así como otros elementos que podrían delatar el proceso creativo— estarían en el movimiento mismo, como factores, pasarelas que participarían del proceso de desterritorialización/ reterritorialización. Así como los fotones que van recorriendo el espacio que separa la máquina fotográfica (la mente, la intencionalidad, el deseo, el amor para Platón, al fin y al cabo) de la figura referente (la película, la belleza, etc.), la creación es un proceso que se observa en el movimiento creativo, y los dibujos están de su lado como “tensión hacia”, como fluir continuo —imágenes fijas— siempre inacabado porque inscrito en el proceso que se acaba, se diluye, se congela en el muro de la obra creada, de las imágenes animadas.

⁶ Henri Bergson 1900: 335. Existe otra traducción de José Antonio Míguez en Henri Bergson, *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar, 1963, p. 471.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, Henri. *Materia y memoria*. Trad. Martín Navarro. Madrid: Librería de Victoriano Suárez/Librería de Fernando Fé, 1900 [1896].
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: Les éditions de la différence, 1984.
- SAURA, Carlos. *Goya en Burdeos, guión original de la película dirigida por Carlos Saura*, Barcelona: Galaxia/Círculo de lectores, 2001.
- “Entrevista”. En: Jean-Paul Aubert y Jean-Claude Seguin, *De Goya à Saura*, Lyon: Le Grimoire, 2005.
- SEGUIN, Jean-Claude. “Les résurgences picturales dans *Goya en Burdeos*”. En: Jean-Paul Aubert & Jean-Claude Seguin, *De Goya à Saura*, Lyon: Le Grimoire, 2005, pp. 125-162.

Fados: representaciones fílmicas de una Iberia reunida

David Asenjo Conde
Universidad Complutense de Madrid

El largometraje musical *Fados* (2007) de Carlos Saura contiene una serie de representaciones fílmicas que podrían ser encuadradas dentro de la corriente de pensamiento político y cultural denominada “iberismo”. El objetivo de esta contribución es demostrar la pertinencia de la afirmación precedente.

Para alcanzar dicho objetivo se ha procedido, en un primer momento, a ofrecer una visión general e introductoria del iberismo y, a continuación, a identificar algunos conceptos básicos de la doctrina iberista en el texto fílmico de *Fados*. A la hora de reconocer estos conceptos en la película se han empleado dos metodologías diferentes. Por un lado, el análisis cinematográfico y la descodificación de los elementos formales de la película a la luz de obras de referencia sobre el iberismo¹ y sobre el fado². Por otro lado, la investigación historiográfica a partir de la prensa diaria portuguesa y españo-

¹ Entre ellas, dos publicaciones presentan especial relevancia por tratarse de estudios historiográficos que sirven de compendio de la doctrina iberista: 1º César Antonio Molina, *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, 1990; 2º José Antonio Rocamora, *El nacionalismo ibérico (1792-1936)*, 1994.

² La documentación sobre el fado se llevó a cabo mayor —aunque no exclusivamente— a través de tres obras de referencia: Pinto da Carvalho 1982; Rui Vieira Nery 2006; Alberto Pimentel 1989.

la³ y del material audiovisual y digital de promoción de la película⁴. En estas últimas fuentes han sido localizadas declaraciones iberistas del equipo de *Fados* y críticas cinematográficas que han permitido confirmar o matizar algunas de las conclusiones extraídas del análisis fílmico.

1. INTRODUCCIÓN A LA DOCTRINA IBERISTA

Dada la complejidad y heterogeneidad de la doctrina iberista⁵, la aproximación que se expone a continuación es necesariamente parcial y sucinta. Obedece a la voluntad de definir el concepto de iberismo y de enunciar algunos de los elementos recurrentes que conforman su base teórica como paso previo a su reconocimiento en el texto fílmico de *Fados*.

José Antonio Rocamora, en su libro *El nacionalismo ibérico (1792-1936)*⁶, define el iberismo como una “tendencia del nacionalismo ibérico que aspiraba a una unión pacífica y voluntaria —vinculada o derivada del liberalismo—”⁷ entre los dos Estados que conforman la

³ Entre la prensa generalista portuguesa, se han escogido *Diário de Notícias* y *Jornal de Notícias*, dos de los periódicos de mayor tirada en Portugal y que disponen de una hemeroteca de fácil acceso a través de sus ediciones digitales. De prensa española se han analizado las ediciones digitales de cuatro cabeceras de tirada nacional: *El País*, *El Mundo*, *ABC* y *Público*.

⁴ Entre el material audiovisual analizado destacan los contenidos extra de la *Edición especial DVD* de la película *Fados*, realizada por *Cameo Media*, y la página web <http://www.fados-saura.com/>.

⁵ La heterogeneidad de las doctrinas iberistas se puede explicar por varios factores. Uno de ellos es la evolución histórica diferente de España y de Portugal y las diferentes etapas atravesadas en la cronología del iberismo. Otro factor son los intereses divergentes de los movimientos políticos afines al iberismo. Cabe esperar diferentes planteamientos del liberalismo monárquico, del republicanismo y del federalismo, y de los nacionalismos catalán y gallego. También influyó la diversidad de propuestas iberistas que se correspondían con el pensamiento individual de intelectuales y politólogos, sin ser necesariamente compartidas por otros pensadores ni conformar un movimiento. Estos ideólogos, con frecuencia apoyaban un objetivo común e, incluso, coincidían en algunos de los medios para alcanzarlo, pero diferían en su modelo teórico de la Iberia a alcanzar.

⁶ Ver nota al pie 1.

⁷ Rocamora 1994: 19 y, para las citas siguientes, respectivamente 183, 183, 185, 181.

Península Ibérica: España y Portugal. En el citado libro, además de matizar las diferencias entre los conceptos de *iberismo* y de *nacionalismo ibérico*, Rocamora recorre la evolución histórica del nacionalismo ibérico —y del iberismo— en España y Portugal. Se retrotrae, en primer lugar, a sus precedentes históricos y, a continuación, documenta su eclosión y desarrollo a principios del siglo XIX, “asociado a la crisis del Antiguo Régimen en tierras ibéricas” y a la “esperanza de regeneración interna y de relanzamiento externo” de los Estados peninsulares tras la pérdida de los antiguos imperios coloniales. Señala las diferentes ocasiones históricas en que la unión ibérica pudo haberse materializado y expone cómo el nacionalismo ibérico fue debilitándose progresivamente. Primero en Portugal, durante la segunda mitad del siglo XIX, con la colonización africana como telón de fondo. Y ya entrado el siglo XX, en Portugal y en España, que se encontraban bajo los regímenes autoritarios de Salazar y de Franco, defensores de un “nacionalismo de base estatal”. Rocamora cierra su libro exponiendo las causas del fracaso del nacionalismo ibérico.

En el libro de Rocamora, la aproximación al iberismo se efectúa desde el marco más amplio del nacionalismo ibérico y se centra en el estudio de su vertiente política, cuyo objetivo era la unión territorial y la formación de un Estado ibérico. En cambio, el ensayo *Sobre el iberismo cultural*⁸ de César Antonio Molina se orienta hacia el estudio del iberismo cultural y de sus manifestaciones en revistas y textos literarios, españoles y portugueses, durante el siglo XX. El iberismo cultural descarta (o postpone) la fusión política entre España y Portugal, dando prioridad al estrechamiento de vínculos afectivos e intelectuales entre ambos países. Molina⁹ precisa la diferencia entre iberismo político y cultural en los siguientes términos:

La unión de España y Portugal fue promovida desde instancias monárquicas, federalistas y una tercera y última vía que tenía una inclinación más cultural y menos política. [...] Las dos primeras vías optaban, desde diferentes posiciones, por unir políticamente a toda la península. La tercera tuvo en Portugal a defensores como Oliveira Martins, quien en su *Historia de Portugal* optaba por una unidad de pensamiento pero sin variación en los límites políticos existentes.

⁸ Ver nota al pie 1.

⁹ Molina 1990: 50.

Tanto los discursos procedentes del iberismo cultural como aquéllos que provienen de un iberismo político parecen compartir, a grandes rasgos, cuatro principios de base.

El primero de ellos es la afirmación de la identidad/afinidad ibérica, ensalzando los vínculos geográficos¹⁰, históricos¹¹, étnicos y culturales¹² existentes entre España y Portugal.

El segundo principio recurrente en los discursos iberistas es la constatación de que, a pesar de la vecindad geográfica y de los vínculos ya citados, las relaciones históricas entre España y Portugal se han caracterizado por el distanciamiento y el aislacionismo¹³, y por la adopción de un “*discurso ausente* [sobre Portugal en España] *frente al discurso receloso* [de Portugal respecto a España]”¹⁴. Las causas atribuidas a este distanciamiento son múltiples. Entre ellas, figuran desencuentros históricos¹⁵, la ambición colonial¹⁶ y la oposición de otras potencias¹⁷.

¹⁰ Los partidarios de la unión ibérica encontraron en la geografía un excelente apoyo a sus ideas, al formar la mayoría de las tierras de la futura nación parte de la misma Península, pudiendo aprovechar las teorías sobre fronteras naturales y señalar las ventajas defensivas de la unión (Rocamora 1994:20).

¹¹ La historia también fue usada con frecuencia. [...] El período de unión de 1580 a 1740, raramente fue exaltado, ni siquiera por los españoles, mayoritariamente influenciados por el liberalismo. Era más frecuente en estos lamentar —pero también comprender— la separación de 1640, añadiendo que una vez eliminada la causa —el absolutismo— debía retornar la unión. No faltaron menciones al reino visigodo —e incluso más lejanas—, a las ocasionales buenas relaciones entre los reinos cristianos medievales o a la presencia de enemigos históricos comunes (Rocamora 1994: 20).

¹² Los nacionalistas ibéricos dieron preferencia a la idea de unidad cultural sobre la de unidad lingüística [...]. El recurso a la unidad cultural ibérica era menos palpable y más discutible que la unidad lingüística, pero era lo bastante coherente para permitir un aprovechamiento nacionalista, introduciendo un concepto más amplio que el de la lengua y transformando lo que era diferencia lingüística en identidad cultural. Un sustrato cultural y determinante, por encima de las diferencias irrelevantes, exigía —según los nacionalistas ibéricos— la unión de España y Portugal. (Rocamora 1994: 20-21).

¹³ En Molina 1990: 13-14, se alude a la distancia y el aislamiento existentes entre España y Portugal.

¹⁴ Prólogo de Celso Almuiña en Rocamora 1994: 9-12.

¹⁵ Como las batallas de Aljubarrota y Toro (Rocamora 1994: 23), la secesión portuguesa de 1640 (Rocamora 1994: 25) o el contencioso territorial por Olivenza (Rocamora 1994: 29).

¹⁶ Rocamora 1994: 187.

¹⁷ Rocamora 1994: 187.

El tercer principio a destacar en esta síntesis del iberismo es el fomento de la unión política por medios pacíficos¹⁸ y/o del acercamiento ibérico a través del diálogo y del conocimiento mutuo¹⁹.

Finalmente, un cuarto principio citado con frecuencia es el lugar privilegiado que el iberismo otorga a Iberoamérica²⁰, como vector de identidad y de regeneración de los Estados ibéricos una vez perdida su condición de potencias coloniales.

¹⁸ Entre ellos, la diplomacia, las conspiraciones de los exiliados liberales, la propaganda, los proyectos de enlace o de cambio dinástico, las propuestas de mejora de las comunicaciones terrestres y los proyectos de unión monetaria y aduanera (esta última, a imagen del *zollverein* alemán). Rocamora 1994.

¹⁹ César Antonio Molina recoge el ideario de acercamiento ibérico y de promoción de un mejor conocimiento entre españoles y portugueses manifestado, desde el ámbito cultural, por autores como Leopoldo Alas Clarín (Molina 1990: 22), Miguel de Unamuno (Molina 1990: 51-52), Juan Valera (Molina 1990: 53-54), Eugenio D'Ors (Molina 1990:57), Ramón Gómez de la Serna (Molina 1990: 67) y José de Almada Negreiros (Molina 1990: 69). Entre sus propuestas figuraba la creación de prensa bilingüe y/o que informase sobre el *otro*, el asociacionismo hispano-luso, el aprendizaje del castellano y del portugués por todos los habitantes de la península, el fomento del trato personal entre unos y otros y la realización de viajes a ambos lados de la frontera.

²⁰ “La mayoría de los nacionalistas ibéricos esperó que la unión [ibérica] repercutiera allí [en Iberoamérica], no sólo para mejorar la imagen de las antiguas metrópolis, sino también como modelo para un acercamiento de las repúblicas entre sí y a Iberia, que sólo unida rivalizaría con el influjo de otras potencias. Aunque normalmente no abordaron el tema de la unión política, no cabe duda de que para muchos de ellos —sobre todo los que privilegiaban los aspectos culturales de la nacionalidad— fue una aspiración. Tras cuestionar la separación de 1640, nada tenía de particular desear la reunión de unas tierras separadas más recientemente, con las que se compartía historia y cultura, forjando una unión ibérica a ambos lados del Atlántico, como última consecuencia del nacionalismo ibérico. [...]”

En Iberoamérica [...] no se buscó forzar la integración política tras reconocer las independencias. El hilo conductor no era en este caso el estado, sino la cultura, en virtud de la cual los iberoamericanos eran considerados —a pesar de pertenecer a otros estados— como connacionales o casi como tales. Su opinión fue valorada y se intentó modificarla para favorecer una aproximación, coincidiendo con la orientación iberista” (Rocamora 1994: 190). En este sentido, numerosos pensadores e intelectuales han evocado a Iberoamérica como pieza clave de sus idearios iberistas. Entre ellos, Valle-Inclán (Molina 1990: 20), Clarín (Molina 1990:23), Antonio Sardinha con su *Pan-hispanismo* (Molina 1990: 99) o Saramago con su *transiberismo* (Molina 1990: 8-9).

2. UBICACIÓN DE *FADOS* EN EL CONTEXTO DE LAS MANIFESTACIONES IBERISTAS POSTERIORES A 1975

Como se apuntó en el epígrafe precedente, durante el segundo tercio del siglo XX el iberismo y el nacionalismo ibérico fueron desplazados en la Península Ibérica por los nacionalismos de base estatal de las dictaduras de Franco y de Salazar. Durante este período, las únicas manifestaciones residuales de nacionalismo ibérico tuvieron lugar en el exilio²¹. Sin embargo, a partir de 1975, Rocamora²² apunta una re-emergencia del iberismo en razón del nuevo contexto político que atraviesan España y Portugal:

El fin de las dictaduras, coincidente —sobre todo en Portugal— con el de los imperios coloniales, pareció abrir un período propicio para el iberismo y de hecho hubo cierta recuperación, pero muy alejada de los niveles de la Segunda República y aún más de los de mediados del siglo XIX. Además, si bien el nacionalismo de base estatal perdió fuerza en Europa Occidental, el nacionalismo ibérico, como nacionalismo unificador, no pudo rivalizar con un movimiento unificador más amplio, el europeísmo, vertebrado a través de la CEE, que facilitó su práctica desaparición actual como idea política, relegándolo a esporádicas y débiles apariciones, sobre todo desde el mundo de la cultura.

En el ámbito de este resurgimiento del iberismo y de nuevas reflexiones sobre la “*convivencia común peninsular*”²³, no exento en ocasiones de resistencias a la europeización y a la globalización²⁴ o de un uso

²¹ Rocamora 1994: 181.

²² Rocamora 1994: 181.

²³ Molina 1990: 101. César Antonio Molina cita los textos de tres autores portugueses que abordan la cuestión de la cohabitación hispano-lusa: los escritos periodísticos de José Saramago (Molina 1990: 101), el libro *Nós e a Europa* de Eduardo Lourenço (Molina 1990: 101-104) y el libro *Somos todos hispanos* de Natália Correia (Molina 1990: 105-106).

²⁴ El iberismo como doctrina de resistencia ha sido formulado en los textos de los autores José Saramago y Fernando R. de la Flor. De José Saramago se pueden evocar dos textos, el artículo “Mi iberismo” y la novela *A jangada de pedra* (1986), en los que el autor manifiesta su escepticismo respecto a la integración de los Estados ibéricos en la Comunidad Económica Europea. En “Mi iberismo”, el rechazo de Saramago

político oportunista²⁵, es en el que se pueden enmarcar las representaciones iberistas del largometraje *Fados* (2007) y la toma de posición iberista manifestada por su director, Carlos Saura, en la rueda de prensa de presentación de la película en España en la 55ª edición del *Festival de San Sebastián*²⁶:

Siempre he encontrado Portugal como un país amigo, que tiene una frontera muy larga con España y que yo, de acuerdo con Saramago²⁷, estoy dispuesto si no a eliminarla (que es muy difícil), a que se

a la CEE se debe no sólo a que la adhesión imposibilita el proyecto político del iberismo sino también a que ésta puede significar una ruptura de los vínculos culturales que los Estados peninsulares mantienen con América Latina. En *A jangada de pedra*, el descontento de Saramago con la integración europea se manifiesta a través de la metáfora que constituye el argumento de la novela: “el territorio geográfico peninsular se adentra en el océano separándose del resto de Europa” (Molina 1990: 38). De Fernando R. de la Flor se señala el texto *Iberismo hoy: Posiberismo*, que consiste en la transcripción de la intervención de este autor en las sesiones *Territorios e culturas ibéricas* que celebró el *Centro de Estudos Ibéricos* en A Guarda los días 2 y 3 de diciembre de 2004. En este texto, además de acuñar el término *Posiberismo*, De la Flor subraya el potencial subversivo de la particularidad ibérica frente a las tendencias homogeneizadoras y mercantilistas de la integración europea y de la globalización de las economías capitalistas.

²⁵ La utilización oportunista del iberismo en el terreno político se manifiesta esporádicamente tanto por parte de los defensores del acercamiento ibérico como por parte de sus detractores. Un ejemplo de evocación oportunista de los viejos temores portugueses a España son las declaraciones realizadas por Manuela Ferreira Leite, candidata socialdemócrata a primera ministra portuguesa, durante el debate electoral que la enfrentó en televisión al candidato socialista José Sócrates el 12 de septiembre de 2007. Ferreira Leite, al manifestar su oposición a la construcción del AVE Madrid-Lisboa, afirmó: “No me gustan los españoles metidos en la política portuguesa, estoy defendiendo los intereses de Portugal, que no es una provincia de España”. (López, Virginia: “Manuela Ferreira Leite: ‘Portugal no es una provincia de España’”. Periódico *El Mundo*. Actualizado el 13 de septiembre de 2009 a las 21:59 horas. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/13/internacional/1252798763.html>, consultada el 10 de abril de 2010).

²⁶ *Fados - Edición especial DVD*. Contenido extra: Disco 2 - *Rueda de Prensa*.

²⁷ La alusión de Carlos Saura al escritor portugués José Saramago se enmarca en la estela de la polémica que se desató tras la publicación de unas declaraciones del escritor portugués al periódico portugués *Diário de Notícias* (Céu e Silva, João: “Não

vaya suavizando. Eso que se dice país hermano... que sea de verdad país hermano. En cuanto al fado, he escuchado fado desde que era niño porque a España llegaban las películas de Amália Rodrigues y se cantaban los fados por las calles. Yo, entonces, no era capaz de discriminar si el fado era una cosa alejada de nuestra cultura o pertenecía a nuestra cultura. Sinceramente, me parecía una cosa semejante o similar.

Estas declaraciones, realizadas en septiembre de 2007, no son más que uno de los elementos iberistas que jalonan el período de producción y de promoción de *Fados* y sobre los que no nos detendremos al haber delimitado como objeto de estudio el texto fílmico de esta película. Señalamos únicamente que *Fados* es una co-producción luso-española²⁸, que el encargo a un director español de rodar un documental sobre la canción nacional portuguesa levantó una cierta polémica en Portugal²⁹,

sou profeta, mas Portugal acabará por integrar-se na Espanha". Periódico *Diário de Notícias*. 15 de julio de 2007. http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=661318. Consultada el 23 de septiembre de 2009). En esta entrevista, Sarago realizaba unas declaraciones próximas al iberismo político en las que aseguraba que Portugal terminaría integrándose como una Comunidad Autónoma más en un país que dejaría de llamarse España y que a partir de entonces se denominaría Iberia.

²⁸ *Fados* es una co-producción entre las productoras portuguesas Fado Filmes, de Luis Galvão Teles, y Duvideo, de Iván Dias, y la productora española Zebra Producciones, para la que trabaja Antonio Saura Medrano, hijo de Carlos Saura. En su financiación participaron diversas instituciones y empresas portuguesas (la ciudad de Lisboa, Turismo de Portugal, TVI, Antena 1 y TAP) y españolas (el Ministerio de Cultura Español-ICAA, TVE, el Instituto de Crédito Oficial).

²⁹ En un pleno municipal celebrado en diciembre de 2005, varios concejales lisboetas se opusieron a que el Ayuntamiento de esta ciudad financiase la película *Fados*. Uno de ellos, María José Nogueira Pinto del *Centro Democrático Social (CDS)* incluyó el siguiente argumento entre las razones que motivaron su oposición: "[...] não percebo por que razão um filme sobre fado, destinado a promover um elemento essencial da cultura e identidade nacional, tem de ser entregue a um realizador espanhol" (Oliveira, João Pedro de: "Lisboa chumba filme de Saura sobre o fado". Periódico *Diário de Notícias*. 16 de diciembre de 2005. http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=631668. Consultada el 23 de septiembre de 2009.).

y que el equipo técnico y artístico de la película participó en eventos³⁰ y efectuó declaraciones³¹ de tipo iberista.

Ahora bien, *Fados* no es la única película de Saura de la que se puede extraer una lectura iberista. Su predecesora, *Iberia* (2005), se presta igualmente a interpretaciones de esta índole.

³⁰ Se pueden citar tres eventos próximos al ideario iberista en los que participó el equipo técnico y/o artístico de *Fados*:

– El *I Encuentro entre Productores y Distribuidores Portugueses, Españoles y Brasileños*, celebrado en Lisboa el 7-8 de junio de 2005, y que se simultaneó con la *Semana de Cine Español* que tuvo lugar en el cine *King* de Lisboa. En ambos eventos, parece ser que participó Carlos Saura.

(Artículo “Encontro junta em Lisboa produtores de Portugal, Espanha e Brasil”. Periódico *Diário de Notícias*. 7 de junio de 2005. http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=601973. Consultada el 23 de septiembre de 2009.). Caetano, María João: “Carlos Saura em Lisboa a ouvir fado”. Periódico *Diário de Notícias*. 9 de junio de 2005. http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=602165. Consultada el 23 de septiembre de 2009).

– La *V Mostra Portuguesa en España*, celebrada entre el 30 de octubre y el 19 de noviembre de 2007. En el marco de la *Mostra Portuguesa*, *Fados* fue proyectada en varias ciudades españolas, antes de su estreno comercial en España (EFE: “Portugal muestra su cultura en España a través de la V Mostra Portuguesa”. Diario *Público*. 25 de octubre de 2007 a las 16:49. <http://www.publico.es/agencias/efe/10124/portugal/muestra/cultura/espana/traves/v/mostra/portuguesa>. Consultada el 29 de septiembre de 2009). Entre estas ciudades, y por “*deseo explícito*” de Saura, figuró Santiago de Compostela, capital de Galicia, una de las regiones histórica, sociológica y culturalmente más cercanas a Portugal (Salgado, Daniel: “La V Mostra trae música y películas sobre Portugal”. Diario *El País*. 17 de noviembre de 2007. http://www.elpais.com/articulo/Galicia/V/Mostra/trae/musica/peliculas/Portugal/elpepiatugal/20071117/elpgal_17/Tes/. Consultada el 23 de septiembre de 2009).

– El *33 Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*, celebrado el 17 de noviembre de 2007 y en cuya gala de apertura se proyectó *Fados* en presencia de Carlos Saura. (EFE: “Saura abre el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva con Fados”. Diario *Público*. 17/11/2007. <http://www.publico.es/agencias/efe/018074/saura/abre/festival/cine/iberoamericano/huelva/fados?d=prin>, consultada el 29 de septiembre de 2010).

³¹ Entre estas declaraciones de tipo iberista cabe destacar las siguientes:

– Las realizadas por Carlos Saura, Carlos do Carmo, Iván Dias, Antonio Saura Medrano, Mariza y Patrick de Bana durante la rueda de prensa de presentación de *Fados* en la *55ª edición del Festival de Cine de San Sebastián*, celebrada el 21 de septiembre de 2007. (*Fados - Edición especial DVD*. Contenido extra: Disco 2 - *Rueda de Prensa*).

– Las realizadas por Carlos Saura durante la presentación de *Fados* en Madrid el 21 de noviembre de 2007. (Marín Bellón, Federico: “Carlos Saura pinta el fado”. Diario *ABC*. 23 de noviembre de 2007 a las 2:49. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-11-2007/abc/Espectaculos/carlos-saura-pinta-el-fado_1641405829216.html. Consultada el 29 de septiembre de 2009).

3. *IBERIA* (2005) DE CARLOS SAURA. UN PRECEDENTE IBERISTA DE *FADOS*

El largometraje musical *Iberia* se inspira en la suite homónima de Isaac Albéniz, compuesta para piano entre 1905 y 1909. Según el musicólogo Andrés Ruiz Tarazona³², el título *Iberia* sugiere la intención de Albéniz de ampliar la suite con piezas dedicadas a ciudades portuguesas, siendo manifiesta la simpatía del compositor hacia Portugal: *Iberia, doce nuevas impresiones en cuatro cuadernos*, T. 105, se llamó en un principio *Espagne*. Pero para evitar confusiones con las *Seis hojas del álbum*, Albéniz encontró el título definitivo, mucho más feliz. Si hubiese vivido más, habría incorporado seguramente ciudades de Portugal, siempre querido por él a través de amigos como Alejandro Rey Colaço (1854-1928) y José Viana da Motta (1868-1948). Al primero le dedicó la *Rapsodia española*, T. 16, y al segundo nada menos que *La Vega*, T. 102, como ya hemos apuntado.

Carlos Saura, a la hora de adaptar cinematográficamente la suite *Iberia* y de titular su película, también estuvo influido por una lectura lusófila. Su vocación de aglutinar a España y Portugal bajo un mismo vocablo la expresó en unas declaraciones al periódico *ABC*³³: “Albéniz hablaba de regiones y yo me he educado con ese término. *Iberia* engloba muchas cosas. En todo caso, el título de mi película me gusta muchísimo porque incluye también a Portugal”.

Estas declaraciones revelan que Saura no se limita al valor simbólico del título de la película, sino que efectúa una interpretación iberista de la obra de Albéniz al aludir al papel jugado por las “regiones” en las creaciones del compositor. Éste asignaba el nombre de diferentes regiones españolas a muchas de sus composiciones musicales y de las piezas que integran sus suites para piano. Por ejemplo, en la *Suite Española* (1886-1887), anterior a la suite *Iberia*, los títulos de las piezas que la conforman evocan diversos territorios de soberanía española:

³² Ruiz Tarazona 2009: 47-48 en AA. VV. 2009.

³³ J. M. Ayala: “Entrevista a Carlos Saura, director: en el musical, soy un voyeur”. Diario *ABC*. 28 de octubre de 2005. Pág. 63. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2005/10/28/063.html>. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

Granada, Cataluña, Sevilla, Cádiz, Asturias, Aragón, Castilla... e, incluso, *Cuba* (esta última, siendo todavía colonia española en la fecha de su composición). Ahora bien, la diversidad regional que caracteriza el conjunto de la obra de Albéniz y que interesa a Saura para recomponer una unidad peninsular no está presente en la suite *Iberia*. Las 12 piezas que forman parte de la suite, a excepción de la pieza *Lavapiés*, recrean únicamente paisajes andaluces. Éste puede ser el motivo por el que Saura adapta libremente la suite *Iberia*, optando por incluir en su película sólo una parte de las piezas originales y por completar el metraje con piezas anteriores de Albéniz, cuyos títulos nombran o sugieren regiones españolas geográficamente distantes de Andalucía: *Asturias, Aragón* o *Zortzico*. De esta reconstrucción ibérica a partir de un mosaico de regiones, una crítica de la película, titulada *Esencias atemporales* y publicada por el periódico *El Mundo*³⁴, efectuó una interpretación esencialista afirmando que: “[...] del conjunto se puede desprender una sarcástica lectura política en alusión a lo ibérico, anterior a lo hispano y sus variantes”.

4. REPRESENTACIONES IBERISTAS DE FADOS

Retomando la película *Fados*, las imágenes de ésta vinculan el fado con el pensamiento iberista mediante dos tipos de representaciones. Por un lado, mediante la puesta en escena del encuentro ibérico entre España y Portugal a través de las músicas populares con las que se asocian las identidades nacionales de ambos países: el flamenco y el fado, respectivamente. Por otro lado, a través de la identificación de Portugal (y del fado) con la lusofonía en general e, incluso, con la hispanidad. Estos dos tipos de representaciones se detallan a continuación.

4.1. La puesta en escena del encuentro ibérico: *Fado flamenco*

La secuencia titulada *Fado flamenco* es la única del largometraje *Fados* que aborda las relaciones entre España y Portugal. En esta secuen-

³⁴ A.B.: “Esencias atemporales”. Magazine *Metrópoli*. Periódico *El Mundo*. Viernes, 4 de noviembre de 2005. <http://www.elmundo.es/metropoli/2005/11/04/cine/1131058823.html>. Consultada el 12 de septiembre de 2009.

cia se escenifica, a través de la confrontación entre el fado y el flamenco, una inicial incomunicación hispano-lusa que termina tornándose en diálogo ibérico. Para descodificarla, es necesario analizar dos aspectos: la definición visual y sonora de las identidades española y portuguesa a través del flamenco y del fado, y la estructura narrativa empleada para significar la evolución desde el desencuentro hasta el (re)encuentro ibérico.

4.1.1. *El flamenco y el fado como símbolos de las identidades española y portuguesa*

El flamenco y el fado son, para Carlos Saura, metáforas visuales y sonoras de las esencias española y portuguesa, según sugieren dos declaraciones del cineasta a la prensa española durante el período de rodaje de *Fados* (enero-febrero 2007). En la primera de ellas, publicada por el diario *El País*³⁵, Saura define su concepción del flamenco y de la identidad española:

Los españoles son más salvajes que los portugueses en su expresión musical. El flamenco es una forma de esa expresión algo bárbara y al mismo tiempo muy delicada. Un contrapunto que se ve en Picasso, Buñuel o Goya, capaces de la brutalidad máxima y de una sensibilidad exquisita.

En la segunda declaración, publicada por el periódico *El Mundo*³⁶, Saura relaciona el fado con el *alma* y la identidad portuguesas:

Yo adoro el fado porque está marcado por la saudade, por la melancolía. Nace de la despedida, de cuando la gente partía a las colonias, y sigue vivo por el sentimiento, como se comprueba viendo a los fadistas cantar con los ojos cerrados. El fado es fuerza, es sincero y honesto, y expresa el sentir del carácter portugués.

³⁵ Carlos Galilea: "Los fados de Carlos Saura". Periódico *El País*. 4 de febrero de 2007. http://www.elpais.com/articulo/cultura/fados/Carlos/Saura/elpepucul/20070204elpepucul_5/Tes. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

³⁶ Mercedes Cerviño: Carlos Saura: "El fado es un amor de infancia que sigue vivo por su fuerza y sinceridad". Periódico *El Mundo*. Miércoles 14 de febrero de 2007. <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/02/13/cultura/1171373961.html>. Consultada el 12 de septiembre de 2009.

Acorde con estas correlaciones flamenco/España y fado/Portugal³⁷, Saura define en la secuencia *Fado Flamenco* un esquema de la identidad de ambos géneros musicales. Para ello, recurre a tres elementos: la danza, los instrumentos de cuerda y el canto que, al tiempo que caracterizan al flamenco y al fado, ponen en evidencia sus diferencias.

El primero de estos elementos, la danza, está representado, en lo que al flamenco se refiere, por una bailaora³⁸ vestida de rojo, color generalmente asociado a España y a esta música popular. El fado —que en la actualidad carece de baile— está representado por la coreografía de danza contemporánea que ejecuta el bailarín portugués Pedro Goucha Gomes. Éste va vestido austeramente, con una camiseta y unos pantalones negros. La inclusión de la danza contemporánea en relación al fado podría obedecer a uno de los objetivos que Saura se había marcado a la hora de construir su visión personal del fado: (re)introducir el baile en el fado³⁹.

Siguiendo este esquema tripartito, los instrumentos de cuerda serían el segundo elemento que caracteriza al flamenco/España y al fado/Portugal en la secuencia. El flamenco/España está representado

³⁷ Esta diferenciación musical de la esencia española asociándola a la brutalidad y sensibilidad del flamenco y de la esencia portuguesa identificándola al fado es similar a la diferenciación entre ambas esencias que, en términos literarios, efectuó el escritor portugués Teixeira de Pascoaes en la conferencia titulada *Don Quijote y la saudade*, pronunciada en la *Residencia de Estudiantes* de Madrid en 1923. En esta conferencia, Pascoaes afirmaba: “*el alma ibérica tiene dos caras diferentes e inconfundibles, la cara ‘saudosa’ y la cara quijotesca; una profundamente dramática, creada en las estepas castellanas; y la otra esencialmente elegiaca, ajena a los yermos sombríos de Portugal y Galicia*” (Molina 1990: 25-26).

³⁸ En los títulos de crédito de la película no se precisa cuál de las bailarinas solistas de *Fados* (Aída Badía, Andrea Méndez, Helena Martín y Carmen Angulo) es la que ejecuta la danza en la escena *Fado Flamenco*.

³⁹ Saura, en unas declaraciones al periódico *ABC*, afirma: “*Hemos inventado el fado bailado. Era mi obsesión*” (Marín Bellón, Federico: “Saura termina el rodaje de *Fados*, La música que viene del alma”. *Diario ABC*. 6 de abril de 2007. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-04-2007/abc/Espectaculos/saura-termina-el-rodaje-de-fados-la-musica-que-viene-del-alma_1632397243254.html. Consultada el 23 de septiembre de 2009).

El hecho de añadir la danza al fado no es una invención de Saura, sino una revisión de los orígenes afrobrasileños del fado en Lisboa durante la primera mitad del siglo XIX (Nery 2006: 7-12, 14-17, 59-79). La danza del fado se habría ido perdiendo con el paso del tiempo.

por la guitarra española, tocada por Juan Carlos Romero. El acompañamiento instrumental del fado/Portugal, tal y como codifica la tradición fadista⁴⁰, está formado por una guitarra portuguesa (instrumento solista⁴¹), tañida por Paulo Soares, y por una viola/guitarra clásica (instrumento que “proporciona el soporte armónico y rítmico”⁴²), tañida por Artur Caldeira.

El tercer elemento que delimita la identidad del fado/Portugal respecto a la del flamenco/España es el cante —y el idioma empleado en éste. La fadista Mariza y el cantaor flamenco Miguel Poveda entonan el tema *Meu Fado Meu*, compuesto por el portugués Paulo da Carvalho. *Meu Fado Meu* se incluyó en *Transparente* (2005), tercer disco de Mariza, en una doble versión⁴³: la portuguesa de da Carvalho y la versión en castellano, titulada *Mi Fado Mío* y realizada por el español Carlos Galilea. La secuencia *Fado Flamenco* retoma esta doble versión como elemento capitalizador de la diferencia de identidad. En consecuencia, a lo largo de la secuencia, Miguel Poveda canta la primera parte de *Mi Fado Mío*, en castellano:

Traigo un Fado en mi canto,
Canto la noche hasta ser de día
De mi pueblo traigo el llanto
En mi canto en bulería.
Tengo nostalgia de mí
De mi amor más amado

Yo canto un país sin fin.
El mar, la tierra, y...
Mi Fado, mi fado, mi fado mi fado, mi fado (bis).

⁴⁰ Nery 2006: 172.

⁴¹ Castelo-Branco 2000: 75.

⁴² Castelo-Branco 2000: 76.

⁴³ El disco *Transparente* contiene, además de *Meu Fado Meu/Mi Fado Mío*, otra doble versión, en portugués y en castellano, de un mismo tema musical: *Hay una música do povo/Hay una música del pueblo*. Este tema, con texto de Fernando Pessoa y música de Mario Pacheco, está cantado a dúo en su versión española por Mariza y el cantaor flamenco José Mercé, con una alternancia de voces similar a la del dúo entre Mariza y Miguel Poveda.

Y Mariza, la segunda parte, en portugués:

De mim só me falta eu
 Senhora da minha vida
 Do sonho, digo que é meu
 E dou por mim já nascida
 Trago um fado no meu canto
 Na minh'alma vem guardado
 Vem por dentro do meu espanto
 A procura do meu fado
 Meu fado, meu fado, meu fado, meu fado.

La elección de un hombre y una mujer para cantar a dúo *Meu Fado Meu* podría obedecer a la voluntad expresada por Saura en unas declaraciones al periódico *El Mundo*⁴⁴, en las que aseguraba: “No me importaría que un hombre y una mujer cantasen un fado sentimental, algo que no se ha hecho nunca”.

4.1.2. Estructura narrativa que articula el desencuentro y el reencuentro entre el flamenco/España y el fado/Portugal

La secuencia *Fado Flamenco* se estructura narrativamente en dos “*tempos*”: el *Tempo del Desencuentro* y el *Tempo Ibérico*, enlazados por varios planos de transición. Dicha estructura articula una suerte de dialéctica del iberismo.

- *El Tempo del Desencuentro*

El denominado *Tempo del Desencuentro* constituye la primera parte de la secuencia *Fado Flamenco*, reagrupando una serie de escenas que nos muestran a los tres elementos (danza, instrumentos de cuerda y canto) del flamenco/España y del fado/Portugal como antagonistas y aislados los unos de los otros. Sin embargo, al mismo tiempo, la composición de los planos los vincula y connota el deseo de que se produzca el encuentro.

⁴⁴ Sonia Domínguez: “Carlos Saura se deja seducir por los grandes del fado”. Periódico *El Mundo*. 16 de junio de 2005. <http://www.elmundo.es/papel/2005/06/16/cultura/1818120.html>. Consultada el 12 de septiembre de 2009.

Las escenas del *Tempo del Desencuentro* se agrupan en dos bloques independientes, en los que los elementos del flamenco/España por un lado y los del fado/Portugal por otro lado no comparten plano. En ellos, se destacan las disimilitudes entre estos dos géneros musicales populares, descritas en el epígrafe precedente. Siguiendo el orden diatélico de la película, el primero de estos dos bloques es el *fragmento flamenco*, en el que intervienen los artistas españoles: la bailaora flamenca, el cantaor Miguel Poveda y el guitarrista Juan Carlos Romero. Le sucede el *fragmento fadista*, integrado por las actuaciones de los artistas portugueses: el bailarín Pedro Goucha Gomes, la cantante Mariza y los músicos Paolo Soares y Artur Caldeira. Ambos bloques comparten la misma estructura interna. La escala y orden de montaje de sus planos así como la composición intraplánica son similares. El esquema que se muestra a continuación ilustra sobre la estructura interna compartida por los dos fragmentos:

- Estructura del plano 1.º de ambos fragmentos. La cámara acompaña a los bailarines en sus movimientos: a la bailaora, en el *fragmento flamenco*; y al bailarín Pedro Goucha, en el *fragmento fadista*. Éstos se debaten entre dos polos de atracción: su reflejo en el espejo y un fuera de plano hacia el que no consiguen avanzar, frenándoles una barrera invisible. Esta barrera invisible se situaría a la derecha del plano en el *fragmento flamenco*, y a la izquierda del plano en el *fragmento fadista*.
- Estructura del plano 2.º de ambos fragmentos. Se trata de un plano de conjunto. En la parte centro-izquierda del plano y de espaldas a su reflejo en el espejo se sitúan los cantantes: Miguel Poveda, sentado, en el *fragmento flamenco*; y Mariza, de pie, en el *fragmento fadista*. En la parte centro-derecha del plano están emplazados los intérpretes instrumentales: Juan Carlos Romero, en el *fragmento flamenco*; y Paolo Soares y Artur Caldeira, en el *fragmento fadista*. El plano de conjunto inicial se va acortando a lo largo de la escena en razón de un *travelling* que aproxima la cámara al cantante de cada uno de los fragmentos. Los músicos son, en consecuencia, excluidos progresivamente del plano. La posición ligeramente ladeada de los cantantes y el eje de sus miradas dirigen la atención hacia el fuera de campo. Éste, como en el plano 1, está situado a la derecha del plano en el *fragmento flamenco* y a la izquierda del plano en el *fragmento fadista*.

- Estructura de los planos sucesivos. Se alternan los planos de la bailaora, en el *fragmento flamenco*, y del bailarín Pedro Goucha, en el *fragmento fadista*, con los primeros planos de los cantantes Miguel Poveda y Mariza, respectivamente.

La estructura interna del *fragmento flamenco* y del *fragmento fadista* sugiere el mismo dilema: permanecer en una actitud aislacionista o ir hacia el “otro”. Este dilema se traduce visualmente en dos elementos simbólicos: el espejo y el fuera de campo. El espejo, en el que se reflejan los bailarines y cantantes de los *fragmentos flamenco* y *fadista*, simboliza el aislamiento y el encierro en un imaginario nacional. El fuera de campo, en cambio, indica la presencia del *otro* inalcanzable y un deseo de comunicar con la alteridad. Este deseo de comunicar, manifestado por el fuera de campo, está reforzado por la letra de la canción *Meu fado meu*, cuyos versos pueden ser leídos desde una óptica iberista. Sus versos aluden a la alienación de la propia identidad (“Tengo nostalgia de mí [...]”, “De mim só me falto eu”) y a un país ideal sin fronteras (“Yo canto un país sin fin./ El mar, la tierra, y...”).

• *El Tempo Ibérico*

Al final del *fragmento fadista*, dos planos anuncian el advenimiento del *Tempo Ibérico*. El primero de ellos es el plano del bailarín Pedro Goucha que comienza a avanzar en dirección al fuera de plano izquierdo, haciendo caso omiso del obstáculo invisible que anteriormente parecía frenarle. El segundo de estos planos de transición rompe el esquema visual del *fragmento fadista* mediante un efecto de montaje que introduce un elemento del *fragmento flamenco*. Al intercalar un primer plano de Miguel Poveda (en el que éste levanta la mirada hacia el fuera de plano) entre dos primeros planos de Mariza se establece un plano/contraplano con *raccord* de mirada entre Poveda y Mariza. Este plano inserto y el *raccord* de mirada ponen fin a la separación en bloques aislados de los elementos que caracterizan al flamenco y al fado.

Tras los planos de transición comienza el *Tempo Ibérico* propiamente dicho, que se articula gracias a los encuentros entre los tres elementos característicos del *fragmento flamenco* (danza, acompañamiento instrumental y canto) y sus homólogos del *fragmento fadista*. Cada uno de estos encuentros se realiza en dos fases: una fase de confrontación en la que la interacción entre los elementos de los *framen-*

tos flamenco y fadista está aún marcada por la desconfianza, la hostilidad o el desafío; y una fase de integración y fusión, que da paso al entendimiento ibérico.

El primer encuentro del *Tempo Ibérico* es el de los bailarines. La bailaora flamenca, desde el extremo izquierdo del plano, y el bailarín portugués, desde el extremo derecho del plano, avanzan de perfil hacia el centro del plano. Pero, antes de que lleguen a juntarse en el centro del plano y de que se produzca un contacto físico, ambos bailarines reculan, danzando en paralelo. En un primer momento, se dirigen hacia el fondo del plano, y, a continuación, en dirección opuesta, es decir, hacia la cámara. El encuentro decisivo entre los bailarines está representado por su integración como pareja de baile en planos sucesivos, intercalados en el segundo encuentro.

El segundo encuentro dentro del *Tempo Ibérico* es el de los instrumentistas. Este encuentro tiene lugar únicamente en la banda sonora, ya que el guitarrista flamenco Juan Carlos Romero no comparte plano en ningún momento ni con el tañedor de guitarra portuguesa, Paolo Soares, ni con el de viola, Artur Caldeira. Para significar acústicamente el encuentro, la viola pasa a ser el soporte armónico y rítmico, y el nexo entre las guitarras española y portuguesa que, alternativamente, actúan como solistas.

El tercer encuentro del *Tempo Ibérico* tiene lugar entre Miguel Poveda y Mariza, que comparten primeros planos cantando el estribillo de *Meu fado meu*. Dos elementos vienen, en un primer momento, a connotar enfrentamiento y rivalidad en este encuentro. Por un lado, en el plano visual, el montaje plano/contraplano muestra, alternativamente, a un cantante de frente a la cámara mientras el otro permanece de espaldas a ella, y viceversa. Por otro lado, en el plano sonoro, Mariza canta el estribillo *Meu fado, meu fado* en versión portuguesa mientras que Poveda lo entona en la versión española: *Mi fado, mi fado*.

La reconciliación entre ambos cantantes se inicia en el plano sonoro, cuando Poveda comienza a cantar al unísono con Mariza el estribillo en portugués y renuncia a cantarlo en castellano. La secuencia *Fado flamenco* concluye con un plano medio de Mariza y Poveda de perfil, cantando a dúo. La posición simétrica de los dos cantantes en el interior del plano y el canto al unísono connotan un entendimiento ibérico como resolución de la secuencia.

4.1.3. *Recepción de la secuencia Fado Flamenco por la prensa española*

El contenido iberista de la secuencia *Fado Flamenco* no pasó inadvertido a la prensa española tras la presentación —y posterior estreno— de la película en Madrid en noviembre de 2007. Así, en el diario *Público*⁴⁵, a partir de unas declaraciones de Carlos Saura, se publicaba la siguiente conclusión sobre la escena *Fado Flamenco*:

en este recorrido por la música tradicional portuguesa el cineasta [Saura] también ha querido reivindicar “la unión” hispano-lusa incluyendo un “fado flamenco” interpretado por Miguel Poveda, y reclamando, como José Saramago, “que no sea España ni Portugal, sino Iberia”⁴⁶.

Y en una crítica del periódico *El Mundo* sobre *Fados*⁴⁷, el periodista Alberto Luchini afirmaba lo siguiente:

La cinta tiene algún que otro altibajo en su ritmo (no todos los números pueden estar al mismo nivel), pero los bajos son menos que los altos. Y algunos altos son para enmarcarlos: la secuencia en la que Mariza y Miguel Poveda cantan a dúo *Meu Fado Meu*, en un encuentro ibérico en la cumbre, pone los pelos de punta.

4.2. La identificación de Portugal con la lusofonía y la hispanidad: Representaciones transibéricas

Si la representación de las relaciones hispano-lusas se limita en *Fados* a la secuencia *Fado Flamenco*, abundan, sin embargo, otras se-

⁴⁵ EFE: “Saura reproduce la emoción de la música lusa para el estreno de Fados”. Diario *Público*. 21 de noviembre de 2007. <http://www.publico.es/agencias/efe/019409/saura/reproduce/emocion/musica/lusa/estreno/fados?d=print>. Consultada el 29 de septiembre de 2009.

⁴⁶ Esta cita de Saura a José Saramago también fue recogida en Marín Bellón, Federico: “Carlos Saura pinta el fado”. Diario *ABC*, 23 de noviembre de 2007. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2007/11/23/098.html>. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

⁴⁷ Luchini, Alberto: “La emoción de la belleza”. Revista *Metrópoli*. Diario *El Mundo*. Miércoles, 28 de noviembre de 2007. <http://www.elmundo.es/metropoli/2007/11/30/cine/1196377227.html>. Consultada el 12 de septiembre de 2009.

cuencias que vinculan al fado (y a Portugal) con la lusofonía e, incluso, con la hispanidad. Estas representaciones, que serán precisadas a continuación, han sido calificadas en este artículo de *transibéricas*. El término *Transiberismo*, acuñado por José Saramago en su escrito “Mi iberismo”⁴⁸, enlaza con la tradición iberista de fomentar el estrechamiento de los vínculos peninsulares con Iberoamérica. El *Transiberismo* ve a América Latina como una prolongación de lo ibérico:

la propia Península Ibérica no podrá ser hoy plenamente entendida fuera de su relación histórica y cultural con los pueblos de ultramar [...] esta Península, que tanta dificultad tendrá en ser europea, corre el riesgo de perder, en América Latina, no el mero espejo donde podrían reflejarse algunos de sus rasgos, sino el rostro plural y propio para cuya formación los pueblos ibéricos llevaron cuanto entonces poseían espiritualmente bueno y malo y que es, ese rostro, así lo creo, la mayor justificación de su lugar en el mundo⁴⁹.

En suma, según la lógica del *transiberismo*, “*ser ibérico significa tender un puente hacia Iberoamérica*”⁵⁰. Ésta podría ser la intención de Saura en una serie de secuencias de *Fados* en las que propone una identificación y (con) fusión de identidades entre Portugal y la lusofonía (sobre todo, Brasil). En ellas, el *transiberismo* se manifiesta mediante dos elementos: las letras de algunos fados, que establecen comparaciones y paralelismos entre Portugal y los países lusófonos; y la interpretación por cantantes lusófonos e, incluso, hispanos de fados que inmortalizaron las grandes figuras —ya fallecidas— de este género musical.

4.2.1. La (con) fusión de identidades en las letras de las melodías de Fados

Dos secuencias de *Fados* son representativas de cómo las letras de las melodías, a través de comparaciones y paralelismos entre Portugal y los países lusófonos, conducen a una (con) fusión de identidades.

La primera de ellas se titula *Moçambique*. En esta secuencia, Mari-za —fadista nacida en Mozambique pero que “vive en Lisboa desde los tres años”⁵¹— canta *Transparente*⁵². La letra de *Transparente* hace alu-

⁴⁸ Molina 1990: 5-9.

⁴⁹ Molina 1990: 8-9.

⁵⁰ Molina 1990: 104.

sión a la biografía de Mariza y establece una relación de continuidad entre Mozambique y Portugal, dando lugar en sus versos a híbridos geográficos (“Um Zambèze feito Tejo”⁵³), indumentarios (“Vejam um cabelo entrançado/E o canto morno do fado/Num xaile de caracois”⁵⁴), instrumentales (“Os batuques são guitarras”⁵⁵) y vegetales (“E os coqueiros, girassóis”⁵⁶). Para reforzar aún más la idea de mestizaje entre África y Europa, la coreografía y danza de esta secuencia corren a cargo de Patrick de Bana, bailarín nacido en Hamburgo de padres de origen nigeriano y alemán⁵⁷.

La segunda secuencia con letras de canciones que desdibujan los límites entre Portugal y la lusofonía es la titulada *Revolução*. En ella, el cantante brasileño Chico Buarque de Holanda interpreta *Fado Tropical* acompañado en los recitativos en off por el fadista Carlos do Carmo. La letra del *Fado Tropical* subraya los vínculos de identidad entre Brasil y Portugal a través de varias figuras retóricas:

- La invocación del legado de los colonizadores portugueses en Brasil (“Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo... (além da sífilis, é claro”⁵⁸) y la súplica para que

⁵¹ Mariza: Reportaje “Uno: Portugal. La dulce melancolía del mar”. Diario *El Mundo*. Domingo, 24 de julio de 2005. <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2005/304/1122054034.html>. Consultada el 12 de septiembre de 2009.

⁵² Tema escrito por Paulo Lima y compuesto por Rui Veloso para el disco homónimo de la cantante, publicado en 2005.

⁵³ En castellano, este verso se traduciría como “Un Zambeze hecho Tajo”, y relaciona el río “Zambeze”, que cruza Mozambique desembocando en el Océano Índico, con el río “Tajo”, que cruza Portugal desembocando en Lisboa.

⁵⁴ En castellano, estos versos se traducirían de la forma siguiente: “Vean un cabello trenzado/ y un canto tibio de fado/en un chal rizado”. En ellos se entremezcla la indumentaria de la fadista (el “chal”) con los peinados y fisonomía africanos (“cabello trenzado”, “rizado”).

⁵⁵ En castellano, este verso se traduciría como “Los batuques son guitarras”. El “bataque” es un género musical africano y la “guitarra”, el instrumento con el que se identifica el fado.

⁵⁶ En castellano, este verso se traduciría como “Y los cocoteros, girasoles”. El “cocotero” se asocia con las latitudes tropicales y el “girasol” es una planta que los españoles llevaron a Europa tras la conquista de América.

⁵⁷ <http://www.patrickdebana.com/>, consultada el 13 de enero de 2010.

⁵⁸ En castellano, estos versos se traducirían de la siguiente manera: “Todos nosotros heredamos, en la sangre lusitana, una gran dosis de lirismo... (además de la sífilis, está claro)”.

se produzca la identificación entre Brasil y Portugal (“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”⁵⁹).

- La yuxtaposición, adjetivación e hibridación en un mismo verso de elementos típicamente brasileños con otros típicamente portugueses, de forma similar a la descrita en la letra de la canción *Transparente*. Así, ambas identidades se diluyen en una a través de elementos musicales (el título “*Fado tropical*”⁶⁰), gastronómicos (“vinho tropical [...] / sardinhas, mandioca”⁶¹), vestimentarios (“E a linda mulata/Com rendas do Alentejo”⁶²), y geográficos (“E o rio Amazonas/ Que corre Trás-os-Montes/ E numa pororoca/ Deságua no Tejo”⁶³).

Estas invocaciones y yuxtaposiciones entre Brasil y Portugal de la letra de *Fado Tropical* son las que despertaron el interés de Saura por la canción, según manifestó el propio cineasta en unas declaraciones⁶⁴:

⁵⁹ En castellano, estos versos se traducirían de la siguiente manera: “Esta tierra [Brasil] aún va a cumplir su ideal/aún va a convertirse en un gran Portugal”.

⁶⁰ El título “Fado Tropical”, y sus implicaciones respecto a las identidades portuguesa y brasileña aparecen detallados en Coelho Florent, Adriana: “Um suave azulejo: o retrato ambivalente da nação em Fado Tropical de Chico Buarque”. Epígrafe 2 Do título. Encontro Regional da ABRALIC 2007 Literaturas, Artes, Saberes. 23 al 25 de julio de 2007. USP —São Paulo, Brasil. http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA_FLORENT.pdf, consultado el 14 de enero de 2010.

⁶¹ En castellano, estos versos se traducirían de la siguiente manera: “Vino tropical, [...] / sardina, mandioca”. El vino y la sardina serían productos típicamente portugueses, mientras que el adjetivo tropical y la referencia a la mandioca, una planta de las regiones cálidas de América, aludirían a Brasil.

⁶² En castellano, estos versos se traducirían de la siguiente manera: “Y una linda mulata/con encajes del Alentejo”. En este verso, una mulata (un alto porcentaje de la población brasileña es mulata) va vestida con uno de los productos artesanales, el encaje, típico de la región portuguesa del Alentejo.

⁶³ En castellano, estos versos se traducirían de la siguiente manera: “Y el río Amazonas/ que corre Trás-os-Montes/Y en una pororoca/ Desemboca en el Tajo”. Este verso sitúa al río Amazonas, uno de los mayores del planeta, en Portugal, atravesando la región portuguesa de Trás-os-Montes y confluyendo en el río Tajo.

⁶⁴ *Fados - Edición especial DVD*. Contenido extra: Disco 2 - *Rueda de Prensa*.

Es una canción preciosa [...] que habla de un cierto paralelismo maravilloso entre Portugal y Brasil. La última parte a mí me parece fascinante, cuando dice que “el río Tajo vuela tras-os-montes”, “el río Tajo y el Amazonas se van a unir pororoca” (que son las olas esas que vienen cuando el Amazonas desemboca en el mar, provocando un follón de olas gigantescas). La idea es preciosa y siempre habla de un inmenso Portugal, o sea que es muy hermoso que este brasileiro hermane de esa manera tan fantástica Portugal con Brasil.

Ahora bien, el hermanamiento sugerido por la letra de *Fado Tropical* aparece asociado en *Fados* a un contexto histórico concreto: la Revolución de los Claveles. Enmarcado en la secuencia *Revolução, Fado Tropical* sucede en la banda sonora a la reproducción en off de *Grândola, Vila Morena* de José Afonso, uno de los himnos de la Revolución portuguesa⁶⁵. Tras los primeros acordes de *Fado Tropical*, un *travelling* descendente introduce a Chico Buarque en el plano, delante de las imágenes de archivo⁶⁶ sobre la Revolución que se proyectaban desde el comienzo de la secuencia en una pantalla en el fondo del decorado. Este efecto de contrapunto, perfilado al superponer a Chico Buarque sobre las imágenes de archivo, se atenúa durante los recitativos de la canción, en los que la voz de Carlos do Carmo suena en off y, visualmente, las imágenes de archivo recobran una posición privilegiada. A lo largo de la secuencia se alternan los planos de Chico Buarque cantando con los de los recitativos de Carlos do Carmo y con los de los pasajes instrumentales en los que los músicos Júlio Pereira (bandolín) y Diogo Clemente (viola) se sitúan también delante de una pantalla con imágenes de archivo. La secuencia concluye con un primerísimo plano de Chico Buarque.

Las asociaciones entre *Fado Tropical* y la Revolución de los Claveles no son arbitrarias, sino que están estrechamente ligadas a la historia de la recepción de la canción de Chico Buarque en Brasil. *Fado Tropical* formaba parte de una obra de teatro censurada por la dictadura brasileña: *Calabar, o elogio da Traição* (1972-1973) de Chico Buarque y Ruy Guerra, y constituía una sátira política del legado colonial y au-

⁶⁵ Castelo-Branco 2000: 113.

⁶⁶ Según los títulos de crédito de *Fados*, estas imágenes de archivo han sido extraídas del documental *As Armas e o Povo* del *Sindicato Nacional dos Trabalhadores das Telecomunicações e Audiovisual*

toritario portugués en Brasil⁶⁷. Ahora bien, como explica Chico Buarque⁶⁸, el significado de sus comparaciones entre Brasil y Portugal, poco halagadoras por su intención sarcástica, se vio profundamente modificado con la llegada de la Revolución de los Claveles:

Era un tiempo de dictadura militar en Brasil. Eran los fines de los años también de dictadura en Portugal. Entonces tenía el hecho de decir “Brasil se va a volver un grande Portugal”... Es obviamente algo irónico porque volverse un grande Portugal... El Salazarismo no era propiamente un elogio, pero pasó que la canción fue grabada y después fue prohibida para la ejecución pública en Brasil. Y dos o menos años después, ¿qué pasa? Viene la revolución portuguesa, que puso fin a la dictadura portuguesa. Y Brasil permanecía con su dictadura. Entonces, la canción se volvió más prohibida aún que antes porque “volverse un grande Portugal” significaba la libertad, [...], un ansia de libertad para Brasil.

4.2.2. *Cantantes lusófonos e hispanos cantando fados vinculados a las grandes figuras de este género musical*

Las secuencias de *Fados* que homenajean a los fadistas míticos Alfredo Marceneiro, Amália Rodrigues y Lucilia do Carmo presentan una estructura doble. Están escindidas en dos partes o *hemistiquios*. En la primera parte de estas secuencias se resucita y evoca nostálgicamente al fadista homenajeadado a través de material audiovisual que se conserva sobre él: imágenes de archivo de actuaciones y ensayos, fotografías suyas, y grabaciones sonoras. En la segunda parte de la secuencia-homenaje, en cambio, el fadista homenajeadado no aparece visualmente sino que se reencarna en los artistas africanos, brasileños y mexicanos que versionan e interpretan uno de sus fados más emblemáticos. Se efectúa, en consecuencia, un trasvase de la ortodoxia del fado y de una época pasada a la fusión de ritmos y culturas de la época actual.

⁶⁷ Coelho Florent, Adriana: “Um suave azulejo: o retrato ambivalente da nação em Fado Tropical de Chico Buarque”. Epígrafe *Resumo*. Encontro Regional da ABRALIC 2007 Literaturas, Artes, Saberes. 23 al 25 de julio de 2007. USP —São Paulo, Brasil. http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA_FLORENT.pdf, consultado el 14 de enero de 2010.

⁶⁸ *Fados - Edición especial DVD*. Contenido extra: Disco 1 - *Making of*.

Dos ejemplos merecen ser destacados.

El primero de ellos es la secuencia titulada *Homenagem a Amália Rodrigues*. La primera parte de esta secuencia nos muestra imágenes de archivo de un ensayo de Amália Rodrigues con el compositor Alain Oulman⁶⁹. Las imágenes aparecen en una pantalla observada a oscuras por un grupo de espectadores sentado en un suelo pulido que refleja, a su vez, las imágenes de Amália.

Como transición entre la primera y la segunda parte de esta secuencia se proyectan en uno de los paneles verticales varias fotografías⁷⁰ y un primer plano en blanco y negro⁷¹ de Amália Rodrigues. A continuación, un travelling lateral hacia la derecha del plano revela un espacio diáfano rodeado de paneles verticales iluminados con colores cálidos, amarillentos y anaranjados. En el centro de este decorado y en segundo plano, se sitúa la pareja de baile formada por Patrick de Bana y una de las bailarinas solistas de la película. A la derecha del decorado y en primer plano, el cantante brasileño Caetano Veloso, sentado con una guitarra. En esta segunda parte de la secuencia, Veloso canta y toca el fado *Estranha Forma de Vida*, escrito por la propia Amália y cuya música fue compuesta por Alfredo Marceneiro. Con la elección del artista brasileño y de este fado, Saura pretende rememorar un concierto de Caetano Veloso en el Coliseu de Lisboa en 1985, en el que Veloso interpretó *Estranha Forma de Vida* en presencia de Amália Rodrigues⁷². Esto lo explica el propio Saura en unas declaraciones sobre por qué eligió a cada uno de los cantantes no portugueses de *Fados*⁷³:

En el caso de Caetano Veloso, [...] el fado que canta era el fado que cantaba hace muchos años con Amália Rodrigues. Hay un material, incluso visual, donde está Caetano cantando el mismo fado que canta en nuestra película. Es una especie de homenaje a Amália Rodrigues de uno de los cantantes más estupendos que ha dado Brasil.

⁶⁹ Estas imágenes, según los títulos de crédito de *Fados*, proceden del *Arquivo Valentim de Carvalho Televisão* y forman parte del documental *Estranha forma de vida* (1995) de Bruno de Almeida.

⁷⁰ Estas fotografías provienen, según los títulos de crédito de la película, de *Amália - Uma biografia por Vitor Pavão dos Santos* y del *Arquivo Museu do Teatro*.

⁷¹ El primer plano de Amália Rodrigues, según los títulos de crédito de la película, proceden del *Arquivo RTP*.

⁷² Escena recogida en el documental *The art of Amália* (2000) de Bruno de Almeida.

⁷³ *Fados - Edição especial DVD*. Contenido extra: Disco 2 - *Rueda de Prensa*.

Veloso, por su parte, describió en el periódico *El País*⁷⁴ su encuentro con Amália durante el concierto:

Amália Rodrigues vino a verme al Coliseo lisboeta. Iba a cantar *Estranha forma de vida* y dije que ella estaba entre el público. La gente aplaudió puesta en pie. Y ella subió al escenario. ¿Cómo podía yo cantar? Le pedí que la cantase y bromeé diciendo que yo lo hacía mejor. Coronaba una campaña a favor del fado que yo hacía en Portugal en los años setenta, cuando los jóvenes portugueses lo despreciaban.

El segundo ejemplo en el que un artista iberoamericano versiona un fado asociado a un intérprete mítico es la secuencia titulada *Homenagem a Lucília do Carmo*⁷⁵. Esta secuencia presenta dos particularidades que refuerzan la hipótesis de una lectura transibérica de *Fados*. Por un lado, la elección de la cantante mexicano-estadounidense Lila Downs⁷⁶ para interpretar el fado *Foi na Travessa da Palha*⁷⁷ que Lucília do Carmo popularizó. El homenaje lo realiza una cantante hispana en lugar de un artista lusófono como en las otras secuencias homenaje de *Fados*. Por otro lado, la identificación entre las dos artistas, Do Carmo y Downs, se acentúa al ser la única secuencia de la película en la que se repite el mismo fado cantado por dos intérpretes distintas.

En el primer hemistiquio de la secuencia se escucha una grabación sonora de Lucília do Carmo cantando *Foi na Travessa da Palha*⁷⁸. A la

⁷⁴ Carlos Galilea: "Reportaje Los fados de Carlos Saura. Caetano Veloso participa en la película sobre la música portuguesa que el director rueda estos días en Madrid". Diario *El País*, 4 de febrero de 2007. http://www.elpais.com/articulo/cultura/fados/Carlos/Saura/elpepucul/20070204elpepucul_5/Tes, Consultada el 23 de septiembre de 2009.

⁷⁵ Lucília do Carmo es la madre del también fadista Carlos do Carmo, uno de los impulsores de la película *Fados*, en la que interpreta el *Fado da Saudade* y *Um homem na cidade*.

⁷⁶ La inclusión de Lila Downs en *Fados* parece haber sido una iniciativa del productor Iván Dias (Declaraciones de Carlos Saura en *Fados - Edición especial DVD*. Contenido extra: Disco 2 - *Rueda de Prensa*).

⁷⁷ Fado con letra de Gabriela de Oliveira y música de Frederico de Brito.

⁷⁸ Esta grabación, según los títulos de crédito de *Fados*, es de 1958 y propiedad de Valentim de Carvalho CI-SA. En ella, Lucília do Carmo está acompañada por la guitarra portuguesa de Francisco Carvalhinho y la viola de Martinho da Assunção.

izquierda del plano, una pareja de danza ensaya bajo la supervisión del bailarín Pedro Goucha y varios bailarines hacen ejercicios de calentamiento. A la derecha del plano y al fondo del decorado, una de las bailarinas solistas espera, solitaria, en un espacio delimitado por espejos verticales formando un ángulo agudo. La cámara acompaña a Goucha, que se separa del resto de bailarines en dirección a esta bailarina. Goucha se acerca a la bailarina, la besa y ambos bailan entrelazados. Los espejos que les rodean permiten entrever a los otros bailarines ensayando y una fotografía de Lucília do Carmo⁷⁹. A continuación, Pedro Goucha coge a la bailarina de la mano y los dos se van en dirección al fuera de plano derecho. Un *travelling* nos muestra, proyectadas en un panel vertical traslúcido, las sombras de ambos avanzando hacia el fuera de plano. La cámara se mueve hacia la derecha y se detiene en un panel con la misma fotografía antes entrevista de Lucília do Carmo, que sirve de transición al segundo hemistiquio.

En el segundo hemistiquio, Lila Downs interpreta *Foi na Travessa da Palha* en un decorado con forma de corredor, delimitado por paneles y espejos verticales. A lo largo de este segundo hemistiquio, Downs avanza desde el fondo de este *corredor* hasta el comienzo del mismo. Comparte espacio con los dos bailarines anteriormente citados —que salen de detrás de los paneles situados al fondo del decorado— y con otra bailarina solista de *Fados*. Los tres bailarines interpretan, a través de la coreografía, la historia del triángulo amoroso de infidelidad y celos que narra la letra de *Foi na Travessa da Palha*, como apunta Carlos Saura en unas declaraciones⁸⁰:

ese fado [...] es, además, de los fados [...] que narran una historia [...]. Eso me permitió a mí poder hacer un ballet, con Patrick [de Bana] [...] donde se narrara también al mismo tiempo esa historia. Queda precioso el ver cómo Lila Downs canta y, al mismo tiempo, hay unos actores-bailarines que interpretan la canción que va cantando, y están todos en el mismo lugar, en el mismo espacio, y comparten la misma historia.

⁷⁹ Según los títulos de crédito de *Fados*, esta fotografía fue tomada por Nuno Ferrari y pertenece al archivo personal de Carlos do Carmo.

⁸⁰ *Fados - Edición especial DVD*. Contenido extra: Disco 2 - *Rueda de Prensa*.

Los planos de Lila Downs compartiendo espacio con los tres bailarines se alternan con los planos de los músicos⁸¹ que acompañan musicalmente a Downs. Los músicos están subidos en un podio. Detrás del podio, hay una pantalla en la que está proyectada la imagen de Lila Downs que, simultáneamente, canta en el *corredor*.

La intención de Saura de fomentar la (con)fusión de identidades entre los intérpretes no portugueses de las secuencias homenaje y los fadistas homenajeados podría igualmente subyacer en una anécdota de la película que contó el cineasta. Saura afirmaba que “Lila Downs [...], según los portugueses, no tiene acento en portugués”⁸² cuando canta *Foi na Travessa da Palha*.

5. CONCLUSIONES Y HORIZONTES DE ANÁLISIS DEL IBERISMO EN EL CINE ESPAÑOL

Del análisis de las representaciones y de los discursos iberistas del largometraje musical *Fados* de Carlos Saura se pueden extraer varias conclusiones.

La primera conclusión, de carácter formal, es que en *Fados* Saura recurre a alegorías visuales y sonoras para expresar algunos de los paradigmas que han caracterizado al iberismo durante los siglos XIX, XX y XXI. Sobre todo, aquéllos que se refieren a la búsqueda de un diálogo ibérico y a la concepción de Iberoamérica como parte intrínseca y reflejo de la identidad peninsular.

Una segunda conclusión es que, dado que los textos fílmicos de *Fados* e *Iberia* se prestan a lecturas e interpretaciones iberistas, cabría analizar si existen representaciones próximas a un pensamiento iberista en la obra anterior de Saura, o si se trata únicamente de un fenómeno puntual, sin continuidad ni precedentes en su filmografía. Además de la obra de Saura, el estudio de representaciones iberistas se podría igualmente extender al conjunto de la cinematografía española. Desde este punto de vista, merecerían una atención particular las co-produc-

⁸¹ Los músicos que aparecen en estos planos, según los títulos de crédito de *Fados*, son Paul Cohen (saxófono), Celso López (Arpa), Miguel Pantaleón (Bajo), Jairo Zabala (Guitarra), Bego Garce (Acordeón), António Pax Álvarez (Batería), Rayco Gil (Congas y Tablas).

⁸² *Fados - Edición especial DVD*. Contenido extra: Disco 2 - *Rueda de Prensa*.

ciones luso-españolas, las adaptaciones de obras literarias portuguesas, las representaciones de Portugal y de los portugueses en las películas españolas, las alusiones al país luso en títulos de largometrajes españoles como *Lisboa o Suspiros de España (y de Portugal)*...

Un terreno particularmente relevante para el estudio de posibles manifestaciones iberistas es la cinematografía gallega, por los vínculos fronterizos, lingüísticos y afectivos que Galicia mantiene con Portugal. Baste citar al cineasta gallego Chano Piñeiro en su artículo *Portugal e Galicia: o inevitable achegamento* (1991), publicado en la revista *Cinema* de Oporto⁸³:

Se é que nos tocamos, que os nosos sentimentos teñen a mesma raíz, que a nosa fala ten os mesmos acentos, que a nosa historia provén de eternos amores separados... ¿Por qué estamos tan lonxe?

A revista Cinema, chea de soños e soñadores, e mailos esforzados Cineclubes galegos e portugueses fan posible esa comunicación entre Galicia e Portugal, que neste caso é excepcional pero que debería ser normal.

[...]

Vós inda tedes e mantedes unhas poderosas señas de identidade que aquí en Galicia fomos destruíndo ou deixando que destruíran. Quizá por iso, cando me achego a Portugal sinto que estou en casa.

E así, de sutaque, ocrreseme a mín como facedor de cine [...] ¿por qué non facer unha película en Portugal? Sería como traballar en Galicia, sería unha película galega e, por iso mesmo, unha película portuguesa. ¿Qué mellor maneira de achegarnos que traballar cun equipo de galegos e portugueses creando unha historia? Sería a mellor maneira de coñecer eses grandes actores que tedes en Portugal e de que os actores galegos puidesen chegar a vós. Disporíamos deses vosos grandes técnicos de cine. Contaríamos unha historia nosa. En fin, estou seguro de que esta sería unha fermosa experiencia que podería ter unha importancia decisiva no noso achegamento, pero aviso, é só unha ocorrencia.

Una tercera y última conclusión es la óptica plural desde la que se puede emprender el estudio sobre el iberismo en materia cinematográfica. Aunque en este artículo sobre *Fados* se ha dado prioridad al

⁸³ Piñeiro 1995: 101.

texto fílmico como fuente de discurso iberista, la reconstrucción historiográfica a través de artículos publicados en la prensa generalista y de documentos audiovisuales ha desvelado otras fuentes de discurso iberista aplicables a *Fados*. Entre ellas, las declaraciones efectuadas a la prensa por Saura y su equipo durante el período de estreno y promoción del largometraje; la recepción de *Fados* por los críticos cinematográficos; o cómo interpretan y compilan los medios de comunicación la información sobre el proceso de gestación de *Fados*.

BIBLIOGRAFÍA

- AARON CLARK, Walter, *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.
- CARVALHO, Pinto da, *História do fado*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, *Voces de Portugal*. Madrid: Akal Ediciones, 2000.
- COELHO FLORENT, Adriana, *Um suave azulejo: o retrato ambivalente da nação em Fado Tropical de Chico Buarque*. Encontro Regional da ABRALIC 2007 Literaturas, Artes, Saberes. 23 al 25 de julio de 2007. USP, São Paulo, Brasil. En: http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA_FLORENT.pdf, consultada el 14 de enero de 2009.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, *Historia de la música española 7. El folklore musical*. Madrid: Ed. Alianza. Colección Alianza Música. Madrid, 1983.
- D'LUGO, Marvin, *The films of Carlos Saura: the practice of seeing*. Princeton: Princeton University Press, cop. 1991.
- DE LA FLOR, Fernando R., *Iberismo hoy: Posiberismo*. Transcripción de la intervención del autor en las sesiones del CEI dedicadas en Guarda a Territórios e culturas ibéricas los días 2 y 3 de diciembre del año 2004. En: <http://www.cei.pt/pdfdocs/F.R.%20de%20la%20Flor.pdf>, consultada el 16 de junio de 2009.
- GAUTHIER, André, *Albéniz*. Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo, *Nós e a Europa, ou, As duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- MAS, Sinibaldo de, *La Iberia: Memoria de sobre las ventajas de la unión entre Portugal y España*. En: <http://books.google.com/books?id=>

- J98AAAAAYAAJ&pg=PA88&lpg=PA88&dq=%22sinibaldo+d e+mas%22&source=web&ots=93_exk6L0U&sig=VnUwFr_1d fN-3cHZpwyr-50Wvl0#v=onepage&q=&f=false. Consultada el 16 de junio de 2009.
- MOLINA, César Antonio, *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*; prólogo de José Saramago; epílogo de Angel Crespo. Madrid: Ed. Akal. Akal bolsillo; 192. 1990.
- NERY, Rui Vieira, *Il fado: storia e cultura della canzone portoghese*; traducción de Vanessa Castagna; edición italiana a cura di Vincenzo Arsillo. Roma: Donzelli editore, 2006.
- PIMENTEL, Alberto, *A triste canção do sul: subsídios para a historia do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quijote, 1989.
- PIÑEIRO, Chano, *A luz dun soño e outros textos de cine*. A Coruña: Ed. Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995.
- ROCAMORA, José Antonio: *El nacionalismo ibérico (1792-1936)*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones. 1994.
- ROSA, Hélia Viana; RAMOS, Alcides Freire, *Calabar, o elogio da traição (Chico Buarque e Ruy Guerra): Dimensões estéticas e políticas do teatro brasileiro na década de 1970*. En: <http://www.propp.ufu.br/revistaelectronica/humanas2003/calabar.pdf>, consultada el 14 de enero de 2009.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988.
- VARIOS: *Albéniz*. Madrid: Ministerio de Cultura: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. Ed. conmemorativa del centenario de Isaac Albéniz 1909/2009. Contiene: Albéniz, Isaac: Impresiones y diario de viaje; López Linares, José Luis: *Isaac Albéniz. El color de la música* (DVD) Saura, Carlos: *Iberia* (DVD); Ruiz Tarazona, Andrés: *Albéniz, soñar España*; Saura, Carlos: *Iberia* [ed. facsimilar de su cuaderno de rodaje].
- WILLEM, Linda M. (ed.), *Carlos Saura: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

Prensa generalista

a) ABC

- AYALA, J. M., *Entrevista a Carlos Saura, director: en el musical, soy un voyeur*. Diario ABC. 28 de octubre de 2005. En: <http://hemero->

teca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2005/10/28/062.html. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

MARÍN BELLÓN, Federico, *Carlos Saura pinta el fado*. Diario ABC. 23 de noviembre de 2007. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-11-2007/abc/Espectaculos/carlos-saura-pinta-el-fado_1641405829216.html. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

— *Saura termina el rodaje de Fados, “La música que viene del alma”*. Diario ABC. 6 de abril de 2007. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-04-2007/abc/Espectaculos/saura-termina-el-rodaje-de-fados-la-musica-que-viene-del-alma_1632397243254.html. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

b) *Diario de Noticias*

Artículo: *Encontro junta em Lisboa produtores de Portugal, Espanha e Brasil*. Periódico *Diário de Noticias*. 7 de junio de 2005. http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=601973. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

CAETANO, Maria João, *Carlos Saura em Lisboa a ouvir fado*. Periódico *Diário de Noticias*. 9 de junio de 2005. http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=602165. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

OLIVEIRA, João Pedro de, *Lisboa chumba filme de Saura sobre o fado*. Periódico *Diário de Noticias*. 16 de diciembre de 2005. http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=631668. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

CÉU E SILVA, João, *Não sou profeta, mas Portugal acabará por integrar-se na Espanha*. Periódico *Diário de Noticias*. 15 de julio de 2007. http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=661318. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

c) *El Mundo*

DOMÍNGUEZ, Sonia, *Carlos Saura se deja seducir por los grandes del fado*. Periódico *El Mundo*. 16 de junio de 2005. <http://www.elmundo.es/papel/2005/06/16/cultura/1818120.html>. Consultada el 12 de septiembre de 2009.

CERVIÑO, Mercedes, *Carlos Saura: El fado es un amor de infancia que sigue vivo por su fuerza y sinceridad*. Periódico *El Mundo*. Miér-

coles 14 de febrero de 2007. <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/02/13/cultura/1171373961.html>. Consultada el 12 de septiembre de 2009.

TAPIA, María, *Diálogos entre España y Portugal*. Revista *Metrópoli*. Diario *El Mundo*. Viernes, 26 de octubre de 2007. <http://www.elmundo.es/metropoli/2007/10/26/musica/1193349664.html>. Consultada el 12 de septiembre de 2009.

d) *El País*

GALILEA, Carlos, *Los fados de Carlos Saura*. Periódico *El País*. 4 de febrero de 2007. http://www.elpais.com/articulo/cultura/fados/Carlos/Saura/elpepucul/20070204elpepicul_5/Tes. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

SALGADO, Daniel, *La V Mostra trae música y películas sobre Portugal*. Diario *El País*. 17 de noviembre de 2007. http://www.elpais.com/articulo/Galicia/V/Mostra/trae/musica/peliculas/Portugal/elpepiautgal/20071117elpgal_17/Tes/. Consultada el 23 de septiembre de 2009.

e) *Público*

EFE: *Portugal muestra su cultura en España a través de la V Mostra Portuguesa*. Diario *Público*. 25 de octubre de 2007. <http://www.publico.es/agencias/efe/10124/portugal/muestra/cultura/espana/traves/v/mostra/portuguesa>. Consultada el 29 de septiembre de 2009.

EFE: *Saura abre el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva con Fados*. Diario *Público*. 17/11/2007. <http://www.publico.es/agencias/efe/018074/saura/abre/festival/cine/iberoamericano/huelva/fados?d=print>. Consultada el 29 de septiembre de 2009.

EFE: *Saura reproduce la emoción de la música lusa para el estreno de Fados*. Diario *Público*. 21 de noviembre de 2007. <http://www.publico.es/agencias/efe/019409/saura/reproduce/emocion/musica/lusa/estreno/fados?d=print>. Consultada el 29 de septiembre de 2009.

Material audiovisual

Fados - Edición especial DVD - Cameo Media. Contenido: 2 Discos. Imagen: 1.85:1 4/3. Audio: Dolby Digital 5.1 Portugués. Subtítulos:

Inglés, Castellano. Contenido Extra: Disco 1 - Promoción Fados, Making of, Dibujos Carlos Saura. Photocall en S. Sebastián. Disco 2 - Rueda de prensa de Fados en el Festival de San Sebastián, Concierto de Fados en S. Sebastián, El Opus de Linares, Ficha técnica

Páginas web consultadas

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/saura/iberia/>, consultada el 16 de junio de 2009.

<http://www.fados-saura.com/>, consultada el 29 de septiembre de 2009.

<http://www.juancarlosromero.info/biografia/index.html>, consultada en enero de 2010.

<http://liladowns.com/>, consultada en septiembre de 2009.

<http://www.mariza.com/>, consultada en septiembre de 2009.

<http://www.miguelpoveda.net/>, consultada en septiembre de 2009.

<http://www.patrickdebona.com/>, consultada el 13 de enero de 2010.

<http://www.portaldofado.net/>, consultada en septiembre de 2009.

<http://www.rtve.es/radio/20080818/cuando-los-elefantes-suenan-con-musica/139196.shtml>, consultada en septiembre de 2009.

De la literatura al cine: el arte de la transposición

Robin Lefere
Universidad Libre de Bruselas (ULB)

1. ¿UN CINE LITERARIO?

Si las relaciones entre cine y literatura son múltiples y complejas, tanto desde el punto de vista histórico como desde el punto de vista estructural, lo son muy especialmente en el caso del cine de Saura. En los años 1960 y 70, cuando se contrastaba su cine con el de Luis Buñuel (en particular a raíz del encuentro de Cannes en 1960, y del supuesto parentesco entre *Los golfos* y *Los olvidados*), Saura solía profesar su profunda admiración hacia el maestro pero lo decía inimitable, y al menos en una ocasión hizo hincapié en que Buñuel estaba más orientado hacia la literatura mientras que él mismo era ante todo hombre de la imagen: le aburría escribir guiones, y prefería evitar la adaptación de obras literarias¹. Ahora bien, aunque sea cierto que la fotografía de sus películas ha sido siempre muy cuidada por él mismo, atento a rodearse de los técnicos más profesionales y creativos, es igual de cierto que la literatura *lato sensu* ha estado muy presente desde el principio. En *Los golfos* ya, en 1959, recordemos las letras de las canciones, del romance, o la secuencia-homenaje a la novela *El Jarama*. Con el paso del tiempo, estas interferencias se ampliarán, hasta desembocar en la multiplicación de las adaptaciones, y aun en una actividad más directamente literaria; piénsese en la publicación de guio-

¹ Véase la entrevista con Antonio Castro, en *Dirigido por*, 1979: 44-50.

nes reescritos, y en las dos novelas (muy cinematográficas) *Pajarico* y *¡Esa luz!*². Sin embargo, sería impropio hablar de “cine literario” (en el sentido de principalmente literario, a despecho de otros aspectos): es un “cine cine”, pero con toda la vocación integradora de este medio artístico. De hecho, en Saura se llevan a cabo las posibilidades integradoras del cine, más allá de lo que consiguió al respecto la ópera, que por cierto ha sido asimilado en el reciente *Io, Don Giovanni*. Con todo, dentro de los componentes estéticos integrados, destacan los “literarios”, de tal manera que se puede sostener que el “cine cine” de Carlos Saura se caracteriza no sólo por su gran poder de integración artística sino por su fuerte *componente literario*.

2. DEL MÚLTIPLE COMPONENTE LITERARIO

El más fundamental consiste quizás en la voluntad, declarada en varias ocasiones pero ante todo atestiguada por la propia obra, de hacer un “cine de autor”, entendido como un cine totalmente controlado y asumido, firmado; esto es, uno que tenga el mismo rango que la literatura, y para su director-autor la misma capacidad de expresión. Un cine nada egotista ni egocéntrico, abierto a la Sociedad y a la Historia, pero sí autor-referencial: remite a un mundo personal, que cobra cuerpo y consistencia en la obra y a cuya gran coherencia contribuyen las referencias deliberadas de una película a otra.

De manera general, se puede considerar que la cinematografía de un autor encierra un fuerte componente literario cuando ofrece:

- La adaptación de obras literarias, en alguna(s) de sus diversas modalidades (desde la adaptación “ilustración” hasta la adaptación “libre”).
- La integración recurrente de “elementos literarios” (se van a precisar a continuación), en los planos de lo narrado (la historia) y/o de la narración (el discurso); cabe incluir aquí las adaptaciones “parciales” (parte de una película constituye la adaptación de parte de una obra literaria).

² Véase al respecto, en este mismo libro, la contribución de José Jurado.

En la obra de Saura estos dos casos están amplia y ricamente ilustrados. Si bien hay que distinguirlos, el primero (la adaptación) implica necesariamente el segundo (la transposición); ambos participan del fenómeno general de la transposición intersemiótica, constituyendo modalidades específicas del mismo³. Aunque mi propósito principal será aquí la adaptación, conviene empezar esbozando los múltiples aspectos de la integración de elementos literarios.

3. ASPECTOS DE LA INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS LITERARIOS

A. En el plano de lo narrado (la historia), podemos distinguir:

- La tematización, en el primer plano, de la creación literaria (como modalidad destacada del tema esencial y polifacético de la creación): véanse *La noche oscura* (con la figura de Juan de la Cruz), *El Sur* (protagonista: Dahlmann-Borges).
- La tematización de la figura del hombre de letras o escritor (más que cualquier otro artista, incluso el pintor): véanse, además de las dos películas ya citadas, el profesor-traductor-adaptador Luis en *Elisa, vida mía*, el dramaturgo Juan en *Dulces horas*, José Vasconcelos, Vargas y la misma Antonieta Rivas Mercado en *Antonieta*, el profesor y dramaturgo Ángel en *Los zancos*, el dramaturgo Mario en *Tango*.
- La discusión explícita sobre la literatura en general: *La caza* (a través de las lecturas de Luis), *La prima Angélica* (a través del protagonista, que vende libros), *El Sur* (véase la conversación del protagonista con el bibliotecario).
- La discusión explícita de obras precisas: véanse *Peppermint Frappé* (las “Soledades” de Machado), *Carmen* (los comentarios sobre la obra de Mérimée).

³ Cf. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, 24-7. En rigor, el cine (por lo menos el que se basa en un guión cinematográfico) presupone un trabajo de transposición intersemiótica o adaptación *stricto sensu*: la conversión del guión o argumento en guión técnico. En el caso de la adaptación de una obra literaria, la transposición es doble, puesto que presupone en primer lugar la conversión de la obra literaria en un argumento cinematográfico.

- La cita de poemas o de fragmentos de obras literarias: véanse, además de *La noche oscura* y *El Sur*, *La prima Angélica* (Machado otra vez —“Soñé que tú me llevabas”—, Proust), *Elisa, vida mía* (Garcilaso de la Vega, Gracián...), *Los zancos* (Quevedo, Machado), *Tango* (Borges otra vez).
- La integración de la “paraliteratura” (letras de las canciones, romances...) en la misma historia (además de su utilización en la banda de sonido; *Los golfos*, *Llanto por un bandido*, *Los zancos*...).
- La referencia implícita (guiño): en *Los golfos* la larga secuencia del río Jarama, desde luego, pero también las primeras imágenes (el robo a la ciega remite a la literatura picaresca); el quijotesco auto de fe en *Antonieta* (con primeros planos en cubiertas de Voltaire)...
- La integración de la representación teatral: *Elisa, vida mía* (Calderón), *Los zancos*, *Dulces horas*...

B. En el plano de la narración, las formas son formas-sentidos, más o menos estrechamente vinculadas con lo narrado.

Los rasgos más llamativos se corresponden, de manera muy significativa, con los que han esgrimido la novela “moderna” y sus partidarios, en reacción polémica a la supuesta narración lineal decimonónica. Apuntemos:

- La narración compleja: secuencias no contextualizadas, elípticas, “desordenadas”; composición “desordenada”; un mismo actor asume varios papeles, o encarna la infancia además de la edad adulta (en especial en *La prima Angélica*).
- Ruptura con la ilusión realista, por ejemplo a través de los procedimientos de “captura” (brusca absorción de la “realidad” por la “ficción”), “liberación” (la “ficción” se convierte inesperadamente en “realidad”)⁴, los cuales se corresponden por otra parte con una reflexión sobre lo real y lo ficticio.
- La metaficción, que se vale del procedimiento muy literario de la “mise en abyme”, o de la cervantina y unamuniana rebelión

⁴ Estos términos remiten a la narratología de Jean Ricardou, elaborada en función de las prácticas del “nouveau roman” (cf. *Le nouveau roman*, Paris: Seuil, 1973, pp. 112-121).

contra el autor (cf. el episodio del nazi enloquecido en *Dulces horas*).

- La investigación en el tiempo (esa exploración del tiempo que lleva a cabo la novela al menos desde el siglo XIX, y de forma llamativa en el XX).

Otros rasgos formales que se dejan caracterizar como literarios en general, en distintos grados, son:

- La invención de títulos que se relacionan con la tradición literaria. “Ana y los lobos” remite a la fábula. “Cría cuervos”, al constituir la primera parte de un refrán (“y te sacarán los ojos”), reanuda con una práctica del teatro del Siglo de Oro (cf. *El perro del hortelano* etc.), que juega con las expectativas del espectador. “Stress es tres, tres” es un título lingüísticamente lúdico, al mismo tiempo que recuerda un título entonces muy reciente de una gran novela cubana (*Tres tristes tigres*, 1967).
- Un uso literario de la voz en *off*. Si bien resulta discutible que ésta sea literaria en sí (por ejemplo, tal como se usa en *Salomé*), no cabe duda de que determinados usos de ella sí lo son (véase *Elisa, vida mía*).
- La transposición de un estilo literario: el simbolismo, el esperpento, el realismo mágico... Los tres se combinan de manera notable en *Mamá cumple cien años*.

Todo esto para no insistir en la misma calidad de los diálogos (es decir, de los guiones, para los cuales, hasta *Cría cuervos*, Saura siempre colaboró con novelistas, como Daniel Sueiro o Rafael Azcona), en el uso metafórico de la Historia (recurso tradicional de la literatura; cf. *Llanto por un bandido*), en la iconografía teatral (en particular, se ha destacado la influencia de Rambal en *Ana y los lobos* o *La noche oscura*)⁵, o en la manera de rodar las secuencias siguiendo el orden del guión (lo que permite la dinámica literaria del *work in progress* —cf. Castro, 1996: 120).

⁵ Cf. la entrevista con Antonio Castro en *Dirigido por*, 1979: 44-50. Por otra parte, sobre la integración de recursos teatrales, véase la contribución de Serge Goriely (en este mismo libro), así como el estudio de Emmanuel Larraz (1998).

Esta lista de elementos literarios identificables en los planos de lo narrado y de la narración no está completa, será discutible en algunos de sus aspectos, pero aun así resultan muy notables la cantidad y la diversidad de rasgos literarios que la obra saurana integra, con algunas películas que los concentran en altísimo grado (*Elisa vida mía*, *Dulces horas*, *Antonieta*, *Los zancos*, *Tango...*). Ahora bien, para cada uno de los aspectos distinguidos convendría precisar (si acaso contrastar) modalidades concretas y los mecanismos de transposición correspondientes.

4. LAS ADAPTACIONES

La práctica de la adaptación por parte de Saura resulta más constante de lo que se suele pensar. Es cierto que sólo se vuelve explícita a partir de *Bodas de sangre* (1981), pero tiene numerosos y variados precedentes, desde los primeros trabajos del cineasta. El mediometraje *La tarde del domingo* (1956-1957) está “basado en la novela de Fernando Guillermo de Castro” (como indican los créditos), con guión y diálogos de Carlos Saura (al menos como co-autor)⁶. Si bien después de esta primera adaptación, circunstancial y contingente⁷, Saura no ha rodado adaptaciones propiamente dichas hasta 1981, incluso rechazó la adaptación (a título personal)⁸, sí escribió varios guiones que adaptaban obras literarias, y por otra parte encontramos lo que se podría llamar “adaptaciones parciales” así como películas que se relacionan de manera estrecha con uno o varios textos literarios.

⁶ Los créditos mencionan sólo a Saura, pero el mismo director señaló posteriormente que había colaborado con Eduardo Ducay (cf. Vidal 1988: 18).

⁷ “[...] 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 guión” (citado en Sánchez Vidal 1988: 18).

⁸ “[...] yo, como director de cine, me resisto a hacer una adaptación literaria. Es una forma de imponerme a mí mismo el que se me ocurra la idea motriz, es como una obligación para un director que se considera digamos ‘autor’” (Enrique Brasó: 72).

1.º) Los guiones

– *Young Sánchez*

En 1960, después de *Los golfos* y la experiencia de Cannes, Saura “abandona un proyecto en el que llevaba meses trabajando”, *Young Sánchez*, adaptación del cuento homónimo de Ignacio Aldecoa (que había sido coguionista de *El pequeño río Manzanares*). Como se sabe, es Mario Camus quien lo dirigirá finalmente, en 1963.

– *Historia de una pasión / La boda*

En su prólogo al libro de referencia de Agustín Sánchez Vidal, Saura escribe:

Mi segunda película [...] se iba a llamar ‘La Boda’ y estaba basada en una muy libre adaptación de Abel Sánchez de Unamuno, obra que siempre me ha fascinado por su intensidad. Trabajé solo en la adaptación durante los meses de verano en Cuenca [...] Mis personajes eran más físicos y reales que los de Unamuno y sobre ellos pesaba la opresiva atmósfera provinciana... (8).

En un pasaje posterior, Sánchez Vidal precisa que “en principio se iba a titular *Historia de una pasión*, con una fuerte gravitación inicial de *Él*, película de Buñuel que había tenido ocasión de ver en Montpellier en 1958” (33). Comprobaremos que, si bien este guión no llegó a rodarse, el proyecto se concretó en cierta medida con la realización de *Peppermint Frappé*.

– *El regreso*

En el prólogo citado, Saura menciona como “siguiente proyecto, una adaptación de la novela de Daniel Sueiro *Estos son tus hermanos* [Sueiro había sido coguionista de *Los golfos*], que escribimos Mario Camus y yo”, añadiendo que tampoco salió a la luz “porque ambos fueron prohibidos por la censura franquista”. Aunque los motivos debieron de ser varios (en el caso de *Young Sánchez*, Saura mencionó en otra parte que renunció al darse cuenta de que hubiera constituido en cierta medida una variación sobre *Los golfos*⁹, lo cual es cierto), no

⁹ Citado en Sánchez Vidal 1988: 33.

cabe duda de que se trataba de guiones problemáticos: *Young Sánchez* trata del mundo cínico y sin piedad de los apoderados (caso de explotación del hombre por el hombre en la sociedad franquista), mientras que *El regreso* se centraba en la vuelta a España de un exiliado después de la Guerra Civil.

– *El Jarama*

La apunta Sánchez Vidal (1988: 33), situándola como posterior a *Los golfos*, que por lo tanto atestiguarían un primer intento. Y comenta ante el fracaso: “al darse cuenta de que era absurdo tratar de adaptar una buena novela (porque en el mejor de los casos lograría una ilustración de ella y en el peor una película mediocre), decidió no incurrir en lo sucesivo en adaptaciones literarias”.

Al margen de los 4 guiones mencionados, encontramos aún en Sánchez Vidal huella de otros tres: un proyecto de adaptación de *Las trompetas del miedo* de Ángel María de Lara (cine taurino) (cf. p. 30) y, “solo o con la colaboración de Sueiro y Camus”: “María”, “El inocente” (33). Por otra parte, en su contribución al presente libro Amparo Martínez señala el interés por la obra de Ramón J. Sender y en especial los proyectos de llevar a la pantalla *El rey y la reina* (realizado finalmente por José Antonio Páramo en 1984) y *Réquiem por un campesino español* (rodada por Francisco Betriú en 1985), amén de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*¹⁰.

Este recuento puede no ser definitivo pero lo que importa es, más allá de pruritos eruditos, lo que atestigua: un interés constante hacia la literatura, y la voluntad de hurgar en formas de correspondencia entre la literatura y el cine. El hecho de que Saura haya renunciado a la adaptación propiamente dicha después del *Jarama* (si seguimos a Sánchez Vidal), no se debería tanto a la disyuntiva apuntada (que, con su carácter de fórmula rotunda, y desde luego muy simplificador, debe proceder de una entrevista o un diálogo con Saura), sino a la voluntad de ir más lejos en la dirección de un cine de autor: gracias al dominio adquirido con esos ejercicios de adaptación de obras ajenas, Saura podía ir levantando su propio mundo. El paso ulterior, realizado con *Cría cuervos*, sería escribir ya no sólo los argumentos sino los guiones.

¹⁰ Sobre las relaciones entre *Eldorado* y *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, véase en el presente libro la contribución de José Manuel Camacho Delgado.

2.º) Las adaptaciones parciales y /o la estrecha relación con uno o varios textos literarios

1959: *Los golfos*

Como aludido ya, y debía de resultar bastante evidente para el público de la época, la secuencia del río constituye un guiño e incluso un primer acercamiento a la adaptación del *Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio (1956). De manera más fundamental, la película se nutría de por lo menos otras dos fuentes literarias: “unos reportajes que había hecho Daniel Sueiro en una revista sobre el mercado de Legazpi” (cf. Saura en Brasó, 1974: 61-62), y por otra parte la novela de Pío Baroja *La busca* (*ibid.*: 65), que encabeza la trilogía “La lucha por la vida” y ofrece un retrato de golfos madrileños.

1967: *Peppermint Frappé*

Aunque resultaría algo forzado sostener que *Peppermint Frappé* representa la adaptación libre del *Abel Sánchez* de Unamuno (recuperando por lo tanto el proyecto de *La boda / Historia de una pasión* —cf. *supra*), no cabe duda de que esa novela constituye el principal subtexto del guión: el tema central es la envidia (encarnada por el protagonista que, de los tres, es el más tradicionalmente español), en el marco de una película que reflexiona, de manera contrastiva, sobre la sociedad y la cultura españolas; como en Unamuno, la envidia se da entre dos amigos (siendo médico el envidioso), y si bien se remonta a la infancia, se desata a propósito de la mujer... que tanto en la novela como en la película se llama “Helena”.

1973: *La prima Angélica*

Esta película, que no se presenta como adaptación, y que probablemente nadie calificaría como tal, no tiene como punto de partida una determinada obra literaria. Sin embargo, de mirarlo bien, olvidándonos de la perspectiva genética, se puede sostener que *resulta* constituir una forma de adaptación de dos textos literarios distintos. En efecto, el poema de Antonio Machado que se cita entero en la secuencia del reencuentro con la prima Angélica —“Soñé que tú me llevabas” (*Campos de Castilla*)— está cuidadosamente elegido y puesto en escena (con el cambio significativo de recitante, de quien asume el ensueño: de Luis niño a Angélica adulta), de tal manera que no sólo se inserta perfectamente en la temática del film (la intimista), sino

que funciona como una “mise en abyme” del mismo, al reflejar en sí el pasado y el futuro de lo narrado. Esto es: retrospectivamente, el poema recitado aparece como (pre)figuración al menos parcial de *La prima Angélica*, que por lo tanto se puede considerar como una *adaptación a posteriori*, a modo de amplificación. Por otra parte, en una secuencia ulterior, después de que Luis se haya referido a la “magdalena de Proust”, explicando brevemente la circunstancia literaria y la noción psicológica correspondientes, asistimos a un fenómeno de memoria involuntaria; es decir, tenemos un ejemplo de adaptación parcial, a modo de ilustración. Ahora bien, más allá de su sentido local, el episodio *resulta* ilustrar un tema esencial de la película (con la composición correspondiente), que es el de la recuperación, en buena parte involuntaria, de la memoria (en especial por parte de Luis y Angélica); incluso podemos decir que apunta hacia el mismo proyecto y la misma dinámica que definen la película. Así pues, tendríamos otro caso de “mise en abyme”, y retrospectivamente toda la película se puede ver como una adaptación del episodio proustiano, en los planos temático y estructural¹¹.

1977: *Elisa, vida mía*

Si se acepta la lectura anterior, con la extensión que implica de la noción de adaptación, se toma conciencia de que en *Elisa, vida mía* no hace sino explicitarse, desde el mismo título, la función propiamente clave de la cita (en el caso presente, los primeros versos de la Égloga 1 de Garcilaso de la Vega), que otra vez resulta constituir en cierta medida una “mise en abyme”, de tal manera que otra vez la película puede enfocarse como una *adaptación a posteriori*. Ahora bien, al ser complejas la historia y la temática, *Elisa, vida mía* admite varias claves literarias que la comentan y que ella comenta: además de la de Garcilaso, son convocadas por lo menos las obras de Gracián (el *Criticón*) y de Calderón (*El gran teatro del mundo*).

¹¹ Desde este punto de vista, se puede sostener que *La prima Angélica* resuelve el problema que planteaba Visconti en una entrevista de 1971, al comentar su proyecto de adaptación de *A la recherche du temps perdu*: “Il faudra trouver une façon d’unir le passé et le présent, de faire une espèce d’amalgame de tout ça qui est au fond le résultat de la recherche. Le temps n’existe pas, le temps si on le retrouve on l’abolit” (en *Visconti*, Actes Sud, Institut Louis Lumière: 71).

1981: *Dulces horas*

La secuencia en que el actor que encarna al nacional nazi se rebela contra su autor constituye, *mutatis mutandis*, la adaptación de un procedimiento famosamente desarrollado en el *Quijote* de 1615 e imitado en un capítulo del muy cervantino (y quijotesco) Unamuno (véase *Niebla*, por no hablar de la obra contemporánea de Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*).

Llegados a este punto, debe resultar claro que la supuesta nueva dirección del cine de Saura a principios de los años 80 es un espejismo: Saura no versa de repente en una práctica que antes habría despreciado; la adaptación siempre lo ha acompañado, desde sus principios. Sin embargo, se trata ahora de adaptaciones propiamente dichas —*a priori*, totales—, o por lo menos que parecen tales a primera vista. Consideremos la famosa “trilogía” *Bodas de sangre*, *Carmen*, *El amor brujo*, que no fue inicialmente concebida como trilogía y encubre en realidad situaciones muy diversas.

En rigor, *Bodas de sangre* (1981) no es la adaptación por Saura de la obra de Federico García Lorca sino la filmación por Saura del ballet preexistente de Antonio Gades, que se basaba en la versión de la pieza de Lorca que el bailaror le había encargado a Alfredo Mañas (autor de la obra teatral “Historia de los Tarantos”, fuente de la película *Los Tarantos*, 1963, de Francisco Rovira Beleta). Por lo tanto, la película no constituye la adaptación cinematográfica de una obra literaria sino, si acaso, la de un ballet, y más precisamente de la repetición (ficticia) de un ballet; esto es, un tipo de adaptación muy distinto: básicamente un trabajo sobre lo que se le da a ver al espectador, con el doble añadido de una perspectiva sobre la preparación entre bastidores y el juego sugerente sobre los bruscos pasajes de la ficción (representada) a la realidad (ficcional).

Carmen (1983) no parte de un ballet preexistente sino que éste se creó adrede por Gades con la perspectiva de integrarse dentro de la película cuyo guión escribió Saura. La fórmula estética elegida resulta muy cercana a la de *Bodas de sangre* (ballet flamenco, filmación de los preparativos y de la repetición, juego entre ficción y realidad), con la diferencia de que la historia se desdobra: la historia de la *Carmen* representada se repite en la historia real (dentro de la ficción). Cabe subrayar que tampoco aquí se trata, en rigor, de la adaptación cinematográfica de una obra literaria, puesto que la película se basa tanto en la “nouvelle” de Mérimée como en el libreto de Henri Meilhac et Ludovic Halévy para la ópera de Bizet.

En cuanto a *El amor brujo* (1986), nos encontramos otra vez con un ballet creado por Gades de cara a su integración en la película escrita por Saura, con la diferencia de que aquí la misma fuente original incluía el baile (además del libreto de Gregorio Martínez Sierra, de la música y del canto). El trabajo de adaptación fue plural —literario, coreográfico, musical— y de él resultó una fórmula algo distinta con respecto a las dos películas precedentes; en especial: a la dimensión metarrepresentativa o metaficcional sucede un “naturalismo trascendido” (véase Sánchez Vidal, 1988: 196).

Frente a esas adaptaciones de obras indirecta o parcialmente literarias, tenemos cuatro de obras literarias propiamente dichas:

- *Antonieta* (1982), cuyos créditos mencionan: “Guión: Jean Claude Carrière”; “Adaptación y diálogos: Jean Claude Carrière y Carlos Saura, sobre la novela de Andrés Henestrosa”¹². Habría que examinar las relaciones entre la novela, el guión (o adaptación primera) y la adaptación conjunta posterior.
- *¡Ay Carmela!* (1990), con guión de Rafael Azcona y Carlos Saura sobre la obra de teatro original de José Sanchis Sinisterra¹³.
- *El Sur* (1991), que se presenta como “adaptación libre del relato ‘El Sur’ de Jorge Luis Borges por Carlos Saura” (véase más adelante).
- *¡Dispara!* (1993), cuyos créditos anuncian una “adaptación del cuento” “Spara che ti passa“, de Giorgio Scerbanenco¹⁴, y un “argumento y guión” de Carlos Saura y Enzo Monteleone.

En realidad, se trata otra vez de casos dispares. Son distintos los géneros literarios adaptados: dos cuentos, una (supuesta) novela, una obra de teatro. Por otra parte, una sola adaptación se presenta desde los créditos como “libre” (si bien todas lo son en diversa medida). Por

¹² Curiosamente, no he encontrado huella de la supuesta novela de Henestrosa sobre *Antonieta*. No aparece en la *Obra completa* de ese autor publicada por la Editorial Novaro (México, 1969), y tampoco se menciona en la biografía de referencia que Fabienne Bradu le dedicó a *Antonieta* (México: FCE, 1991).

¹³ Sobre esta adaptación, hay que consultar el libro de Nancy Berthier: *De la guerre à l'écran. ¡Ay Carmela! de Carlos Saura* (2005).

¹⁴ El relato original de G. Scerbanenco (1911-1969) se puede leer hoy en *Milano calibro 9* (Garzanti, 2005: 76-92).

fin, en un caso Saura es único guionista mientras que en los otros tres es coguionista, con colaboradores distintos¹⁵.

Pajarico (1997) ofrece un caso atípico y dudoso. Los créditos rezan “Guión y dirección Carlos Saura”, sin referirse a la novela breve del mismo, *Pajarico solitario* (Libros del Alma, 1997). Parece ser que la “novela” —véase al respecto la contribución de José Jurado— haya sido revisada después de convertirse en película.

Podemos comprobar, pues, que incluso en un grupo aparentemente más homogéneo la heterogeneidad es muy grande. Por otra parte, en este período 1981-2009 aparecen también casos límites, que otra vez ponen a prueba lo que se suele entender por “adaptación”:

- *El Dorado* (1987) no se presenta como una adaptación (cf. los créditos: “Guión y Dirección Carlos Saura”), pero sabemos que se nutre de la novela de Ramón J. Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* y de la crónica de Francisco Vázquez (*El Dorado: Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*).
- *Goya en Burdeos* (1999) ofrece un caso similar: si bien los créditos anuncian “Guión y Dirección Carlos Saura”, el mismo Saura escribe en el prólogo al guión publicado que mucho le ha inspirado “un libro sobre Goya en Burdeos escrito por Jacques Fauqué y Ramón Villanueva [...]”¹⁶... ¿Dónde está la frontera, si la hay, entre el texto del que uno se nutre y el texto que se adapta?

En el caso de *Salomé* (2002), si bien una voz en *off* empieza citando el texto bíblico (“Dicen los Evangelios [...]” —cf. *Mateo*, 14.1-12), lo que se propone es una interpretación del mito mediatizada por muchos textos literarios posteriores, sin que se pueda señalar uno en particular como referencia principal. Por otra parte, en cuanto a las modalidades de la adaptación del mito (que se corresponde, pues, no con un texto sino con una tradición cultural o memoria colectiva articulada con una memoria y una reflexión personales), se vuelve a la fórmula

¹⁵ Cabe señalar cierta ambigüedad en el caso de *Antonieta*: los créditos mencionan a Jean Claude Carrière como autor del guión, pero también indican que el mismo y Saura son autores de la adaptación y los diálogos. ¿Cabe deducir que se trata de la co-adaptación por Saura y Carrière del guión previo del propio Carrière?

¹⁶ He aquí la referencia exacta: *Goya y Burdeos, 1824-1828*, Zaragoza: Ediciones Oroel, 1982.

la del ballet, esta vez con una coreografía de José Antonio y Aída Gómez; los créditos le atribuyen a Saura, además del guión y de la dirección, la “escenografía”.

Así pues, el recuento y el breve repaso de las adaptaciones cinematográficas por Carlos Saura¹⁷ muestran que éstas abarcan desde la adaptación *stricto sensu* hasta la adaptación *latísimo sensu* y los casos más discutibles o dudosos, así como las obras literarias más dispares (cuento, novela, teatro, crónica, estudio historiográfico, libreto de ballet...). Nos falta aún examinar una película —*La noche oscura* (1989)—, que presenta otro caso problemático; luego podremos contrastarlo con otro caso atípico, tan parecido como distinto.

5. *LA NOCHE OSCURA* (1989)

Desde el mismo título la película se vincula con el famoso poema de San Juan de la Cruz. Ahora bien, ¿cabe considerarla como la adaptación cinematográfica del mismo? Ante esta pregunta, lo probable es que, después de una breve vacilación, se conteste que no: lo que está en el primer plano es la vida de San Juan y su persecución por los tradicionalistas, y se evocan otros textos del místico (en especial el “Cántico espiritual”). En realidad, el título es ambiguo y polisémico. ¿Qué designa exactamente? ¿El poema de San Juan? (en rigor, “Noche oscura”, sin artículo) ¿La experiencia mística (o un aspecto de; la circunstancia genética del poema)? ¿Más generalmente la circunstancia vital en la que se encuentra San Juan en 1577-8? ¿O incluso la España inquisitorial de la época? La película permite pensar que todo ello.

Por su parte, Carlos Saura habló de “biografía subjetivizada”¹⁸, como lo hizo a propósito de la obra inmediatamente anterior, *El Dora-*

¹⁷ Habría que considerar el caso de *Io, Don Giovanni*, pero cuando se concluyó este estudio no se había estrenado aún.

¹⁸ En Sánchez Vidal 1994: 88. Se encuentra una explicitación en una entrevista con Antonio Castro: “una especie de ensayos cinematográficos sobre un determinado personaje. Por ejemplo Lope de Aguirre, San Juan de la Cruz, Borges, Goya [...]. Y siempre es, más que un ensayo de toda su vida, un fragmento de su vida, que a mí me parece esencial, y que de algún modo explica su vida y permite utilizar la imaginación de la época, y sobre todo la imaginación, indagando de verdad en cómo era ese personaje” (*Dirigido por*, noviembre 1996, 64-65).

do, y de la posterior *El Sur* (podríamos añadir *Goya en Burdeos*, y remontarnos hasta *Antonieta* y *Llanto por un bandido*), pero si bien todas estas obras participan del *biopic* y como tales representan una veta importante en la cinematografía de Saura (especialmente del (pen)último), son en realidad, otra vez, muy distintas entre sí; por lo tanto, la “biografía subjetivizada” constituye una categoría sólo parcialmente definitoria, que no excluye, ni por supuesto implica, que estemos ante una adaptación. En el caso de *La noche oscura*, es posible que la idea inicial fuera la de una biografía subjetivizada, temáticamente muy ligada a *El Dorado* (la biografía de un heterodoxo en tiempos de Felipe II —como la de Lope de Aguirre)¹⁹, pero se concretó especificándose como una biografía literaria, centrada en un texto emblemático, “(La) noche oscura”, cuya recitación e ilustración representa una apoteosis (a los 67’50” de una película que tiene una duración total de 93 minutos), y está preparada por varias secuencias.

Desde este punto de vista, *La noche oscura* constituye una biografía subjetivizada *literaria* que encierra una *adaptación parcial*, pero se puede incluso sostener que toda ella se corresponde con la adaptación del poema “Noche oscura”; de manera especial, desde luego, aunque muy propia de Saura. En efecto, podemos identificar la estructura siguiente: transposición semiótica del texto (en el caso presente, bajo la forma improbable y discutible —como veremos— de la ilustración) + comentario.

Más precisamente, el texto (transpuesto) se inserta dentro de un marco que lo comenta / interpreta —y esto es lo que encontramos, *mutatis mutandis*, en las adaptaciones anteriores *Bodas de sangre*, *Carmen*, y tal vez *Antonieta*²⁰. En *La noche oscura*, como en *El Sur*, ese marco interpretativo es biográfico, y ofrece un doble comentario:

- *Contextual*: se nos presenta la circunstancia biográfica de la creación, en especial del poema (de la) “noche oscura” (volveremos sobre ello).

¹⁹ Marvin D’Lugo, 234-235.

²⁰ Se puede considerar que la *Carmen* de Mérimée se inserta dentro de la vida de don José (Antonio Gades), que acaba constituyendo un comentario sobre la obra (imitación). De manera semejante, *Antonieta* se integra dentro de la vida de una investigadora, que también acaba constituyendo un comentario sobre la obra (contrapunto); ahora bien, no he podido contrastar la película con la (supuesta) novela de Andrés Henestrosa.

- *Textual*: se ofrece una perspectiva sobre la génesis de “Noche oscura” y al mismo tiempo sobre la creación mística.

Conviene precisar las opciones de la contextualización biográfica (del comentario contextual), las cuales condicionan el comentario textual. La primera es la de centrarse en el episodio supuestamente clave: el encarcelamiento en Toledo, de diciembre de 1577 hasta agosto de 1578 (cuando Juan consigue evadirse). Esta fijación exclusiva se puede considerar literaria en la medida en que la practicó y teorizó Borges, que se refería a Dante²¹. La segunda opción es el enfoque literario: la reconstrucción hipotética de la circunstancia vital (material y espiritual) en que Juan ha escrito sus poemas más famosos (en especial “Noche oscura” y el “Cántico espiritual”)²², de tal manera que nos hace presenciar la génesis de algunos textos y su recitación por Juan.

En su conjunto, esta contextualización biográfica resulta admirable, fuerte, convincente (el desastre comercial se debe probablemente a la austeridad del tema, y al ritmo muy lento). Sin embargo, llega a poner de relieve, de manera algo problemática, una circunstancia biográfica precisa que determina la interpretación y la transposición del poema “Noche oscura”: la estrecha relación de Juan con la religiosa carmelita Ana de Jesús (discípula predilecta de Santa Teresa y luego de Juan, con quien fundará en 1582 el convento carmelita de Granada).

En efecto, a esta religiosa casi coetánea se atribuye un protagonismo mental y erótico (al menos fantasmático), que estaría en el origen del poema “Noche oscura”. Veamos esta sucesión significativa de secuencias:

- 28^o: primera aparición en la película de Ana de Jesús; unos segundos después, soliloquio de Juan, con palabras que evocan el poema “Noche oscura”.
- 30^o: visión de Ana de Jesús que se desnuda.
- [...]
- 57^o: Juan escribe en una mesa, tanteando “En una oscura noche / En una noche oscura”.

²¹ “Yo he ampliado mucho esa idea de un momento de la vida. Eso, sin duda, lo tomé de *La divina comedia* porque Dante [...] nos muestra un instante y ese instante es el esencial. Seguro que él inventó esa técnica” (entrevista con Antonio Carrizo, *Cuadernos hispanoamericanos*, 505-507, julio-sept. 1992).

²² En realidad, “Noche oscura” sería un poco posterior, si bien su origen está ahí.

- 67'50" → 70'50": vemos a Juan que empieza recitando entero el poema "Noche oscura", convirtiéndose pronto en una voz en *off* que acompaña la puesta en imágenes del encuentro entre los amados (Juan y Ana).

Semejante interpretación resulta muy discutible, al menos por tres razones. La primera, pero la menos importante, es lo dudoso del protagonismo que se atribuye a Ana de Jesús en la vida mental y afectiva de Juan. Más dudosa aún parece la relación tan directa entre Ana de Jesús y el poema, que por cierto tuerce el sentido del mismo: la relación mística alma-Dios se convierte en una relación Ana-Juan²³. Luego, de manera general, sabemos que en cuestiones de estética la clave biográfica es regresiva y reductora; de hecho, esta clave biográfica se hace especialmente turbadora cuando llegamos a la adaptación propiamente dicha del poema "Noche oscura", puesto que Saura ha optado por una "ilustración". Ésta nos hace ver, supuestamente, cómo Juan *vivía* su poema, pero lo hace reduciendo la ambigüedad del texto y concreta, enfatizándolo, el componente erótico. De esta manera, la visión del poema que se nos propone participa de lo que podríamos llamar un realismo "freudiano": las bodas míticas como la sublimación de un deseo amoroso muy humano. Cuando se toma consciencia de este realismo fundamental de la interpretación, sorprende el contraste con lo fantástico o sobrenatural que caracteriza la filmación del encuentro amoroso y los márgenes de esta secuencia: al principio, la luz de la candela que de repente se apaga por efecto de un golpe de viento-soplo, el "ralenti" de la acción (Ana que corre hacia Juan), la fuerte presencia del viento (en la imagen y en el sonido), y al final, cuando ha terminado la recitación, una impresionante tormenta (tan bíblica como a lo Rambal), que juega con la retórica hagiográfica²⁴. Ahora bien, esta incongruencia entre el talante del comentario y el de la transposición no quita que estemos ante una película de singular belleza.

²³ En un capítulo dedicado a esta película ("*La noche oscura*, exploration de l'expérience mystique"), François Géral discute también esta opción, que relaciona con una interpretación de Mario M. González y un libro de José C. Nieto (*San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*); véase en particular la p. 255.

²⁴ Véase al respecto D. Mimoso-Ruiz (2007: 450-451), que indaga en los "elementos hagiográficos" presentes a lo largo de la obra de Saura.

6. *EL SUR* (1991)

Se trata de una obra aparte en la cinematografía de Saura, en la medida en que es un filme TV (realizado en concreto para Televisión Española), pauta de un proyecto de varias adaptaciones de cuentos de Borges con la perspectiva de la conmemoración del Quinto Centenario; el productor de la serie era Andrés Vicente Gómez, que tenía los derechos correspondientes. Además, el guión del “Sur” había sido inicialmente encargado a Víctor Erice, quien lo llevó a cabo²⁵. Ahora bien, esta obra de encargo para TVE se puede considerar como una obra auténticamente saurana, digna de figurar con pleno derecho en la filmografía del director. Éste, desde hacía tiempo lector de Borges, se comprometió en ella, reescribiendo el guión de Érice y rodando la película en Argentina, con buenos actores locales (Oscar Martínez en el papel de Dahlmann) y una fotografía de José Luis Alcaine.

Los créditos anuncian: “Adaptación libre del relato ‘El Sur’ de Jorge Luis Borges por Carlos Saura”. Efectivamente, para quien conoce “El Sur”²⁶ la adaptación se identifica desde los primeros minutos (cf. la voz en *off* que acompaña las primeras imágenes leyendo el primer párrafo del cuento), y se confirman tanto las principales peripecias como el final del cuento; pero al mismo tiempo no pueden sino advertirse los numerosos desvíos con respecto al texto original, desde las discretas modificaciones en el mismo primer párrafo leído hasta la inclusión de circunstancias extrañas —desvíos cuyo carácter, como veremos, nos lleva más allá de lo que se suele entender por “adaptación libre”²⁷.

²⁵ “El guión de *El Sur* se lo encargaron a Víctor Erice y al hacerme llegar Andrés varios de los guiones, fue el que más me gustó. Cuando Erice dijo que le apetecía hacer él la película, me olvidé del asunto. Pero más adelante se apartó del proyecto y me lo volvieron a ofrecer Me fui a Argentina y allí escribí un nuevo guión, respetando en parte lo de Erice e introduciendo cosas nuevas. Le propuse firmarlo entre los dos, pero Erice dijo que eso ya era otra cosa que lo que él planeaba y se retiró definitivamente”. Esta cita, como las informaciones factuales, provienen de Sánchez Vidal, 1994: 90.

²⁶ Relato de 1953, publicado en la edición ampliada de *Ficciones* de 1956.

²⁷ En el caso de Borges, piénsese en la muy notable adaptación de “Tema del traidor y del héroe” (en *Ficciones* también) por Bernardo Bertolucci, que traslada la trama al contexto de la Italia fascista (*La strategia del ragno*, 1970).

En sus comentarios sobre la película, Saura la califica como “un ensayo en la línea de *La noche oscura*” (Sánchez Vidal, 1994: 90). Es cierto, pero las diferencias son sustanciales, y apuntan a un intento original. No importan las diferencias evidentes (el carácter explícito de la adaptación en el caso de “El Sur”), sino las estructurales. Partamos de la estructura puesta de relieve en *La noche oscura*. Hemos visto que se puede analizar fundamentalmente como: transposición + comentario (textual y contextual) —un comentario que se caracteriza por la aproximación biográfica y el hecho de que acabe constituyendo un ensayo sobre la creación. Pues, la misma estructura se puede identificar aquí, pero con tres importantes variaciones:

- 1.º El marco del comentario biográfico está “interiorizado”. Borges no aparece en la película como tal y exterior al relato transpuesto sino que está integrado en él, a través del protagonista Dahmann a quien se atribuyen muchos rasgos tomados prestados de la biografía de Borges o asociados con la personalidad de Borges (incluso rasgos con virtud explicativa con respecto al cuento “El Sur”). Entre estos rasgos, destacan por ejemplo una nueva circunstancia familiar (el protagonista está dotado de madre, padre, hermana... mujer) y la tematización de una fuerte relación afectiva con el padre (y en menor medida con la madre); cabe señalar también la figura del Bibliotecario y la Biblioteca laberíntica, la referencia a la milonga (e indirectamente al criollismo)²⁸, así como, más profundamente, el contraste entre la vida manifiesta y la vida soñada.

²⁸ “La referencia a la milonga le corresponde a la banda de sonido, que incluye como leitmotiv “Milonga uruguaya” (por Ariel Ramírez); recordemos que Borges escribió versos para milongas, recogidos en el volumen *Para las seis cuerdas* (1965). Las piezas musicales (5) de *El Sur* y sus diversas funciones han sido estudiadas por Linda M. Willem, que señala un “misremembering” por parte de Saura, quien había declarado en una entrevista: “hay un fragmento de un concierto de Brahms en *El Sur* que se repite como leitmotiv, un tema de violoncelo que aparece diez segundos, y que no aparece nunca más, y que es una cosa absolutamente genial y que yo retomo y convierto en un tema básico de la película”; Willem puntualiza que dicho tema de violoncelo no le corresponde a Brahms sino a Schumann (“The Music of Borgesian Destiny in Saura’s *El Sur*”, p. 960). Ahora bien, el “fallo de memoria” puede considerarse como un lapsus significativo de Saura, si recordamos que Borges, que solía confesar su ignorancia en música, destacaba sin embargo que le gustaba Brahms (a quien rinde homenaje el cuento “Deutsches Requiem”, en *El aleph*).

- 2.º La segunda variación es una consecuencia de la primera. Tenemos aquí una doble biografía: la de Dahlmann, que es como un doble de Borges, y es interpretado a través de él, y la de Borges, que a su vez se interpreta a través del personaje de Dahlmann. La película tiende a identificar a Dahlmann con Borges (especialmente cuando vemos a aquél escribir el epílogo del *Hacedor* o el principio del poema “Lo perdido”)²⁹, pero al mismo tiempo cuida de distinguirlos (vemos a Dahlmann, mucho más joven, leer a Borges y manejar un volumen de las *Obras completas*)³⁰. Así pues, a la doble biografía se asocia un juego de espejos entre el autor y su criatura, la cual a su vez tiende a identificarse con su propio padre (conocida tendencia del propio Borges), cuyo destino reproduce. ¿Hace falta insistir en que tanto esos juegos de espejos como ese autobiografismo ambiguo son muy característicos del universo literario de Borges? Apuntan a una misma tendencia a desdibujar (esto es, cuestionar) las supuestas fronteras entre la realidad y la ficción.
- 3.º Precisamente, la tercera variación consiste en que, de la misma manera que Borges se integra en la realidad ficcional, en sentido inverso el protagonista Dahlmann sale del relato para convertirse en lector del mismo: lo vemos leer “El Sur”, y también un poema de *Fervor de Buenos Aires* con el mismo título. Este tipo de “mise en abyme” está muy acorde con el mundo de Sau-

²⁹ El poema no está identificado en la película; pertenece al volumen *El oro de los tigres*. De manera general, conviene subrayar la ambigüedad de las escenas en que Dahlmann recita textos o fragmentos de textos de Borges (no señalados como tales; véase también “El puñal”): ¿recita un texto ajeno, de Borges, o está componiendo un texto suyo? ¿O es tan borgeano que vuelve a descubrir (inventar) textos de Borges? Cabe otra posibilidad aún: que en el acto de la recitación y por el tiempo de ésta Dahlmann se convierta en Borges; véase esta declaración de Saura: “Los textos que dice el protagonista son todos de Borges, extraídos de sus escritos o entrevistas. En cierto modo es la generalización de ese principio identificativo que él mismo gustaba de repetir, aquello de que todos los que citan a Shakespeare, en ese momento son Shakespeare” (Sánchez Vidal, 94: 90).

³⁰ Las modificaciones señaladas en el párrafo inicial del cuento que lee la voz *en off* tienen que ver con la ubicación temporal: no estamos ya en “los últimos días de febrero de 1939” sino “en los primeros días de la primavera de 1990”. Al respecto, y de manera general para una descripción sistemática de las diferencias entre la película y el cuento, véase el estudio de Daniel Mesa Gancedo (“Borges / Saura: *El Sur*”).

ra, desde luego, pero también con el de Borges, que lo comentó en términos barrocos igualmente muy afines a Saura:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (“Magias parciales del *Quijote*”, 47).

A estas alturas podemos afirmar que lo curioso y admirable de esta adaptación cinematográfica es que, por insólitamente libre que sea, en realidad no hace sino potenciar aspectos de “El Sur” y de la obra de Borges. Esto es, se trata de una adaptación tan fiel como libre, o caracterizada por una libertad muy determinada. Esta apreciación se confirma aún con respecto a otros dos aspectos notables de la transposición y del comentario textual.

El primero es la explicitación y el reforzamiento de la estructura trágica, que hace de la película la crónica de una muerte anunciada (si bien puede que ésta ocurra sólo en el sueño o en el deseo). Se introduce la pesadilla inicial, profética; se confirma con la circunstancia de que el padre vivió semejante peripecia; luego, escuchamos supuestamente —voz *en off*— el final del cuento que Dahlmann está leyendo en silencio; el cuchillo está omnipresente (en la pesadilla como en la memoria; en la vida: el cuchillo del padre, el abrecartas, la navaja del barbero del hospital)...

El segundo aspecto es la explicitación y el reforzamiento estructural de la doble lectura. Es un lugar común de la crítica que “El Sur” admite una doble lectura: todo lo que pasa después del sanatorio bien ocurre de verdad bien se corresponde con un ensueño de Dahlmann. En realidad, esta segunda posibilidad, apuntada por el mismo Borges, no es nada evidente en el cuento, pero aquí se explicita e incluso se favorece mediante un anclaje mucho más claro de la segunda lectura en la primera.

7. UN CINE AUTOR-REFERENCIAL: DE AUTOR

Las películas *La noche oscura* y *El Sur* ofrecen dos tipos parecidos y distintos, ambos originales, de adaptaciones cinematográficas de obras

literarias, que se caracterizan por la interpretación biográfica y la adaptación interpretativa de un texto emblemático. Semejante aproximación a las obras de autores tan admirados por Saura nos invita finalmente a hacer una lectura biográfica —mejor dicho: autor-referencial— de la obra del mismo Saura. Esto es: apunta a un cine de autor, íntimamente firmado, e incita a que el espectador se construya una imagen del director, tal como se plasma en la obra. No es una casualidad si Saura cita al menos en dos ocasiones (en *El Sur* y en su edición del guión de *Elisa, vida mía*)³¹ el famoso epílogo del *Hacedor*:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

El autor al que se apunta no es el ser biográfico ni el director con sus ideas y sus intenciones, sino una creación, entre necesidad y libertad: el centro de perspectiva hacia el que convergen todas las películas, y un autorretrato a modo de anamorfosis.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTHIER, Nancy. *De la guerre à l'écran. ¡Ay Carmela! de Carlos Saura*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. “El Sur”. En: *Ficciones*. Barcelona: Emecé, II, 1989 [1953], pp. 525-530.
- “Magias parciales del *Quijote*”. En: *Otras inquisiciones*. Barcelona: Emecé, II, 1989 [1952], pp. 45-47.
- “El Hacedor”. En: *El Hacedor*. Barcelona: Emecé, II, 1989 [1960], pp. 159-160.
- BRASÓ, Enrique. *Carlos Saura*. Madrid: Taller de ediciones Josefina Betancor, 1974.

³¹ Nota *in extremis*: por una feliz —y muy significativa— coincidencia, la última respuesta de Saura en la entrevista escrita que concluye el presente libro acaba de ofrecer una tercera ocurrencia del mismo epílogo.

- D'LUGO, Marvin. *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Princeton University Press, 1991.
- GÉAL, François. "La noche oscura, exploration de l'expérience mystique". En: *Onze films de Carlos Saura, cinéaste de la mémoire*. Lyon: Aléas, 2006.
- LARRAZ, Emmanuel. "Presencia del teatro en el cine de Carlos Saura". En: *Teatro y territorios, España e Hispanoamérica*: Ed. Sara Bonnardel y Geneviève Champeau. Burdeos: Maison des Pays Ibériques, 1998.
- MESA GANCEDO, Daniel. "Borges / Saura: *El Sur*". En: *Variaciones Borges*, 2, 1996, pp. 152-176.
- MIMOSO RUIZ, Duarte. "La hagiografía de Juan de la Cruz según Carlos Saura: *La noche oscura* (1989), un palimpsesto filmico". En: *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, pp. 445-470.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1994.
- *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada, 1988.
- SAURA, Carlos. Entrevista con Antonio Castro: "Yo creo que en el cine todo está aún por ver". En: *Dirigido por*, sept. 1996, n.º 249, pp. 52-67.
- WILLEM, Linda M. "The Music of Borgesian Destiny in Saura's *El Sur*". En: *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXIII, 2006, pp. 957-969.

¡Esa luz! y otros proyectos no filmados

Amparo Martínez Herranz
Universidad de Zaragoza

Conservaba la esbeltez y la pureza de líneas de sus veinticinco años, sazónada por una ausencia total de afectación, de coquetería, que la hacía doblemente interesante.

Dejándose suavemente acariciar por las sombras, no quiso encender la luz. Recorrió el teclado con unos arpeggios, hizo una pausa y comenzó a ejecutar el adagio de la sonata en do sostenido menor, solemne canto de renunciamiento sin posesión previa, como si Beethoven arrancara violentamente del cerebro las ilusiones del amor que además del martirio de su fiebre le acosara con el acíbar de todos los imposibles.

RAMÓN J. SENDER
*Un poema de Amor*¹

El cuento de Ramón J. Sender titulado *Un poema de amor*, que fue publicado por primera vez en 1922, está cuidadosamente documentado en términos musicales, posiblemente siguiendo los consejos de dos pianistas de sólida formación y amigas del escritor en la ciudad de Huesca: Isabel Ferrer y Fermina Atarés (Vived Mairal 1993: XCIII-XCIV). Una pormenorizada asesoría musicológica que debe entenderse justificada por la relación entre Sender y Fermina Atarés, madre de Carlos Saura, que fueron novios por aquellas mismas fechas (Sánchez Vidal 1988: 166). Esta circunstancia y las estrechas relaciones que durante algún tiempo mantuvieron las familias Sender y Saura, explican que la trágica historia de Ramón J. Sender y su primera esposa, Am-

¹ Este cuento fue publicado por primera vez en *La tierra* (Huesca), el 17 de junio de 1922. Con algunos retoques entre los que estuvo el cambio de título “Marta”, volvió a editarse en *Lecturas* (Madrid) en enero de 1924.

paro Barayón, se convirtiese en un relato contado como parte de la historia familiar en casa de los Saura. Y por este mismo motivo no debe extrañarnos que cuando el cineasta Carlos Saura decidiese acometer directamente el retrato cinematográfico de la Guerra Civil española, optase por utilizar este episodio como hilo conductor del relato.

1. GÉNESIS Y DESARROLLO DEL PROYECTO

El interés de este cineasta por trabajar sobre el conflicto fratricida que arrasó España entre 1936 y 1939 ha sido una constante. Tal y como ha señalado el mismo:

En *¡Esa luz!*, mi proyecto pendiente sobre la Guerra Civil española quiero reflejar, incluso, recuerdos infantiles míos y, quizás, después ya no sentiré la necesidad de hacer otra cosa sobre la guerra (Blanco y Collado 1993).

En los años ochenta Carlos Saura se propuso filmar una trilogía sobre el 18 de julio y la contienda civil, centrada especialmente en los sucesos acaecidos en Madrid y Barcelona, y emplazada siempre en la misma casa, como espacio nuclear de referencia. La primera película iba a ser un retrato de la vida de la burguesía española liberal y acomodada vinculada a la Institución de Libre Enseñanza. Cronológicamente debía ubicarse en las semanas previas a la guerra, para finalizar el 18 de julio, con unas imágenes muy similares a las del bombardeo en el colegio que sirven de prólogo a *La prima Angélica*. La segunda presentaría a la misma familia, ya durante la guerra, y trataría de las distintas situaciones vividas en el frente Republicano (estaba previsto que en los tres títulos el relato se hiciese desde este lado): los parientes curas que buscan refugio, las acciones de represalia practicadas por este bando, la actividad de las Brigadas Internacionales... Por último, el tercer título mostraría a la familia protagonista, en la casa que había servido de marco espacial desde el principio, sobrellevando la posguerra. En este caso la historia se centraría en la reconstrucción del hogar, recompuesto difícilmente tras el retorno de sus distintos miembros dispersos. Los que son castigados, los que no lo son, los que poco a poco van saliendo adelante... (Sánchez Vidal 1988: 166-167). Esta trilogía finalmente no llegó a realizarse. Pero lo que quedó y nació a partir de esta idea es el guión de *¡Esa luz!*, un proyecto en el que se mezclan los acontecimientos vividos por Ramón J. Sender y Amparo Barayón con las vivencias personales de Saura en torno a la Guerra Civil.

La elección de este argumento no sólo vino condicionada por las noticias personales acerca de la vida de Sender, sino también por el profundo conocimiento que Saura tenía de la producción literaria de este escritor. De hecho Saura ha sido, sin duda, uno de los cineastas que en más ocasiones se ha acercado desde distintos ángulos a la obra de Ramón J. Sender. Y entre estas aproximaciones podemos encontrarnos con alguno de sus proyectos no realizados.

2. SENDER Y SAURA

Tras la muerte de Franco se le ofreció a Saura la posibilidad de reactivar un viejo proyecto fílmico. Se trataba de la adaptación al cine de la novela titulada *El rey y la reina* (1947), que los grandes estudios de Hollywood ya habían intentado llevar a la pantalla en diversas ocasiones. Sin embargo, la compra de los derechos de adaptación por parte de TVE supuso un nuevo bloqueo de la idea que finalmente materializó otro director, José Antonio Páramo, en 1984. También nos consta que durante mucho tiempo Carlos Saura se sintió atraído por la posibilidad de llevar al cine *Réquiem por un campesino español* (1953), que encajaba muy bien en su interés por volver a los recuerdos y fantasmas de la Guerra Civil. Pero de nuevo sería otro realizador, en esta ocasión Francisco Betriu, quien rodase la adaptación de esta novela en 1985 (Sánchez Vidal 1995: IX y X).

Además de estos proyectos no realizados, hay una obra de Saura que, pese a no ser fruto de la adaptación directa de una obra del escritor osense, se inspira en una de sus obras más conocidas: *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1967). La filmación de *El Dorado*, dirigida por Saura en 1988, parte del interés suscitado por este tema tras el descubrimiento de dicha novela. Sin embargo, aunque la atracción por la historia y el personaje nació de la lectura del libro de Sender, Saura finalmente terminó basándose en las crónicas de la época para construir su película. Crónicas que, por otro lado, también habían servido de referencia a Sender para la redacción de su pieza literaria (Sánchez Vidal 1995: IX)²:

² Véase también, en el presente libro, la contribución de José Manuel Camacho Delgado.

El hecho de que un aragonés, Emiliano Jos, fuera el primer historiador en preocuparse seriamente de Lope de Aguirre, y que más tarde otro aragonés, Ramón J. Sender, escribiera —que yo sepa— la primera novela documentada sobre este personaje, y que yo ahora, también aragonés, me sienta fascinado por él, quizá signifique lo cercanos que estamos en estas tierras del norte de España de comprender esta aventura... (Saura 1987).

3. EN TORNO A LA ESCRITURA DEL GUIÓN *¡ESA LUZ!*

Todas estas experiencias previas nos ayudan a entender mucho mejor las circunstancias que rodearon la escritura del guión de *¡Esa luz!* Un proyecto de Saura sobre la Guerra Civil tremendamente ambicioso, con vocación de fresco histórico e íntimo a la vez, mediante el que retratar la locura irracional y el dolor que afectaron a ambos bandos.

Existen al menos dos versiones del guión de *¡Esa luz!* entre las que hay dos años de diferencia. La primera data de mayo de 1988, mientras que la segunda es de abril de 1990. Para entender los cambios operados de una a otra resulta clave la publicación del libro *Muerte en Zamora*, escrito por Ramón Sender Barayón, hijo de Ramón J. Sender y de Amparo Barayón, siete años después de la muerte de su padre y publicado en inglés, en los EEUU, en 1989³. Se trata de un ensayo histórico en el que su autor procuró reconstruir a través de distintos testimonios y de los recuerdos dispersos en las novelas de su padre lo acaecido a su madre y el proceso que finalmente desembocó en su fusilamiento. Buena parte de la información obtenida para este libro proviene de mujeres que vivieron los hechos. Mujeres que guardaron memoria fiel de cada uno de los dramas personales sobrevenidos durante la guerra y cuyo testimonio, oral o escrito, sirvió al autor para descubrir las circunstancias del dramático asesinato de su madre. Unos hechos que Ramón J. Sender había procurado que sus hijos no conocieran, para mantenerlos alejados así de los terrores y traumas de la guerra (Sánchez Vidal 1995: XXIV).

³ La primera edición de este libro se hizo en USA (Sender Barayón, Ramón. *Death in Zamora*, Albuquerque: University of New México Press, 1989) y se tradujo al español al año siguiente (Sender Barayón, Ramón. *Muerte en Zamora*, Barcelona: Plaza & Janés, 1990).

Resulta muy interesante apreciar la existencia de abundantes puntos en común entre la primera versión del guión de Saura y el libro de Sender Barayón. Para explicar esto merece la pena recordar que cuando estalló la guerra los Saura y los Sender eran vecinos, vivían prácticamente al lado los unos de los otros en la ciudad de Madrid (Blanco y Collado 1993). Esto explicaría, entre otras muchas cosas, la visión tan similar de los bombardeos que se ofrece en el guión y en el libro. Y también a esta estrecha convivencia cabría atribuir la presencia en ambas historias de mujeres pianistas, fuertemente implicadas con la música, o las referencias íntimas a la poesía de San Juan de la Cruz que se dan en las dos obras⁴.

La publicación del libro *Muerte en Zamora* de Sender Barayón, justo después de haber concluido la primera versión del guión, llevó a Carlos Saura a reflexionar nuevamente en torno a unos hechos que conocía bien, y también a pensar en la forma que debía dar a su proyecto cinematográfico. En las dos versiones del guión elaboradas por Saura nos encontramos ante una trama argumental muy similar: la historia del matrimonio formado por Teresa y Diego, padres de una hija de seis años, Berta, que pasan unos días de vacaciones en San Rafael, población situada al Norte de Madrid, durante el mes de julio de 1936. Mientras ella toca el piano él escribe una novela. Es entonces cuando desde la redacción del periódico donde trabaja Diego lo llaman para que acuda a la capital, con el fin de cubrir las últimas noticias sobre un alzamiento armado. A partir de ese momento el matrimonio quedará separado, cada uno en un lado del frente. Teresa, en el sector controlado por los rebeldes de Franco, decide refugiarse en su ciudad de origen, Zamora, junto a su familia. Pero terminará siendo abandonada por los suyos y fusilada en un ambiente de represión y venganza irrespirable. Diego vive los avatares de la guerra en Madrid, hasta acudir al frente como corresponsal de prensa.

⁴ Diego recita a Teresa los versos del Cántico espiritual de San Juan de la Cruz: “Vuélvete paloma, / que el ciervo vulnerado/por el otero asoma...” (Saura 1995: 49), versos que en la segunda versión del guión son substituidos por versos del *Cantar de los cantares*. Se produce así, tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal (1995: XVI), un trasvase de influencias entre *La noche oscura*, una película coetánea a la escritura del guión de *¿Esa Luz!*, no sólo en lo que tiene que ver con la cita de los versos, sino también en la vinculación con algunas de las ideas que subyacen en ambas obras, sobre todo con aquellas que se refieren al proceso (frustrado) de modernización de un país como España.

Entre ambas versiones del guión hay numerosas semejanzas. Además de la esencia de las peripecias vitales del relato, Saura mantiene como constantes: los personajes y sus vínculos familiares; la presencia continuada de la música, popular y culta; la importancia de la familia como referente vital y al mismo tiempo como cárcel moral y emocional. Aunque también es posible observar diferencias significativas. Algunas de ellas son de orden argumental. Por ejemplo, en la primera versión de 1988, Diego muere en el frente, casi al mismo tiempo que Amparo es fusilada. Mientras que en la segunda (1991) Diego sobrevive y consigue llegar hasta la ciudad en la que se ha refugiado su mujer para enterarse de que acaba de ser asesinada. Esta resolución se acerca mucho más a la verdadera historia de Sender y deja clara la fuerte influencia ejercida por la publicación del libro *Muerte en Zamora*. Asimismo, en la versión del guión redactada en 1990 se cuida más la verosimilitud de los hechos, revisando las circunstancias que rodean la separación de la pareja, que en la primera redacción del guión resultaba algo precipitada y extraña (Sánchez Vidal 1995: XXXI). También se hace un retrato mucho más crítico del bando republicano, dando cuenta de la irracionalidad y la crueldad practicada en ambos lados del frente. Y al dar mayor peso al relato de Zamora, crecen algunos personajes, como el de Irene, la hermana enferma de Teresa, que en cierta medida termina siendo similar a la matriarca de *Mamá cumple cien años* (1979) al establecer una relación de simbiosis, casi telepática, con la casa en la que está recluida (Sánchez Vidal 1995: XXXII).

Además de las argumentales, se aprecian interesantes diferencias de carácter estético. La segunda versión del guión está mucho más desarrollada en este sentido y comprende infinidad de detalles visuales que concretan la construcción estética de la película proyectada con mucha más precisión, lo que evidencia el interés por definir en términos plásticos el proyecto (Sánchez Vidal 1995: XXXI). Llamam la atención especialmente aquellos que entroncan con la tradición artística española, como la descripción que se hace de la silueta de la ciudad de Zamora: “El perfil de la ciudad destaca en un cielo cubierto de nubes” (Saura 1995: 315). Una reseña que entronca con los fondos urbanos de Toledo pintados por el Greco y que encajan muy bien en esta historia por su manierismo casi apocalíptico. Incluso cabe situar en la tradición conceptual del Siglo de Oro algunos diálogos, como los que mantiene Diego con su primo Mario, que es sacerdote (Sau-

ra 1995: 184) y en los que se incluye el lema “Sic transit gloria mundi”. Así es como Saura nos sitúa ante una cita directa del concepto de *Vanitas*, frecuentado en la literatura y en las artes durante el XVI y parte esencial de la cultura española, que se manifestó de forma rotunda en la obra del pintor Valdés Leal (*Finis Gloriam mundi*, 1672), para llegar a través de un intrincado recorrido hasta la obra de Luis Buñuel, quien recoge su huella en *La edad de oro* (1930).

En general, en el texto del guión redactado en 1990 se aprecia un mejor acabado formal de la puesta en escena, en la que se cuidan todo tipo de detalles como las “*sábanas blanquitas se queman al sol*” (Saura 1995: 151 y 171) que aparecen al principio del relato y que volverán a tener protagonismo en el cine de Saura dedicado a evocar la memoria de la infancia, tal y como se aprecia en la secuencia de la terraza de *Pajarico* (1997). A esto es necesario añadir una meticulosa construcción de la escena sonora que comprende incluso “el tictac de un reloj lejano” en la casa de la familia de Teresa en Zamora, (Saura 1995: 279). El mismo sonido cotidiano y a la vez inquietante que atravesaba los silencios del piso en el que vivía el protagonista de *La prima Angélica* (1973).

No obstante, todas estas modificaciones fueron puntuales y además lógicas y naturales dentro del proceso de construcción de un guión camino de convertirse en obra cinematográfica. Salvo la alteración en el destino final de Diego, se trataba de variaciones que apenas afectaron al contenido esencial de la historia. El cambio más significativo experimentado entre la versión del guión escrita en 1988 y la reformulada en 1990, no es estético, ni argumental, sino que tiene que ver con la estructura del relato. Mientras en la primera redacción se optó por un desarrollo lineal que jugaba (haciendo uso del montaje en paralelo) con la alternancia de acciones y sucesos vividos por Diego y Teresa (es decir un planteamiento muy similar al seguido en el libro *Muerte en Zamora*), en la segunda Saura decide desdoblar el guión en dos historias, mostrando primero la peripecia de Diego, sin solución de continuidad, para terminar contando lo sucedido a Teresa. Se trata de mostrar acciones situadas en el mismo periodo temporal pero narradas cada una de ellas desde un lugar y un personaje diferente. Una separación y sucesión muy arriesgada en términos de narrativa cinematográfica, que no obstante se ajusta mucho mejor a la división en dos bandos que experimentó el país. Esta escisión del relato reproduce de manera turbadora la separación vital de los protagonistas y el res-

quebrajamiento metafórico ocasionado por la Guerra Civil (Sánchez Vidal 1995: XXXIII). La segunda versión del guión de *¡Esa luz!* adopta así una estructura que se aproxima al ensayo filmico. Un formato que Saura ya había utilizado en *La noche oscura* (1988), justo antes de redactar la segunda versión de *¡Esa luz!* y que durante los años noventa continuó practicando con excelentes resultados en *El sur* (1991), fruto de la adaptación de un cuento de Borges, y en *Goya en Burdeos* (1999; Sánchez Vidal 1999: 92), trabajo encomiable, que consiguió convertir en una hermosa reflexión en torno al artista, la creación y lo efímero de la existencia.

4. EL GUIÓN SE CONVIERTE EN NOVELA

Por último, dentro de las circunstancias que rodean este proyecto, es necesario referirse a la publicación, en el año 2000, del guión de *¡Esa luz!* convertido en una novela, que mantiene en líneas generales los mismos contenidos y similar redacción a la dada en las versiones de 1988 y 1990. Algo que no debe resultarnos extraño, porque este es el modo de proceder habitual en Saura como escritor de ficción. Traslada a sus libros los textos del guión literario sin introducir prácticamente alteraciones. Saura no novela, adapta los guiones, tal y como hizo con *Pajarico solitario* en 1997 o con *Elisa vida mía* en 2004.

Al convertir en novela el guión de *¡Esa luz!*, Saura recupera de la versión de 1988 la estructura alterna de las acciones de Diego y Teresa, así como las referencias a la obra literaria de San Juan de la Cruz⁵. Y toma de la versión escrita en 1990 la descripción de actividades y espacios más minuciosa y la suerte de Diego, que salva su vida para toparse de bruces con la muerte de Teresa.

Lo único que se añade en la novela, haciendo las veces de prólogo y epílogo, son unas palabras de Berta, la hija de Diego y Teresa. Ésta, ya adulta, se encuentra (en el prólogo) con los papeles desordenados dejados por su padre tras morir, que le servirán para reconstruir la historia de su madre y, de paso, el devenir de la guerra civil española. Al final, en forma de epílogo, se incorporan nuevamente unas notas de

⁵ De nuevo nos encontramos con citas a San Juan de la Cruz tremendamente significativas: “En una noche oscura, / con ansias en amores inflamada, / ¡oh, dicha ventura!, salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada” (Saura 2000: 125).

Berta tras haber leído dichos documentos. Reflexiones que sirven para evidenciar cuál es la función última de esta historia: exorcizar los fantasmas del pasado, aunque sea un proceso doloroso (Saura 2000: 265-266). Y es también la forma en la que Saura manifiesta de manera explícita la función que para él ha desempeñado la redacción de este guión y la novela que nace de él.

5. LAS CONSTANTES CINEMATOGRÁFICAS DE SAURA

Es posible encontrar muchas de las constantes temáticas de Carlos Saura en *¡Esa luz!* Esto permite, en primer lugar, entender la génesis de algunos de los itinerarios argumentales planteados en este proyecto y también, en segunda instancia, seguir la evolución de ideas o imágenes que han fructificado, saltando a la pantalla como apuntes parciales en su obra cinematográfica posterior al guión.

5.1. La Guerra Civil o los desastres de la guerra

Entre esas constantes merece la pena destacar las referencias a la Guerra Civil. Un acontecimiento histórico que utiliza, en un ejercicio de sinécdoque, para hablar de forma genérica de los desastres de la guerra, de cualquier guerra. Desde el principio de su filmografía Saura ha trazado un retrato de la contienda civil española marcado por la vivencia que él tuvo de la misma desde el lado republicano. Rompe así con el tono triunfalista y enfático que se había instalado en el cine hecho en nuestro país durante los años cuarenta y cincuenta. Aunque todavía podemos ir más allá, porque Saura lo que hace, prácticamente desde los inicios de su carrera cinematográfica, es actualizar, iconográfica y conceptualmente, *Los desastres de la Guerra* grabados por Goya a comienzos del siglo XIX. Comienza trabajando en esta línea en *Llanto por un bandido* (1963) y es el primero que se atreve a construir una metáfora minimalista sobre la Guerra Civil en *La caza*⁶. Referencias que presenta de forma mucho más palpable en *La prima Angélica*, pa-

⁶ En la edición en DVD de *La caza* de Carlos Saura, que puso en el mercado *El País* (2003), se incluye una entrevista al director de la película en la que manifiesta e incide en algunas de estas ideas.

ra decidir, finalmente, abordar el tema de forma directa en el guión de *¡Esa luz!* En él Saura ofrece un retrato de la guerra marcado por Goya y por su idea de que toda contienda (especialmente si es civil) tiene como único resultado el desastre.

Y en este sentido merece la pena destacar el esfuerzo de Saura por ofrecer en el proyecto de *¡Esa luz!* una visión ecuánime, alejada de maniqueísmos revanchistas. En los dos bandos hay miseria y humanidad. Miseria como la del miliciano violento, dispuesto a disparar su arma contra cualquiera que le lleve la contraria (Saura 1995: 161), o humanidad como la desplegada por Indalecio Prieto en uno de sus discursos radiofónicos, haciendo un llamamiento al orden y la misericordia (Saura 1995: 195). Todo esto sin abandonar la noción esencial de la guerra como un desastre.

Saura construye, asimismo, una brillante crónica militar, en la que se recoge, mejor que en ninguna otra película rodada hasta la fecha, las estrategias de combate utilizadas por uno y otro bando (Saura 1995: 208 y siguientes), para situarnos finalmente ante el pasmoso desamparo material de los milicianos de la II República y el sinsentido y el horror de buena parte de las batallas. Pero además de una crónica militar, este guión nos sitúa frente a los estragos padecidos por la población civil, que hoy llamamos eufemísticamente “daños colaterales” y que Goya ya había puesto ante nuestros ojos, sin anestesia ni edulcorantes, en sus grabados (*Tanto y más*, 1810-1815). Saura, siguiendo nuevamente la estela goyesca y alimentado por sus propios recuerdos, construye en *¡Esa luz!* pasajes memorables, como el bombardeo de la redacción del periódico en Madrid (Saura 1995: 198 y 199) o las explosiones caóticas en el pueblo próximo a la línea de fuego (Saura 1995: 203 y 221). Ambas emparentadas estéticamente y argumentalmente con la atmósfera brumosa y el desconcierto que tan sugerentemente había sabido construir en el prólogo de *La prima Angélica* (1973) y que volvería a utilizar con idéntica eficacia en *¡Ay, Carmela!* (1990).

¡Esa luz! es de igual forma un retrato sociológico de la Guerra Civil. Una historia plagada de contradicciones humanas y cotidianas, las que se vivían en un día a día que Saura dibuja mediante apuntes tan sugerentes como los trazados a través del miliciano de la república que se santigua antes de entrar en combate (Saura 1995: 220) o el cura que es portador de los mensajes de amor de un matrimonio de ateos (p. 302). Aunque también capta la crueldad de la vida en la retaguar-

día, plagada de tensiones íntimas o públicas (Saura 1995: 305) y marcada por los asesinatos indiscriminados, escamoteados bajo la justificación de procesos de guerra, como el que llevó a la muerte a Amparo Barayón, la primera mujer de Sender, que inspiró la Teresa del guión de Saura.

Esta manera de acercarse a la Guerra Civil no solamente marcó sus primeros trabajos cinematográficos, sino que también iba a influir en la producción posterior a la escritura de este guión. Tal y como sucedería en *¡Ay Carmela!* de 1990 (resultado de la adaptación junto a Rafael Azcona de una obra de teatro de Sanchís Sinisterra) que le permitió a Saura llevar a la pantalla la concepción trágica de la guerra de los celtíberos esbozada ya claramente en el texto de *¡Esa Luz!* (Sánchez Vidal 1995: XXVI)⁷. Y a partir de aquí ha seguido sosteniendo la idea de guerra como desastre goyesco hasta sus últimos títulos y dentro de los géneros más diversos, desde el musical (*Tango*, 1998) hasta el cine de aventuras fantásticas (*Buñuel y la mesa del rey Salomón*, 2000).

5.2. España y la modernidad frustrada

Entre uno de los principales desastres de la Guerra Civil, que anida como constante temática en la obra de Carlos Saura, está la idea de la frustrada modernización de España. Frente a los tímidos signos de progreso asociados con la II República, que se transparentan y expresan en el guión a través del personaje de Diego, encarnación de los logros de la Institución de Libre Enseñanza y el krausismo (Sánchez Vidal 1995: XXVII), o de la música de Debussy, interpretada por Lucía, la amiga de Teresa que viene del extranjero (Saura 1995: 287), nos encontramos con un país anclado en la copla. La España que escucha y canta *Rocío, ay, mi Rocío* (Saura 1995: 309), reventada materialmente por las batallas de una guerra civil que hace retroceder en términos ideológicos y morales dando cabida a desfiles fascistas y celebraciones religiosas aderezadas con himnos tan fundamentalistas como el *Cara al sol*.

⁷ No es casual que en este guión el canto con el que un miliciano provoca desde las trincheras a sus enemigos fascistas sea la canción popular *¡Ay, Carmela!*, “leit motiv” sonoro y título de la que iba a ser su siguiente película (Saura 1995: 213).

Queda claro, por tanto, que el título de este guión no es casual. *¡Esa luz!* tiene intencionadamente un valor polisémico. Es la luz de la razón, defendida por los ilustrados del XVIII; la que expresa la esperanza en el futuro (Saura 1995: 263) y el placer de vivir materializado puntualmente en el clímax sexual (Saura 1995: 169). Pero también es la luz que obliga a darse de bruces con la realidad; la luz del *Guernica* (1937) de Picasso; la luz de las bombas en Madrid y en el frente (Saura 1995: 232); la luz delatora que hay que apagar para evitar los ataques aéreos (Saura 1995: 200); la del ambiente lánguido de los hospitales (Saura 1995: 232, 262) o la del fundido en blanco con el que cierra el guión, anunciando (quizás iluminando) los horrores de las posguerra (Saura 1995: 328).

En su ausencia, solo queda la oscuridad de las calles y los ascensores en una ciudad sitiada (Saura 1995: 167); la que alberga el miedo antes del comienzo de la batalla (Saura 1995: 158) o los silencios obligados cuando sólo puede escucharse la radio entre sombras (Saura 1995: 158). Por eso resulta tan significativo que la contraseña utilizada por los milicianos para entrar en combate sea precisamente “Tragaluz” (Saura 1995: 217).

A través de todos estos elementos relacionados con la luz, Saura nos habla en este guión de la España que pudo haber sido y no fue, tal y como ha hecho en otros títulos de su filmografía. Por ejemplo en *La noche oscura* (de nuevo una referencia a las tinieblas), en la que de forma poética se alude a la modernidad frustrada de un país aventurero, que había descubierto nuevos territorios abriendo horizontes insospechados, pero que perdió su ocasión histórica durante el siglo XVI. Y también se trata el tema de la renovación malograda de España en *¡Ay, Carmela!*, en la que la libertad no guía al pueblo como en el mítico cuadro de Delacroix, sino que se esconde, al ver el modo en el que la guerra civil termina con la II República.

Y en ese empeño, el de hablar de lo que podía haber sido el país y de sus ocasiones perdidas, se sitúan también las películas ubicadas cronológicamente en un pasado lejano. Una filmografía excepcional, con la que Saura ha tratado de rescatar la memoria histórica de la España Imperial de los Austrias, distorsionada y manipulada ideológicamente por el franquismo. En esa clave, la de visitar la historia de este país con nuevos ojos, es posible entender propuestas como *El Dorado*, en la que este cineasta, siguiendo los planteamientos de Sender, deja de lado la hazaña aventurera y nos habla de una irracional guerra civil mar-

cada por la ambición⁸. Y dentro de este grupo también cabría situar otros proyectos no filmados, como el del guión para *Felipe II*, al que Saura dio forma durante los primeros años del nuevo siglo XXI, y que tampoco ha pasado del papel. En este caso se trataba de hacer un retrato del Imperio en el que no se ponía el sol a través de las luces y sombras proyectadas por un personaje tan emblemático como el monarca Felipe II, que siempre interesó a los dos hermanos Saura, a Antonio desde la pintura y a Carlos como cineasta. Y lo hizo centrándose especialmente en las componendas en torno a la reclusión y muerte de su hijo Carlos y en las intrigas de Antonio Perez y la princesa de Éboli⁹.

Saura explica en *¡Esa luz!* cómo la guerra, las guerras en general, han ido bloqueando el proceso de modernización de España. Un tema que consiguió exponer brillantemente en términos visuales y conceptuales en *La madriquera* (1969), donde se hace presente el contraste material y el conflicto espiritual entre las dos facciones del país alzadas en armas desde la guerra de la Independencia. Una modernidad fustada que también palpita en las referencias a la España de aquelarres, desastres y garrotazos de *Goya en Burdeos* (1997) y que se actualiza, en forma de crónica negra, en *El séptimo día* (2004).

5.3. El protagonismo de la familia

Yo soy un obseso de los álbumes de familia, me apasiona ver las referencias físicas que hay entre los hijos, los padres, los abuelos; me parece fantástico ver cómo se pueden intercambiar a veces; cómo hay personas que son iguales, otras no; la genealogía me apasiona... (Blanco y Collado 1993).

⁸ Buena parte de la información obtenida acerca de este proyecto no realizado por Saura en torno a la figura de Felipe II ha sido resultado de una serie de entrevistas mantenidas con Agustín Sánchez Vidal, estudioso de la obra de este cineasta y coguionista de *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, durante el mes de septiembre de 2009.

⁹ Debe tenerse en cuenta que este es el mimo episodio ilustrado musicalmente por Verdi en su opera *Don Carlo* (1867), por lo que el acercamiento a este tema se produce en Saura a través de dos vías, la de la revisión histórica y la de la música, aspecto este último que ha marcado de forma evidente la construcción de sus últimos trabajos.

Otro de los temas persistentes en la obra de Saura, es la familia. Por ese motivo, ya en julio de 1977, Carlos Saura expresó su deseo de rodar una película sobre una familia, que sin ser de forma literal la suya, se conformase a partir de muchos de los recuerdos vividos en ella. Una de las primeras exploraciones de esta idea se materializó en *Dulces horas* (1981), en la que Saura construye su pasado apócrifo (Sánchez Vidal 1995: XI y XII) a través de un personaje que reescribe e interpreta la historia de su infancia¹⁰.

Se trata de una noción de familia que Saura ha manejado siempre, jugando con el dualismo referente/constricción, tal y como quedó magníficamente expuesto en *Ana y los lobos* (1972) y que, a partir de entonces, ha estado presente de forma continuada en *La prima Angélica*, *Cría cuervos*, *Elisa, vida mía*, *Mamá cumple cien años*, o *Pajarico*.

En *¡Esa luz!* la familia es el referente de Diego, que añora a su mujer y a su hija en Madrid y que mantiene su integridad moral e ideológica gracias a su recuerdo. También lo es para el soldado rebelde (o nacional), que muere en la trinchera auxiliado por Diego con el retrato de la esposa e hijos entre las manos (Saura 1995: 223). Una situación esta última que funciona como anticipo de la suerte que va a correr Teresa, quien será fusilada sujetando fuertemente la fotografía de su propia familia (ibíd.: 327).

Pero en *¡Esa luz!* la familia es también motivo de constricción y sufrimiento. Aparece prefigurada como la prisión de Irene, la hermana enferma de Teresa, que se convierte en expresión física de las limitaciones morales de la vida doméstica (ibíd.: 275). El hogar es además el escenario de rivalidades entre hermanas, como la que enfrenta a Margarita con Teresa por un antiguo amor (ibíd.: 292) y también cárcel moral de secretos vergonzantes, como la vida y las ideas progresistas de Teresa, que su parientes tratan constantemente de ocultar, para salvarla pero, sobre todo, para mantener a flote la dignidad y el prestigio familiar (ibíd.: 307).

5.4. Apuntes autobiográficos

Por último, es necesario señalar que en *¡Esa luz!* Saura proporciona abundantes notas autobiográficas, buena parte de ellas asociadas con

¹⁰ En *Dulces horas* ya aparecía el grito de advertencia *¡Esa luz!* que daría título al guión que estamos analizando y en el que el tema de la familia tiene también un protagonismo extraordinario.

la memoria de su propia “tribu”. Sobre todo vivencias vinculadas a la guerra y la itinerancia de la familia Saura-Atarés durante el conflicto bélico (Sánchez Vidal 1988: 79). En *Pajarico* evoca los recuerdos de la familia levantina que acogió a los Saura-Atarés durante los últimos momentos de la guerra, en los que se desplazaron a la costa mediterránea. También está presente el impacto de los bombardeos de Barcelona, que ya se integraron brillantemente en *La prima Angélica* y que vuelven a tener un potente protagonismo en el guión de *¡Esa luz!* Así como la vida en el Madrid del “¡No pasarán!”, que Saura rescata en *Dulces Horas* y que será fielmente reconstruida a través de las peripecias de Diego en el guión *¡Esa Luz!*, entre las que se cuentan las de su primo Mario, sacerdote refugiado y oculto en casa del protagonista; unas acciones que coinciden con experiencias similares vividas por el propio Saura, a quien enseñó a leer durante la guerra un tío cura cobijado por la familia (Sánchez Vidal 1995: XXIX). Al mismo tiempo, desentierra el ambiente conservador de un hogar acomodado en una pequeña ciudad de provincias, que nos recuerda tanto a la Zamora de Amparo Barayón como a la Huesca de la infancia del cineasta (ibíd.: XXV).

Algunas de las notas autobiográficas de *¡Esa luz!* tienen que ver con la protagonista, Teresa, caracterizada como una intérprete de piano de probada formación musical, un perfil que se corresponde tanto con el de la primera esposa de Sender, como con el de Fermina Atarés, madre de Carlos Saura. La recurrencia de determinadas piezas de música clásica sirve de hecho para estructurar y señalar los puntos de inflexión que se producen en el relato, pues en la mente de Diego el recuerdo de Teresa estará siempre asociado a las notas del fandango de Scarlatti (Saura 1995: 196, 214, 288). Lo que además se complementa con la memoria sonora de la música popular, que va emergiendo a lo largo de todo el guión de forma reiterada. Una invocación de lo que Saura escuchaba de niño, que se utiliza en la película para calificar diferentes ambientes o situaciones. La melodía de *¡Ay, Carmela!* funciona como un himno provocador, mientras que la canción *Rocío, ay mi Rocío*, interpretada por Imperio Argentina¹¹, describe la situación y los sentimientos de Teresa, quien oye la radio a la espera del parte de no-

¹¹ Esta canción ya desempeñaba un importantísimo papel en *La prima Angélica* (Sánchez Vidal 1995: XVIII).

ticias con el alma dolida, al igual que la protagonista de la canción (Saura 1995: 281). La copla *Soy un pobre presidiario*, cantada por Angelillo, se escucha en el frente republicano poco antes de entrar en combate, como si se tratase de un mal presagio (Saura 1995: 211). De hecho, estas últimas canciones vinculan a Saura con el quehacer de dos cineastas también de origen aragonés: Florián Rey, que junto a Imperio Argentina, en Cifesa puso los cimientos de cine musical de la II República, y Luis Buñuel, que con Angelillo y desde su productora Filmófono trabajó en esta misma línea (Sánchez Vidal 1995: XXVIII).

La utilización de todos estos recuerdos que en sus películas y en el guión de *¡Esa luz!* vuelven a la vida, no es otra cosa que el retorno a lo que Sigmund Freud denominó la escena primigenia. Es decir, se trata de hacer consciente lo inconsciente para rescatar aquellas imágenes y vivencias que han dejado huella en nosotros. Recuperar la memoria de lo vivido en la primera infancia es una forma de poner orden en nuestro presente y de terminar de explicarse (o entenderse) a uno mismo, identificando el por qué de las conductas, ideas, formas de proceder y sentimientos de cada individuo adulto. Hitchcock ya fue capaz de trasladar al cine estos complejos trayectos de la psique humana, recurriendo en muchas películas al tema del falso culpable o explicitando visualmente el trauma generado por la escena primigenia, para explicar (y resolver) la patología que aquejaba a algunos de sus protagonistas, tal y como sucede en *Marnie, la ladrona* (1964). Saura recurre a esta misma estrategia psicológica y narrativa desde el inicio de su producción, con resultados tan interesantes como los obtenidos en tono de sátira trágica en *El jardín de las delicias* (1970). Pero en *La prima Angélica* va más lejos, y construye una escena primigenia de carácter autobiográfico que emana del trauma generado en un niño que padece intensamente los sucesos de la guerra civil. Esta última película es la expresión más pura del retorno a la escena primigenia, ya que juega con la imagen del hombre maduro que vive y vuelve a sentir en su cuerpo de adulto las situaciones y sensaciones que le marcaron siendo un niño.

En *¡Esa luz!* Saura da forma al deseo de contar la historia apócrifa de su familia, del sistema primigenio de los Saura-Atarés. Tal vez sea la crueldad de los recuerdos lo que le dificulta hablar en primera persona de la guerra, por lo que proyecta las sensaciones e imágenes grabadas en su memoria sobre la historia de otros, también real, pero algo distante. Y para ello elige la azarosa peripecia de Ramón J. Sender y su

primera esposa, que pudo haber sido la historia de su propia madre de haberse casado con el joven escritor a quien había conocido en Huesca. Así Saura parte de un retazo de la vida de Sender para tejer, a partir de este hilo conductor argumental, un tapiz sobre la Guerra Civil de tintes autobiográficos (Sánchez Vidal 1995: XI) con una estructura a medio camino entre el ensayo y la poesía, revisando de paso sus propias fórmulas narrativas.

6. ALGUNAS CONCLUSIONES. BUÑUEL, SAURA Y LA MEMORIA

Luis Buñuel, a quien Saura siempre consideró como uno de sus maestros intelectuales, decía que “Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada [...]”, pero matizaba inteligentemente añadiendo:

La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginado, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otro parte, no tiene sino un importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra (Buñuel 1996: 11).

Este es precisamente uno de los principios creativos de buena parte de la filmografía de Carlos Saura, la inquietante confusión entre lo recordado, lo soñado y lo imaginado, que supo poner en escena con excelentes resultados en *Peppermint Frappé* (1967), rompiendo con las fórmulas del realismo, para acceder, por otras vías, a la intimidad y la verdad de los individuos.

En *¡Esa luz!* retornó al uso de estos procedimientos para construir secuencias cargadas de valor lírico. Y de entre todas, merece la pena destacar aquella en la que Diego evoca una de las últimas noches de amor con su esposa Teresa. Recuerdo que le lleva, entre las brumas del sueño, a imaginar un bombardeo que los sorprende abrazados y los lleva a morir juntos, retorcidos y ensangrentados (Saura 1995: 169). Este es el modo en el que Saura consigue dar forma al miedo y también, trágicamente, al futuro.

La formulación narrativa y expresión visual de los ambiguos límites entre realidad y ficción (propia o ajena) es una huella indeleble de Buñuel en la obra cinematográfica de Saura. Influencia que en *¡Esa*

luz! termina siendo una de las claves y atractivos más destacados del relato. Saura explicitó emocionadamente esta convergencia de planteamientos en la carta que le escribió a Luis Buñuel justo después de su muerte, en 1983, como quien se dirige a su maestro en tono de despedida:

Me gustaría decirte cuanto me inquietan esas imágenes, ese sueño terrible de carne que se desplaza, carnaza sin vida, carne muerta... Y esas irrupciones de personajes ocasionales que aparecen y desaparecen para contarnos cualquier historia infantil: el pasillo de la casa materna, la luz amarillenta, los armarios llenos de misterios, las luminosas puertas del final de un corredor... Lo hemos soñado juntos, seguramente... ¿o acaso es verdad lo del “ruido de los pensamientos” que decían los místicos?¹².

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Jesús & Ignacio COLLADO, *De Saura*. Córdoba: Junta de Andalucía y Filmoteca de Andalucía, 1993.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.
- KING, Charles J., “Ramón Sender’s Civil War”. En: Pérez, Janet y Aycock, Wendell (eds.). *The Spanish Civil War in Literature*. Texas: Tech, UP, 1990.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.
- “Un Saura inédito”. En: Saura, Carlos. *¡Esa luz! (Guión cinematográfico)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995.
- *Realizadores aragoneses*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, D.L., 1999.
- *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- *Tres aventuras americanas*. Madrid: Edelvives, 1990.
- SÁNCHEZ, Alberto, *Carlos Saura*. Huesca: Diputación de Zaragoza y Diputación de Huesca, 1991.
- SAURA, Carlos, *¡Esa luz! (Guión cinematográfico)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995.

¹² Este fragmento pertenece a un texto más amplio que lleva por título *Carta nunca enviada a Luis Buñuel*. Fue leída en público el 5 de septiembre de 1983, en el marco del Festival del Cine de Venecia (Sánchez Vidal 1988: 221).

- SAURA, Carlos, *¡Esa luz!* Barcelona: Galaxia Gutember, Círculo de lectores, 2000.
- “La aventura de El dorado”. En VV. AA.: *El Dorado*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1987.
- SENDER BARAYÓN, Ramón, *Muerte en Zamora*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.
- VIVED MAIRAL, Jesús, “La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra”. En: *Alazet* (4), año 1992.
- “El primer Sender”. “Introducción”. En: Sender, Ramón J. *Primeros escritos (1916-1924)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.
- VV. AA., *Carlos Saura. Los sueños del espejo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2007.
- “Cartapacio: Carlos Saura”. En *Turia* (85-86), marzo-mayo 2008.

Yo, Carlos Saura, escritor

José Jurado Morales
Universidad de Cádiz

1. EL CINEASTA CONVERTIDO EN ESCRITOR

La dedicación a la escritura ha acompañado a Carlos Saura toda la vida pues, como se sabe, ha escrito o coescrito prácticamente todas las historias que ha rodado y solo puntualmente ha echado mano de historias ajenas para adaptarlas. Al margen de su interés por tener control absoluto sobre cada película que hace, esto habla de su capacidad para fabular, inventar y relatar.

Esa afición por contar le viene de antiguo, de sus comienzos artísticos vinculados a la Generación del Mediosiglo a la que pertenece por edad y trayectoria. Se ha hablado bastante de su formación en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y su amistad con las jóvenes promesas de cineastas que por allí pululaban, pero se suele hablar menos de su estrecha relación con algunos escritores coetáneos suyos que como él se dan a conocer en los años cincuenta. Ha declarado Saura en más de una ocasión que el ingreso en el Instituto le sirvió para tomar conciencia de cuánto ignoraba, no solo en lo relativo a lo cinematográfico sino también a lo intelectual y cultural, y precisamente de esa conciencia surge un acendrado deseo por conocer qué bulle en el Madrid de la época, algo que se materializa en la asistencia a exposiciones pictóricas y fotográficas, pases de películas y a las más diversas conferencias. Hace unos años Saura confesó que a la altura de 1952 “traté de recuperar mis frustradas aspiraciones literarias” (Sánchez Vidal 1994: 73), lo que demuestra que el polifacético artista que hoy es ya por entonces gustaba de probar y acercarse a los distintos ramos del arte.

Conocedor de que en la posguerra la literatura circulaba por las tertulias, comenzó a frecuentarlas junto a dos amigos también tentados por el arte, Mario Camus y Daniel Sueiro, con los que a la postre firmaría el guión de *Los golfos*. Estos dos acompañantes anuncian las amistades literarias de las que pronto se rodea: como escritor de vocación, Sueiro andaba firmando artículos para la prensa a la espera de publicar sus relatos y, como buen lector de la literatura clásica, Camus terminaría por erigirse en uno de los más afamados adaptadores de obras literarias. El trío Saura-Camus-Sueiro comienza a asistir a las tertulias del café Gijón, en el Paseo de Recoletos, y especialmente a las del café Comercial, en la Glorieta de Bilbao, donde se reúne con los narradores más conspicuos del grupo madrileño del medio siglo. Se sientan a la mesa con Jesús Fernández Santos —compañero de promoción de Saura en el Instituto—, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Josefina Rodríguez y Eusebio García Luengo, entre otros. Estos encuentros inoculan en el joven Saura el interés por la lectura y la literatura, como ha reconocido tiempo después: “De las conversaciones de todas las noches, de su amistad, fue surgiendo en mí el deseo de leer más y más, y empecé a escribir, primero para mí y luego para el cine” (Sánchez Vidal 1994: 73 y 125).

Lo cierto es que no podemos hablar tajantemente de escritores y cineastas por separado a la hora de mirar en la distancia a aquel grupo de jóvenes creadores, porque la literatura y el cine constituían para ellos dos discursos con vasos comunicantes. Los que hoy pasan por escritores también se internaron en las lindes del cine: Sánchez Ferlosio se matricula en el IIEC, Ignacio Aldecoa escribe varios guiones y con Josefina firma el de *Cuatro esquinas* (1954), Fernández Santos dirige el largometraje *Llegar a más* (1963) y otros cortometrajes y documentales, García Hortelano y Juan Marsé colaboran en el guión de *Donde tú estés* (1964) de Germán Lorente, etc. Incluso el propio Saura colabora con ellos en algunos proyectos. Con Fernández Santos realiza un documental, de cámara, sobre *Puertollano* (1958), y con Aldecoa firma el guión de *El pequeño río Manzanares* (1955), una práctica de diez minutos para el IIEC sobre la vida en Madrid a mitad de siglo a partir del hilo conductor del río. Luego vienen sus propósitos de adaptación de las obras de estos escritores amigos. A principios de los sesenta, se plantea adaptar *Young Sánchez* de Aldecoa pero desiste porque lo considera un proyecto próximo y repetitivo con respecto al reciente de *Los golfos*. A renglón seguido con Mario

Camus escribe un guión de la novela de Daniel Sueiro, *Estos son tus hermanos*, que tiene problemas con la censura, nunca llegan a rodar y que hoy día anda perdido. Y ya en 1964 se decide por adaptar *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, a la que había rendido homenaje en la escena de la pelea en el río de *Los golfos*, pero también desiste porque se da cuenta de que el mundo que presenta el escritor ya ha cambiado demasiado a la altura de ese 1964.

En fin, las vinculaciones artísticas, intelectuales y amistosas de Carlos Saura con los escritores de la Generación del Mediosiglo darían para mucho y en algún momento habrá que estudiarlas de forma más detenida. Sin embargo, lo comentado parece suficiente para extraer como primera conclusión que la faceta literaria que Saura da a conocer preferentemente en los años noventa con la publicación de algunas novelas encuentra su embrión en las vivencias y charlas compartidas con estos escritores de los años cincuenta, pues ellos fueron quienes le hablaron de literatura y quienes le recomendaron lecturas.

Saura ha procurado explicar cómo fue sintiendo la tentación de dar mayor envergadura narrativa a sus guiones. En una entrevista en la revista *Leer* sostiene que “he encontrado una especie de segundo mundo escribiendo que es paralelo al cine” (Martel Lucini 1997: 65). Y en unas manifestaciones recogidas en el periódico *El Mundo* el 4 de enero de 2005 mantiene que “Con los años, escribir se ha convertido en una aventura esencial para mí. Cuando era más joven no lo tenía tan presente, y eso que hasta ahora he escrito unos 40 guiones, pero es ahora cuando empiezo a dedicarle mucho más tiempo”. ¿Por qué esa afición postrera a la escritura? Si se rastrea en las declaraciones efectuadas por el director, pueden hallarse algunas razones que arrojan luz sobre ese salto a la narrativa. En las páginas de *El Mundo* del 22 de abril de 1998 confiesa que ha escrito la historia de *Pajarico* en forma de relato “porque me aburre escribir guiones, me resulta duro leerlos y, además, me siento en una etapa muy literaria en la que he encontrado la manera de explicar imágenes y sensaciones” y en las del suplemento *Babelia* de *El País* del 18 de abril de 1998 afirma más de lo mismo, que le aburre escribir guiones al modo tradicional y que prefiere hacerlo con más libertad literaria describiendo más las atmósferas, los personajes y los gestos. En la misma promoción del estreno de *Pajarico* concede una entrevista a Antonio Castro (1998) para la revista *Dirigido por* donde reconoce otra serie de razones: 1) que publica esa novela corta porque resulta más ameno para los demás la lectura de un

relato que la de un guión; 2) que el relato permite mayor extensión y detallismo a la hora de describir un paisaje o de definir la psicología de un personaje y esto de nuevo resulta más confortante y cómodo para el lector; 3) que una versión narrativa inicial facilita el camino hacia el guión pretendido mediante una limpieza o poda ligera de algunos elementos; y 4) que la versión narrativa ayuda a la comprensión de los productores que muchas veces se sienten perdidos ante sus guiones tan secos, sobrios y visuales. En suma, puede argüirse que Saura aterriza de pleno en la creación literaria en los años noventa y que lo hace por la necesidad de expandir el boceto y la síntesis de todo guión, por dar entidad narrativa al lenguaje visual de sus guiones.

Cuando hablamos de la escritura de Carlos Saura hay que efectuar distinciones para calibrar mejor su alcance. Por poner coto a un terreno sobre el que habría que volver y profundizar y dejando apartados sus guiones, conviene sistematizar su escritura al menos en dos bloques, uno de tipo analítico y memorialístico y otro de orden creativo y novelesco, que desde luego no andan del todo desvinculados sino más bien comunicados en un proceso de retroalimentación. Dentro de ese primer bloque la casuística textual es séxtuple como mínimo:

- Escritos reflexivos sobre el cine en general, de crítica cinematográfica y de análisis de la personalidad y la obra de otros cineastas. Para situarnos, en este grupo valen como ejemplo las consideraciones acerca de su admirado Luis Buñuel en el número 28-29 de la revista *Turia* (Saura 1994).
- Apuntes reflexivos sobre su propia obra cinematográfica y sobre la historia de sus guiones y películas, en ocasiones presentados a modo de prólogo. En este caso, sirve de muestra lo escrito para *Carmen: el sueño del amor absoluto* (Saura 1984), *El Dorado: guión, fotogramas, documentos e historia de mi película* (Saura 1984) o *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Saura 2001).
- Textos reflexivos y memorialísticos sobre su obra fotográfica en catálogos y libros similares. Así puede verse en *Flamenco* (Saura 2003), *Carlos Saura, fotógrafo: años de juventud (1949-1962)* (Saura 2000) o *Carlos Saura: la fotografía* (Saura 2006).
- Bosquejos autobiográficos dispersos elaborados por iniciativa propia o a petición de estudiosos de su cine. A este respecto puede leerse la “Cronobiografía” que se adjunta en *Retrato de Carlos Saura* de Agustín Sánchez Vidal (1994: 120-129).

- Notas reflexivas, memorialísticas y autobiográficas que tienen como eje la figura de su hermano Antonio. Aquí se ubican escritos como “La pintura está muerta” (Saura 1977), “La memoria expandida” (Saura 1991) o los textos para la exposición *Saura x Saura* (Saura 2009).
- Otras aportaciones de distinta índole, como el prólogo a *El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna (Saura 2002).

Hasta aquí lo referente al primer bloque. En el segundo, el de la pura creación, hay que integrar la faceta narrativa que ha desarrollado en los últimos años con una indicación pertinente: Saura no atesora una carrera literaria paralela y autónoma de la filmográfica, como ocurre con otros cineastas (por ejemplo, entre los maestros recientes, Fernando Fernán Gómez, o entre los últimos y más reconocidos, David Trueba), pues no ha escrito novelas autónomas y exentas de su cine, sino que todo lo que ha hecho público queda imbricado en su trayectoria cinematográfica de un modo u otro. Ante tal trabazón interesa aclarar la tesitura de los varios títulos que editorialmente se han presentado como novelas o seudonovelas, por orden cronológico:

1. Ha publicado una novela corta como anticipo de su versión filmada: *Pajarico solitario* sale de imprenta en octubre de 1997 adelantándose al estreno de *Pajarico* en abril de 1998 aunque el filme ya había circulado antes por festivales.
2. Ha salido de imprenta una novela, *¡Esa luz!* (Saura 2000), que tiene como origen un proyecto fílmico (Saura 1995), pero que los avatares han provocado que solo haya aparecido la versión narrativa en el año 2000 y que nunca haya llegado a las pantallas.
3. Ha editado dos guiones adaptados para que ganen en comodidad de lectura: *Goya en Burdeos* (Saura 2000) y *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Saura 2001).
4. Ha dado a conocer una versión novelesca en 2004 de una película rodada con mucha anterioridad, *Elisa, vida mía* (Saura 2004), en un acto que va más allá del mero guión retocado.
5. Guarda en cartera un conjunto de cuentos en parte temáticamente relacionados con la fotografía, a los que Saura se ha referido alguna vez y que desconozco si en cierta ocasión los publicó en conjunto o en parte.

6. También tiene a la espera del último pulimento una novela titulada *Ausencias*, anunciada desde hace años pero todavía inédita, centrada en las peripecias de un ejecutivo obsesionado por la fotografía hasta tal grado que sus amigos deciden ingresarlo en una clínica psiquiátrica con el fin de curar su ludopatía fotográfica y donde conoce a una chica un tanto rara. Por lo declarado en la presentación del libro de fotografía *Saura x Saura* en junio de 2009, “esta novela la he repasado muchas veces, y quizá me la quede para mí”, así que *Ausencias* de momento no parece que vaya a estamparse, aunque por otro lado en el homenaje de *Alcances*, el festival de cine de Cádiz, a mediados de setiembre de 2009 volvió las tornas y expresó que se encuentra rematándola. En fin, lo último que he leído en otro lugar ha sido que tras el rodaje de *Flamenco, Flamenco*, iniciado en octubre de 2009, se pondrá a ultimarla.

Hecha esta sistematización, que habría que revisar y completar, tengo que decir que este último bloque de creación narrativa es el que fija mi atención en el presente trabajo y en particular creo que lo más oportuno radica en analizar tres de las obras citadas: *Pajarico solitario*, por ser presentada editorialmente como su primera incursión narrativa; *¡Esa luz!*, porque en realidad podría calificarse casi como una novela autónoma ya que, aunque concebida como proyecto de película, nunca se ha filmado y solo conocemos el texto narrativo publicado; y *Elisa, vida mía*, porque supone una reescritura muy ensanchada y lograda del guión original más de un cuarto de siglo después. Lo dicho hasta aquí puede valer de delantal para pasar ahora a un análisis más detallado de esas tres obras.

2. PAJARICO SOLITARIO

Anunciada por los editores como su primera experiencia literaria, Carlos Saura publica *Pajarico solitario* en 1997 como una suerte de homenaje a los recuerdos que guarda de su familia murciana. Cuenta la historia de Manu, un chico de diez años que pasa una temporada en casa de sus tíos en Murcia mientras sus padres aclaran su situación sentimental y resuelven los trámites para separarse. El argumento responde al prototipo de viaje iniciático y, en consecuencia, estamos an-

te un relato de iniciación o novela de aprendizaje en tanto que durante esa estancia el joven descubre con perplejidad las entrañas de la familia y del mundo de los adultos. Manu reconoce el desamor —los padres están en fase de separación matrimonial— y el amor —el chico se prenda de la prima Fuensanta—, averigua los misterios que encierra una casa grande —con sótano, azotea y varias plantas— y los que acoge la naturaleza —la luz, la huerta, el mar, etc.—, sabe de la senilidad y la muerte a través de la figura del abuelo, y sobre todo descubre la complejidad del ser humano, tan variopinto en su especie: conoce a vagabundos, mujeriegos, homosexuales, tarados, monjiles, etc.

En mi opinión, la estructura que Saura ha dispuesto para su historia resulta adecuada. Hay un primer capítulo titulado “Los padres”, que sirve de pórtico de lo contado pues explica la expulsión del niño de lo materno a lo (familiar) desconocido. Luego siguen cuatro capítulos: uno genérico de presentación de todos los miembros de la familia denominado “Los tíos”, y tres titulados “Tío Juan”, “Tío Fernando” y “Tío Emilio”, centrados en la semana que Manu convive en el piso independiente que cada tío posee en la casa familiar. Digo que se trata de una acertada estructura narrativa en la medida en que se muestra coherente con el objeto de la novela al informar muy bien del interés del autor por indagar en los recovecos y las diferencias de la familia. Además, como cada tío vive en una planta distinta, el niño protagoniza una escalada simbólica en su formación que se completa con los merodeos por dos lugares comunes propensos a lo furtivo: la azotea y el sótano.

Quizás una de las deudas más perceptibles de esta novela con el guión estribe en la división estructural de capitulillos numerados y sin título en el seno de cada capítulo en forma de breves episodios en semejanza directa con las secuencias de una película. Para situarnos en el terreno literario, viene a equivaler al modo narrativo de *La colmena* de Cela o *Los bravos* de Fernández Santos, que en el medio siglo ofrecían una novedad dentro del panorama novelesco y que en *Pajarico solitario* se presenta como deuda directa del origen de la historia contada como guión cinematográfico.

La disposición interna de la historia responde a una estructura circular donde el principio y el fin quedan bien sellados por el hecho de que son las dos únicas ocasiones en que toda la familia se reúne, ya que en el resto del relato cada cual va por su lado. Al inicio, apenas llega Manu a Murcia, asiste a una comida con todos los familiares (a ex-

cepción de sus padres, que permanecen en Madrid) y en el desenlace todos, incluidos los padres, se dan cita en el cementerio para enterrar al abuelo. Este cierre, con reunión familiar a causa de la muerte del patriarca, se remata con un efecto postrero: un párrafo de seis líneas introducido por un guión largo de diálogo que reproduce las palabras de Manu. No queda claro si son palabras pensadas en el mismo momento del sepelio —así lo parece en la novela— o un tiempo después —como sugiere la voz en *off* en la película—, cuando ya el protagonista ha dejado de ser niño y ha evaluado con perspectiva temporal y espacial lo vivido en aquel periodo. Dice así:

—De repente me di cuenta de que la llegada de mis padres había destruido algo. Yo era distinto, había crecido... Miré a Fuensanta. Ella también había cambiado, me miraba muy seria. Tal vez no volveríamos a vernos nunca. Pero de una cosa estaba seguro: si mis padres no hubieran venido yo habría vivido con ella toda la vida (95).

Estas palabras conclusivas advierten de la maduración del chico que ha pasado de ser un joven timorato y fascinado por todo a un adolescente o adulto que se da cuenta de la realidad. Y en este sentido no parece superfluo que las dos personas que más han guiado ese proceso de iniciación hayan cambiado: su prima Fuensanta ha dejado de ser niña y el abuelo, a mi juicio el personaje más logrado de la novela, muere una vez conseguida la meta de guiar al chico. El relato de iniciación se cierra, pues, dando lugar a una historia muy acorde con el universo creativo de Saura donde se cruzan algunos de los motivos más recurrentes de su cine: el descubrimiento infantil de los laberintos adultos, las relaciones familiares con un patriarca a la cabeza ya casi destronado, la presencia de personajes raros y excéntricos, la oposición entre la vida capitalina y la provinciana, la llegada de un extraño a un microcosmos humano, etc.

Hasta aquí lo que encuentro de estimable en *Pajarico solitario* y que, mirado con detenimiento, tiene que ver con la concepción del proyecto. Es decir, para mí las virtudes de la novela corresponden a la fase previa a su redacción, a la fase de proyección mental donde tienen cabida la invención de un argumento y su disposición estructural. En cambio, tal y como el lector la recibe, la novela hace aguas ya que el posible interés de la historia contada se concreta en una narración con bastantes limitaciones. Entiendo que ese proyecto narrativo está bien pensado pero mal apuntalado literariamente.

Desde un punto de vista técnico la novela me parece bastante simple y apenas añade rango literario al guión de la película. Está contada por un narrador heterodiegético en tercera persona, externo a la acción, que funciona a modo de cámara cinematográfica registrando el hacer de los personajes y que por momentos tiene el acierto de focalizar los acontecimientos o los paisajes desde la perspectiva de alguno de estos, en particular de Manu. Asimismo resulta una novela con una acusada sencillez narratológica y de hecho estamos ante un relato muy lineal, que apenas explota los recursos temporales salvo alguna analepsis en boca del abuelo para rememorar un episodio de la guerra. En todo caso y como deuda directa del guión, destaca por el uso continuado de elipsis entre un capitulillo y otro, lo que repercute en ciertos saltos temporales y espaciales. Así, por ejemplo, en el capítulo “Tío Emilio” el capitulillo 7 se desarrolla de noche en la ciudad, el 8 en la playa y de día y el 9 en el cementerio con el abuelo ya muerto.

El estilo narrativo es desnudo en exceso. Está escrita en presente del indicativo mediante frases breves y directas, sin regodeos sintácticos. El efecto o, al menos, la sensación que transmiten esos usos verbales en frases tan concisas corresponde casi a la de un imperativo. Parece como si el director se impusiese al escritor y estuviese dando una orden en el rodaje antes que narrando una acción. Valgan estos dos ejemplos, del principio y el fin de la obra, de los muchos que podrían traerse a colación:

Manu se levanta. Lleva un pijama, el pelo alborotado. Sale al pasillo y encamina sus pies desnudos hacia el dormitorio de sus padres. La puerta está abierta. A Manu le sorprende que no haya nadie en la cama. Se escucha una respiración fatigosa y en seguida las primeras arcadas. Se dirige hacia el cuarto de baño. Se asoma. Las bombillas que rodean el espejo están encendidas. Su madre, vestida con un camisón ligero y transparente, se inclina sobre la taza del retrete y vomita. Manu la contempla desde la puerta, mientras ella abre el grifo del lavabo y se lava la cara. Lloro sin percatarse de la presencia de su hijo (12).

Tía Lola y tío Emilio caminan por la orilla mojándose los pies en el agua, ajenos a todo. Hablan de sus cosas, de sus proyectos, están preocupados por Loli. Saben que el chico se droga y no saben qué hacer. La cabeza del Abuelo va inclinándose lentamente.

Tía Margarita trata de arreglar la sombrilla.

El Abuelo está muerto, los ojos abiertos mirando la punta de sus zapatos.

Fuensanta se detiene y mira hacia donde yace su Abuelo, lejos de ellos, en medio de la playa (93).

Este estilo tan despojado repercute en los pasajes descriptivos en los que se atisba un fin denotativo y funcional antes que un tratamiento estético. Parecen más indicaciones para el montaje de una obra de teatro que parte de una novela y, no en vano, en realidad se trata de una novela construida sobre la base de diálogos, que ocupan un tanto por ciento elevado de sus páginas y que están más logrados que los pasajes descriptivos. La misma desnudez afecta al dibujo de los personajes. Aunque Saura haya declarado que en la novela encuentra el espacio necesario para indagar en la psicología de estos, lo cierto es que los define de modo espartano. Valga de prueba el apunte sobre la madre de Manu: “Es una mujer bonita, delgada, de tez blanca y cabello rubio, rasgos marcados por el sufrimiento. Apenas tiene 30 años”. Ciertamente, parecen directrices de un guión cinematográfico o una pieza teatral.

En suma, yo diría que *Pajarico solitario* es una novela floja en su conjunto que presenta una historia muy sugerente en principio pero que está poco explotada literariamente, una novela esquelética en demasía en la que la partición en secuencias, el predominio de diálogos con intervenciones breves, la falta de enjundia narrativa en las transiciones entre una voz y otra de los diálogos, los escuetos apuntes descriptivos de lo externo, el estilo conciso y directo marcado por el presente del indicativo y otros aspectos acercan el relato demasiado al guión y ensombrecen algunas de sus virtudes como novela.

3. ¡ESA LUZ!

Otro fuste a *Pajarico solitario* tiene *¡Esa luz!*, cuyo origen de nuevo queda ligado a un proyecto cinematográfico, aunque ahora las circunstancias son distintas. Saura redacta dos versiones del guión, una en mayo de 1988 y otra en abril de 1990, y se los pasa a Andrés Vicente Gómez, quien los estudia y declina su producción por el alto presupuesto que exige. Entonces se decide a convertir el guión en novela y la publica en el año 2000 en Galaxia Gutenberg con un éxito estimable: se traduce al alemán, italiano y portugués y en la presentación de la novela *Elisa, vida mía*, a finales de octubre de 2004, Saura reconoce llevar vendidos 18.000 ejemplares. En sentido estricto, el hecho

de no haber realizado la película lleva a considerar *¡Esa luz!* como su única novela, su única aportación narrativa desvinculada de la correspondiente traslación cinematográfica.

Esta historia, que encarna su testamento sobre la Guerra Civil según ha reconocido, surge de la pura ficción pero se cimenta en dos pilares reales. Por un lado, se fundamenta en algunas imágenes y vivencias que guarda de su experiencia como niño de la guerra en Madrid. Uno de esos recuerdos da título a la novela y apunta al grito de “¡esa luz!, ¡esa luz!” que vociferaban los vecinos y los vigilantes nocturnos cuando se aproximaban los bombarderos con el empeño de dejar la ciudad a oscuras. La otra experiencia, que proporciona el argumento a la novela, es ajena y pertenece al escritor Ramón J. Sender y su esposa, Amparo Barayón, en cuyas experiencias y sufrimientos se inspira. De hecho, justo entre la primera y la segunda versión del guión de *¡Esa luz!* Ramón Sender Barayón, el hijo mayor del matrimonio, publica *Muerte en Zamora* (Sender Barayón 1990), donde cuenta los avatares sufridos por su madre. Todo esto se entiende mejor si se recuerda que Saura siempre ha sentido un afecto especial por el escritor aragonés en razón de su trayectoria literario-ideológica y de la circunstancia más personal de que Sender y la madre de Saura, Fermina Atarés, mantuvieron una relación amistosa y sentimental en la Huesca de preguerra.

¡Esa luz! cuenta las nefastas consecuencias que la guerra tiene para una pareja y su hija, que viven en plena armonía cuando estalla y que se ven obligados a distanciarse. Diego Larios, de 30 años, periodista de *El Socialista* y escritor, pasa la guerra en el Madrid de la resistencia, y Teresa Barrios, que no llega a los 30, lo hace en la Zamora controlada por los nacionales. Tras muchas peripecias Diego se alista en el frente popular y Teresa prepara una frustrada fuga a Portugal. Todo termina con el fusilamiento de Teresa y el exilio de Diego primero a Francia y después, acompañado de su hija Berta, a Buenos Aires.

¡Esa luz! contiene una mayor complejidad novelesca que *Pajarico solitario*. De entrada, la base reside en un ejercicio de memoria y de salvación de lo vivido por Saura cuando niño y esto se traslada al relato con la creación de unos personajes también afectados por el pasado. Desde el mismo comienzo el narrador deja claras las reglas del juego al referirse al protagonista en estos términos:

Lo sorprende la vertiginosa aparición de los recuerdos y el misterioso mecanismo que vincula las imágenes del presente con las que provie-

nen del pasado, sorteando la frágil tela de araña de la memoria. En ese vértigo están atrapados imágenes, sonidos, olores, un rostro en una foto, una mirada, la oscuridad del sexo, los quejidos de dolor de la enfermedad terminal de su madre... Entre la vida que se nos escapa entre los dedos y la muerte que nos borra del mapa, esas ráfagas de lucidez lo deslumbran (13).

La configuración de la voz narrativa demuestra que Saura ha elaborado mucho más esta propuesta novelesca. Un narrador heterodiegético, en tercera persona y en principio externo a la acción —aunque se lee “nos acercamos” (257) y “vemos” (263)— guía un relato en presente de indicativo en el que se intercalan las reflexiones y recuerdos de Diego y Teresa con verbos en tiempo pasado y en primera persona. No queda muy claro a qué corresponden estas intervenciones de los dos protagonistas: a veces da la sensación de que se trata de un diario escrito en la inmediatez del presente de los acontecimientos —no en vano, la novela comienza con Diego escribiendo en un cuaderno de hojas rayadas (8) en cuya portada pone “Notas” y que Teresa lee haciendo las veces de narratario (19)— y otras de que estamos ante unas memorias escritas tiempo después de lo vivido —“Ahora, con la distancia que dan los años, pienso que aquella guerra fratricida se podría haber evitado con un poco de sensatez por ambas partes” (34). En cualquier caso, estas alternancias en la narración advierten de los esfuerzos de Saura por ganar en complejidad narrativa. Como en *Pajarrico solitario*, también aquí hay un efecto final. La novela se cierra con un “Epílogo” que, para sorpresa del lector, aparece firmado por Berta, la hija de los protagonistas que tenía seis años al iniciarse la guerra y que ahora es adulta, y donde se aprecia el juego metaliterario que tanto gusta a Saura. Comienza así:

Entre los escritos de papá encontré cosas que me sorprendieron. No sabía hasta qué punto había investigado lo que le sucedió a mi madre. Yo creía que ese capítulo de su vida se había cerrado para siempre, pero descubrí lo equivocada que estaba cuando empecé a hurgar en sus papeles. Me llevó tiempo desentrañar la maraña de escritos que él acumuló durante una parte de su vida. Porque durante años mi padre guardó, sin orden ni concierto, sus escritos más íntimos en los cajones de su mesa de trabajo.

Papá escribía con una letra menuda, en cuartillas y a mano: pensamientos, descripciones de lugares, semblanzas de personas que co-

noció, recuerdos fugaces con algún toque nostálgico del pasado, algún bosquejo de novela... Yo expurgué de aquel ingente material todo lo que encontré del tema que me interesaba: la historia de mi padre y de mi madre en aquellos años de la guerra de España.

Me intrigó el que no hubiera destruido esos papeles que lo ataban a un pasado del que nunca quiso hablar; ahora sé que fue un olvido voluntario (265).

Como digo, tanto los pasajes en tercera persona como en primera ofrecen mucha más elaboración. No hay una suma de cuatro o cinco frases yuxtapuestas sin más, sino que los párrafos se alargan un tanto y entran en detalles. Sigue siendo una prosa funcional, sin alambiques retóricos ni esteticismos, pero ahora vale para algo más que fugaz transición obligada entre las intervenciones de un diálogo. Y, sobre todo, el relato está abierto a salidas narrativas que siempre agradece un lector: lo mismo el narrador externo se detiene en contar un suceso que incorpora un relato metadieético en forma de sueño o de una original carta imaginaria de Diego a Teresa.

Queda clara su intención de ofrecer una novela más trabajada que *Pajarico solitario* y esto se aprecia en lo que podríamos denominar la recurrencia a una composición binaria a la hora de narrar. Las opciones varían: alterna pasajes narrados en tercera y primera persona, alterna la narración de hechos del pasado contados en el momento en que suceden y hechos del pasado contados desde una posición de ulterioridad, alterna capítulos centrados en la situación de Diego y en la de Teresa, alterna las acciones de los republicanos y las de los rebeldes, alterna los pasajes donde cuenta qué ocurre en distintos lugares: San Rafael / Madrid, la sierra / la capital, Madrid / Zamora, el frente abierto de guerra en el campo / la vida controlada por los nacionales en Zamora, etc. Este modo de narrar mediante el enfrentamiento o el cotejo de dos elementos conlleva algunas consecuencias. La primera consiste en el simultaneísmo, o sea, en contar lo que está sucediendo a un tiempo en dos escenarios distintos. En *¡Esa luz!* esta técnica resulta convincente, ya que es un modo adecuado para ir trasladando al lector el devenir de los dos protagonistas separados. Además supone un estímulo para el lector, que, al conocer lo que les ocurre tanto a Diego como a Teresa en lugares distantes con circunstancias bélicas diferentes, se siente en un nivel superior de conocimiento de los hechos con respecto a los protagonistas. El capítulo 11 titulado "Margarita" ejemplifica bien el simultaneísmo narrativo. La segunda consecuencia se

relaciona con el multiperspectivismo. A Saura le interesa mostrar más de un ángulo de la realidad con el objeto de presentar una imagen plural de lo sucedido y no me refiero solo a los acontecimientos políticos y las posiciones ideológicas. Por ejemplo, esa doble perspectiva sobre lo sucedido destaca con acierto al recomponer un sueño. En el capítulo 4 Diego sueña que hace el amor con Teresa y en el capítulo 8 es Teresa quien sueña lo mismo, de modo que la historia se cuenta dos veces con variaciones mínimas.

A pesar de la pretensión de mostrar un dibujo plural y objetivo de aquellos días, lo cierto es que la posición prorrepública del director aragonés se hace más que patente. Y esto debería quedar mejor camuflado en una narración si se pretende tal objetividad. Una de las mermas mayores de la novela consiste en el acusado maniqueísmo que presenta. Todos y cada uno de los personajes próximos al bando nacional (sacerdotes católicos, militares, falangistas, delatores, mujeres tradicionales y conservadoras...) exhiben lo peor de cada casa: ambición, insolidaridad, destrucción, ignorancia, demagogia, borreguismo, etc. Y los afines al bando popular, caso de Diego y Teresa, se definen por la integridad, la dignidad, la nobleza, el sacrificio, el arrojo, la independencia, la valentía, etc. Tal maniqueísmo cansa al cabo de las páginas y genera una serie de tópicos muchas veces repetidos y que en consecuencia aportan poco a una novela más de las centenares que se han escrito sobre la Guerra Civil. Saura suscribe lugares comunes: desde el carácter improvisado, sin orden ni concierto, del ejército popular hasta el apoyo incondicional de la Iglesia a los rebeldes pasando por la actitud despiadada de los falangistas locales. Como ejemplo de esa visión de la historia de España, que resta sutileza a su relato, valga la reproducción de las palabras de Diego cuando trata de explicar en su cuaderno el comienzo de la guerra:

Pero no todo era alegría, y muchos españoles, alarmados ante lo que podía suceder, pese a los casi cuarenta grados de calor de julio, cerraban las ventanas, echaban las persianas y corrían las cortinas, como si en el exterior estuviera a punto de desatarse una tempestad bíblica; las familias permanecían unidas en la penumbra de la madriguera, escuchando las últimas noticias en la radio, preguntándose por las consecuencias del desastre que se avecinaba. En general eran hombres y mujeres sin convicciones políticas: pequeños rentistas, comerciantes, madres de familia, empleados de los ministerios, soldados de la milicia obligatoria, estudiantes y opositores que veían peligrar su

futuro. En cambio, en la derecha recalcitrante, que tanto agobiaba al país con el inmovilismo heredado de un pasado dominado por la corrupción, el nepotismo y la ignorancia, se reafirmaba la idea de que la única forma de dirimir el conflicto era la lucha armada. La República pasaba a pertenecer a las clases humildes y a las izquierdas: comunistas, socialistas y anarquistas: lo peor de cada casa. Fue entonces cuando militares ambiciosos, falangistas, aristócratas, tradicionalistas, mujeres y hombres de misa diaria y rosario en familia, terratenientes, industriales, sacerdotes y religiosos, afilaron sus armas para defender sus ideales y privilegios.

No estaban equivocados los agoreros, porque durante los tres años siguientes una guerra cruel cambiaría la historia de España, llevándose por delante a miles de personas que morirían por ideales diferentes, o por ningún ideal, víctimas de la violencia, la crueldad y la estupidez que generan las guerras entre hermanos (30-31).

Sí se supera Saura en la atención que presta al interior de los personajes en su creencia de que aquí reside una de las ventajas de la literatura frente al cine. Más allá de los datos que proporciona al respecto el narrador en tercera persona, el logro mayor reside en el propio autoanálisis que realizan los protagonistas y en las cavilaciones que efectúan. Hay un proceso continuo de interiorización, reflexión y rememoración, que gana en intensidad a medida que avanza la novela y del que ilustra bien el capítulo 6 “La capital de provincia”. Por boca o mente de Diego sabemos de su honestidad, sensualidad, sinceridad, pereza, antidogmatismo, compromiso con la libertad, también de cómo va curtiéndose su carácter de acuerdo a los acontecimientos políticos y bélicos y, en fin, cómo se sume en un progresivo estado de soledad y desgaste físico y anímico. Y por Teresa sabemos de su sensibilidad, su infancia, su orfandad, su educación, su amor por la música, su pensamiento sobre la maternidad, pero también de su despertar a un mundo de odio, rencor, recelo y venganza, y, a la postre, de su sensación de ahogo, extrañeza y acoso en la vida zamorana y en la casa familiar tan conservadora y diferente a ella.

En cambio, a veces este deseo de mostrar la psicología de los personajes desbarra, especialmente cuando toma la palabra el narrador en tercera persona y se excede porque no sabe ocultar ese deseo, deja en evidencia el artificio que emplea para interiorizar en el personaje. El modo con que introduce los sueños de Diego y Teresa antes mencionados vale de paradigma de lo que digo:

Si nos aproximamos más a él, si un ser invisible pudiera adentrarse en su piel, en su cerebro, en el interior de su mente, más allá de esa leve vibración de sus párpados, si entramos en su sueño, lo primero que oiríamos serían los compases del fandango de Scarlatti (73).

En pasajes como este se vislumbra la excesiva deuda de las novelas de Saura con su condición de guionista y director. En realidad, esta manera de narrar se acerca más a la de un guionista que a la de un narrador, pues el lector parece guiado por una cámara que se sirve del zoom para ir aproximándose a su objetivo. Lo mismo sucede cuando trata de describir externamente a un personaje. A veces parecen indicaciones excesivas, más detalladas de lo necesario y dispuestas más para los encargados del vestuario en una película que para un lector común. Asimismo, de vez en cuando hacen acto de presencia recursos cinematográficos pensados para el guión que deberían haber sido limpiados para la versión novelesca. Por ejemplo, en el capítulo primero Teresa anda leyendo las notas del cuaderno de Diego y de pronto el narrador dice: “Pasa un par de hojas y se detiene en un texto. Ahora la voz de Diego suplanta la de Teresa” (19). Es decir, habría una suerte de voz en *off* de Diego mientras ella sigue con los ojos la lectura. Obviamente esto es un recurso muy fílmico pero que pierde validez en una novela.

Claro que la cultura cinematográfica de Saura en otras ocasiones repercute para bien. Sucede así en mi opinión cuando puntualmente se sirve de esa técnica de dividir la novela en secuencias, de la que hablé al referirme a *Pajarico solitario*. El lector agradece la dosificación de los contenidos y recibe esta estructuración con agrado y sorpresa, como una novedad y no como un recurso manido. Y, por encima de todo, la cultura cinematográfica de Saura se hace ostensible para bien de la novela cuando tiene que describir un ambiente determinado. El mundo visual que opera en su cerebro desemboca en una escritura muy plástica por medio de la que el lector acumula imágenes que le trasladan de lleno a la ficción, que le facilitan la reconstrucción imaginaria de lo contado. La descripción de los efectos de la explosión de obuses en el capítulo 12 demuestra esto con nitidez.

En definitiva, a mi juicio *¡Esa luz!* es una novela plagada de tópicos que añade poco a la extensa bibliografía narrativa sobre la Guerra Civil pero en la que, a la par, hay que valorar los esfuerzos de Saura por componer un relato más elaborado y complejo. La novela se lee muy

bien y en su sencillez conforma una historia entretenida que va ganando en ritmo narrativo e interés argumental a medida que avanzamos en su lectura.

4. ELISA, VIDA MÍA

En el caso de *Elisa, vida mía*, publicada por Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores en 2004, nos encontramos ante un proyecto de 1976 sobre cuyo guión Saura vuelve algo más de un cuarto de siglo después no para ofrecer un guión adaptado como en *Buñuel y la mesa del rey Salomón* y *Goya en Burdeos*, sino para construir una novela en la que “trasladar al lenguaje literario mis pensamientos” y “profundizar en caminos distintos, cosas abocetadas y algunos misterios”, según recoge el *ABC* del 28 de octubre de 2004 en la crónica de su presentación.

Como se recordará, *Elisa, vida mía* se centra en la relación entre una hija con problemas matrimoniales y un padre retirado del mundanal ruido, enfermo y próximo a la muerte. En mi opinión, como novela es muy superior a *Pajarico solitario* y está por encima de *¡Esa luz!* Convence mucho más el uso de la voz narrativa, con altones de la tercera persona y la primera en boca de un personaje, sobre todo porque está escrita con un estilo más natural y dinámico, menos ortopédico y funcional que las entregas anteriores. Incluso el uso de verbos del pasado elimina esa sensación antes comentada de estar ante la lectura de una especie de mandato o imperativo que el guionista o director dispusiera para acato de los actores. Y en el mismo sentido cabe mencionar el uso de los diálogos, que se reducen en mucho con respecto al conjunto de la novela y que se colocan puntualmente, bien integrados y dosificados en esa narración.

La estructura remite a cinco capítulos numerados más un epílogo final que aglutina aciertos y desaciertos. Creo que esas dos páginas finales podrían haber quedado más redondas de haber suprimido algunas explicaciones innecesarias para el entendimiento de la composición de la novela. Un narrador heterodiegético externo cuenta que Elisa se ha quedado a vivir en la casa del padre y que había decidido contar la historia de este y su familia. Lo que a mi juicio sobra es tres o cuatro apreciaciones que efectúa este narrador: que esa historia que iba a contar Elisa no era rigurosamente cierta, que había mucho de

imaginado, que dejaría un final abierto, que sería una especie de salmodia con variaciones y repeticiones, que procedería al modo de los cuentacuentos de las plazas. Todo esto ya lo conoce el lector al llegar al epílogo porque en efecto en esto ha consistido la novela que ha leído; en consecuencia, pienso que el apunte de los artificios literarios que ha puesto en práctica en su historia resulta innecesario. Por el contrario, a ese apunte siguen tres párrafos que repiten literalmente el comienzo: Elisa escribiendo por voz y mano de su padre la historia que este quería contar. Esto significa que la novela tiene una estructura circular y este desenlace aclara aquel desconcertante inicio en que el lector no entendía bien la fluctuación de género: ¿escribía un hombre o una mujer?

En *Elisa, vida mía* el escritor rompe con la linealidad cronológica casi absoluta de *Pajarico solitario* y con la muy notoria de *¡Esa luz!* para erigir un relato trabado en el que el pasado y el presente se cruzan continuamente tanto en la mente de los personajes como en la narración en tercera persona. Ese modo de contar con continuas analepsis repercute en el logro de una historia más verosímil, menos de cartón piedra y, aunque a veces el lector tiene que parar y ubicarse, este no llega a sentirse perdido, sino, antes al contrario, agradece esos saltos temporales porque le hacen entender mejor el presente de los protagonistas. Descubre que son personajes con recovecos y esto le inculca un mayor interés por conocer sus pasos andados.

En esta novela sí que Saura consigue profundizar en la psicología de los personajes por medio de la palabra. Asistimos a un auténtico proceso de indagación en la interioridad de los protagonistas. No se trata de un cúmulo de apuntes de paso, como ocurre en *Pajarico solitario*, sino de una sistemática reconstrucción de su carácter, su pensamiento, su estado de ánimo, sus contradicciones, sus debilidades, etc. Aunque el narrador en tercera persona aporta al respecto sus comentarios y trae a colación peripecias que van definiendo a cada cual, sin embargo lo más loable radica en que los mismos personajes, sobre todo Elisa y su padre Luis, se van definiendo por sus actos y sus palabras, se dejan llevar por la introspección, por una mirada analítica de su modo de actuar y de relacionarse con los demás, por un juicio personal de las circunstancias pasadas, por una exploración de sus estados de ánimos, por un examen de conciencia. El corolario narrativo reside en la consecución de unos personajes complejos y redondos, creíbles y reconocibles, con diferencias y semejanzas pero nunca maniqueos.

Ese ir al pasado y volver al presente para de nuevo volver al pasado es fruto, primero, de la idea de Saura de que lo actual se comprende con el análisis y la aceptación de lo ya acontecido, y, segundo, de su interés por construir un relato sobre la base de la graduación y la variación. La voz narrativa, sea el narrador heterodiegético o los personajes, recurre a la dosificación y a la repetición con variantes de la información para mantener en vilo al lector, que una y otra vez circunda un mismo asunto con nuevos datos, perspectivas, matices, hasta tener la capacidad de recomponer la globalidad del asunto en cuestión. El caso de la historia de Carmen Alvarado, a cuyo asesinato se regresa en varias ocasiones y de quien llegamos a saber que había sido amante de Luis, constituye un ejemplo de cómo racionar la historia para tratar de mantener atrapado al lector.

El hecho de que el embrión de *Elisa, vida mía* se remonte al segundo lustro de los años setenta explica en parte la condición metalingüística de la misma, tan en boga entonces entre muchos escritores. Aquí, de modo paralelo a la historia de la relación de un padre y su hija con sus pasados auestas, se incide en la misma creación, se reflexiona sobre el acto de escribir y hay una búsqueda del sentido de la escritura como fórmula de autoconocimiento y de explicación del sentido de la existencia misma. *Elisa, vida mía* responde al concepto de novela autoconsciente, en terminología de Robert Alter (1975) y Patricia Waugh (1984), ya que Saura deja constancia de todo lo que hay de artificio literario y de intertextualidad en su novela. Se citan textos o se mencionan a autores como Gracián, Cervantes, Jorge Manrique, Rubén Darío, Garcilaso de la Vega, Rilke, Borges, Calderón, Thomas Mann, Kafka, Quevedo; el mismo título de la obra procede de las *Églogas* de Garcilaso. Y también responde a lo que Robert Spire (1984) denomina novela autorreferencial, aquella que se refiere a sí misma y al proceso mismo de ir creándose. En el fondo esto es lo que observamos en las reflexiones de Luis y Elisa sobre la intención del primero, transmitida a la segunda, de escribir una especie de autobiografía (112) o de testamento literario (155). En realidad, podría decirse que la atención puesta en el acto de escribir (el de Luis) deviene en una metanovela de la escritura, la atención en el acto de leer (Elisa lee lo que el padre va escribiendo) en una metanovela de la lectura, y la atención al diálogo entre personajes (las conversaciones de padre e hija sobre la escritura quedan incluidas en la novela final) en una metanovela del discurso oral (Sobejano 1989: 4). De entre los diferentes pasajes

que se podrían traer a colación destaco el siguiente en el que conversan Luis y Elisa:

[—][...] Cervantes Saavedra soñó que era un caballero medieval bastante peculiar, y de ese sueño surgió Don Quijote... Bueno, es un ejemplo. Todos escribimos recreando un mundo que apenas conocemos, a veces sólo lo vislumbramos en sueños o despiertos. Pero, claro, no es lo mismo tener la mente alcohólica de Allan Poe, que la mente sistemática y sensible de Thomas Mann, pongo por ejemplo, por mucho que él hable de sus debilidades y de sus achaques. Sólo con una voluntad de hierro es posible escribir las seiscientas páginas de algunas de sus novelas. Y luego está la verborrea: uno se pone a escribir y no puede parar, es la enfermedad más grave del escritor, un impulso irresistible y creativo te impide detenerte en el camino para reflexionar, y sigues y sigues amontonando palabras y frases, poniendo acentos, puntos y comas, buscando la expresión más justa o la palabreja que hay que mirar en el diccionario para comprender su último significado. Muchas veces el problema no es otro que saber detener a tiempo la diarrea, y dentro del caos que llevamos en la cabeza, poner un poco de orden, un mínimo de rigor y decir: ¡Alto, hasta aquí hemos llegado, párate, que ya es suficiente! —Mi padre se rió estrepitosamente—. Perdona, hija, me río porque estoy viendo las caras de mis compañeros de la universidad si les suelto un rollo semejante. Me tienes que disculpar, pero tantas horas en soledad hacen que de vez en cuando, si la compañía es de tu agrado, salten los plomos de las neuronas.

A Elisa le había gustado la perorata de su padre, y deseaba que continuara con sus reflexiones. Le incitó a ello:

—Hay escritores que necesitan muchas páginas para poder expresarse, y otros, en cambio, se concentran y son capaces de darlo todo en un relato corto. Pienso en Kafka y en Thomas Mann, al que tú has nombrado. Él ha escrito algunos relatos breves formidables, como *Muerte en Venecia*.

—Tienes razón. *Muerte en Venecia* es un hermoso relato, un relato musical, como declaraba el propio Mann... La película de Visconti, con estar bien, no tiene ni la hondura ni el dramatismo de la novelita, ¿y sabes por qué?, porque está sobreactuada, es sensibilidad más sensibilidad igual a demasiado. [...] (139-140).

Uno de los propósitos de los artificios metaliterarios consiste en desdibujar los límites de la realidad y la ficción. Esto, que es una señal de identidad del mundo creativo de Saura, configura una de las caracte-

terísticas de *Elisa, vida mía*, donde el lector asume el juego propuesto de deslindar las fronteras borrosas de la realidad y la irrealidad dentro de la ficción que al fin y al cabo es la novela. El reto del escritor consiste en caminar por el terreno de la realidad y a renglón seguido valerse de una serie de artificios que dotan su historia de un matiz irreal. Pueden destacarse algunos recursos habituales en *Elisa, vida mía*.

1. Ya he comentado la recurrencia a incidir en los límites imprecisos del tiempo. A Saura, y aquí se atisba bien, le gusta despistar al lector con vaivenes al pasado y al presente sin determinar a veces explícitamente qué pertenece de lo contado a lo ya vivido o a la actualidad. Casi al principio de la novela podemos leer: “Luis pensó que el recuerdo engañaba, nos mentía con su imprecisión y su aureola lejana y fantasmal” (46). Justo esta es la sensación que va obteniendo el lector, la de que asiste a un mundo nebuloso determinado por “el tiempo, ese tirano feroz y elástico” (46). Y una decena de páginas más adelante, cuando Elisa anda viendo un álbum de fotografías familiares, dice el narrador: “Lo que más le impresionaba de una fotografía era que al instante el presente se transformaba en pasado. Claro que cuando una se miraba en el espejo lo que una veía ya no era el presente... Bueno, se dijo, mejor no nos metamos en líos” (55). Podrían traerse a colación muchas otras citas de igual tenor, pero esto parece suficiente para subrayar que Saura procede así por su interés en mostrar cómo el pasado no forma vida muerta y siempre termina interfiriendo en el presente, de ahí que en un momento dado sentencie: “Somos lo que fuimos” (46).
2. Otro recurso se refiere a la reproducción constante de sueños de los protagonistas. De hecho, la novela arranca con un sueño que Luis tiene en una duermevela y con otro que se repite en la vida de Elisa. No parecen aportes postizos, aunque a veces resultan reincidentes y quizás sobre alguno, sino que el contenido de los mismos, vinculados al pasado o al presente, explica a la postre el sentido de sus días. E incluso, como esos sueños tienen algún tipo de relación con la vida o los sueños de los otros, se antojan necesarios para reconstruir el mosaico familiar y el devenir de cada uno de sus miembros, en especial el de Luis y Elisa. En todo caso, contribuyen a derrumbar los compartimentos de la realidad y a crear una atmósfera onírica donde solo el paso de

- las páginas termina por aclarar la dimensión de unas claves y símbolos.
3. También tiende Saura a la confusión de personajes. Fusiona y mezcla algún elemento de sus vidas de forma que el lector a veces no sabe bien de quién habla. El escritor extrema la situación y hace compartir a los personajes un nombre, un pasado, un rasgo físico, un sueño, un deseo, etc., para poder saltar con verosimilitud de uno a otro. Esto queda relacionado con otro procedimiento habitual en su trayectoria: el desdoblamiento de los personajes. Por ejemplo, la Elisa adulta se transforma en la Elisa niña que fue y reconstruye una escena de ese pasado, o Luis tiende a hablar consigo mismo “como si fuera un actor representando una obra en donde conversaban dos imaginarios personajes” (129). De ahí que el narrador concluya: “Luis se rió de sí mismo. Esta costumbre de hablar solo... Y además, no dices más que tonterías. No puede ser. Estás demasiado encerrado en ti mismo... Tendrías que hacer una vida más social, ir a un bar, acudir a las reuniones de los profesores, comprarte un televisor...” (129).
 4. El desdoblamiento de Luis se relaciona con su facultad, también poseída por Elisa, para inventar historias, con lo que accedemos a una suerte de variante de las muñecas rusas: una historia dentro de otra historia. Como siempre, lo que Saura pretende es tensar al máximo las posibilidades de la ficción y dejar al lector intrigado acerca de si lo contado ha sucedido alguna vez o no. El caso de la historieta que Elisa recrea a su padre en torno a Antonio, su marido, y la supuesta amante de nombre Marta puede valer de paradigma. El final ilumina lo que trato de explicar.

—[Luis:] Bueno, muy bien, vamos progresando, y parece todo plausible. Nunca hubiera imaginado un final así. ¿Es una historia verdadera o te la has inventado?

—Eso no entra en las normas de nuestro acuerdo.

—Sí, claro, tienes razón (170-171).

5. Todavía se podrían rastrear más circunstancias narrativas en las que la realidad y la irrealidad confluyen, desde las imágenes surrealistas que Luis compone en su mente —por ejemplo, imagina el universo como una esponja (201)— hasta los paisajes humanos llenos de brutalidad con los que Luis fantasea en sus delirios febriles cuando ya se encuentra muy enfermo (213).

Con todo esto intento decir que *Elisa, vida mía* persiste en esa línea de Saura que gusta de indagar en los recovecos de la imaginación humana y que una y otra vez trata de romper la impronta realista en la que se inscribe. La siguiente consideración de Luis resume en parte lo que vengo argumentando:

Pensando que era otra persona le resultaba más fácil imaginarse ciertas sensaciones más allá de una realidad: llenaba espacios olvidados a través de la imaginación, pero no de la imaginación mostrenca de los cuentos de hadas o de fantasmas de la nada, ni de seres mitológicos cuya vida trampeaba entre lo humano y lo divino, sino la imaginación de los crepúsculos del sueño y de las alucinaciones, la imaginación que rozaba la locura y que nos devolvía a los orígenes del miedo, a los temblores de la tierra, al fuego de los volcanes, al mar embravecido, al rayo y al trueno (233).

En cuanto al contenido, *Elisa, vida mía* supone una novela mucho más ambiciosa que las dos anteriores. A este respecto una de sus virtudes radica en que Saura profundiza en un puntal de su trayectoria al novelar un microcosmos familiar del que saca bastante partido mediante el enredo de sus vidas particulares y la tensión de las relaciones entre ellos. Frente a *Pajarico solitario*, donde cada personaje desempeña un carácter definido *a priori* y cumple una función elemental y donde apenas tienen roces y encuentros unos con otros, aquí sucede al contrario. Como ya ha quedado señalado, en esta novela los protagonistas se van definiendo con el paso de las páginas y van ganando en profundidad gracias al enfrentamiento con los demás y al descubrimiento de un pasado propio o común que determina sus presentes. Sobre la base de la familia, se toca de forma pasajera o reiterada un sinnúmero de cuestiones que le aporta un verdadero poso filosófico. Entre otros asuntos, aquí se reflexiona sobre la enfermedad, la muerte, la fugacidad de la vida, la extrañeza de las relaciones humanas, el mundo actual, los sentimientos, la ciencia, el poder, la economía, la inteligencia, el olvido, la educación, el cainismo, el sexo, la violencia, el amor, los celos, el adulterio, la dialéctica maldad/bondad del ser humano, la dignidad, la vanidad, Dios, la fragilidad de la memoria, el destino, etc.

En conclusión, yo diría que *Elisa, vida mía* resulta la más conseguida de sus tres novelas. *Pajarico solitario* se queda en un relato esquemático en exceso, muy apegado al guión de la película, al que le falta entidad novelesca. ¡*Esa luz!* significa un avance narrativo como

consecuencia de una mayor ambición técnica y temática, aunque se perciben demasiado los artificios literarios, los tópicos sobre un tema tan trillado y un marcado maniqueísmo en el comportamiento y el carácter de los personajes. Saura busca la gran novela de la Guerra Civil y se queda en una novela correcta y entretenida. *Elisa, vida mía* supera con creces a las dos tanto desde el punto de vista técnico, con un relato mucho más complejo y elaborado, como temático, con un fondo existencial y un tono metafísico que llevan al lector del entretenimiento a la reflexión con el planteamiento de cuestiones trascendentes y determinantes.

Es decir, en cada nueva entrega Saura ha ido mejorando en calidad como novelista. Ahora solo cabe esperar la aparición de *Ausencias* y de sus cuentos para confirmar el progresivo oficio literario de un artista polifacético que parece querer reivindicarse en los últimos años a la voz de “Yo, Carlos Saura, escritor”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTER, Robert, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- CASTRO, Antonio, “Pajarico: el aprendizaje de la vida”. En: *Dirigido por* 265, febrero de 1998, pp. 34-39.
- MARTEL LUCINI, Javier G., “Carlos Saura”. En: *Leer* 92, Invierno 1997, pp. 64-66.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1994.
- SAURA, Carlos, *Carmen: el sueño del amor absoluto*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1984.
- *El Dorado: guión, fotogramas, documentos e historia de mi película*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1984.
- “La pintura está muerta”. En: Saura, Antonio: *Obra gráfica recent. Catálogo de exposición Galería 42*. Barcelona: 1977. Reimpreso en: *Moi. Catálogo de exposición Galerie Stadler*. París: 1977; y en *Antonio und Carlos Saura. Catálogo de exposición Internationales Sommertheater Festival y Catálogo de exposición Galería XPO*. Hamburgo: 1988.
- “La memoria expandida”. En: *Retrato de Antonio Saura*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991. Reproducido en: *Cuadernos de Atlante* 2, Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1993.

- SAURA, Carlos, y otros, "Testimonios sobre Luis Buñuel". En: *Turia* 28-29, mayo de 1994, pp. 192-221.
- *¡Esa luz! (guión cinematográfico)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995.
- *Pajarico solitario*. Madrid: Libros del Alma, 1997.
- *¡Esa luz!* Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
- *Carlos Saura, fotógrafo: años de juventud (1949-1962)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
- *Goya en Burdeos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
- *Buñuel y la mesa del rey Salomón*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001.
- "Prólogo". En Gómez de la Serna, Ramón: *El Rastro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002.
- *Flamenco*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003.
- *Elisa, vida mía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculos de Lectores, 2004.
- *Carlos Saura: la fotografía*. Madrid: La Fábrica, 2006.
- *Saura x Saura*. Madrid: Fundación Antonio Saura, Junta de Castilla-La Mancha, La Fábrica, 2009.
- SENDER BARAYÓN, Ramón, *Muerte en Zamora*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990. Original en inglés: *A Death in Zamora*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.
- SOBEJANO, Gonzalo, "Novela y metanovela en España". En: *Ínsula* 512-513, agosto-setiembre de 1989, pp. 4-6.
- SPIRES, Robert C., *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: University Press of Kentucky, 1984.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Mathuen, 1984.

Entrevista escrita a Carlos Saura

Carlos Saura ha aceptado contestar por escrito a una serie de veinte preguntas. El formato de la «entrevista escrita» tiene sin duda sus limitaciones —como el hecho de que quien pregunta no puede insistir en su «inquisición»—, pero también su interés propio, como la posibilidad para el entrevistado de meditar preguntas y respuestas. Agradecemos a Saura la generosidad de haberse prestado al ejercicio propuesto¹.

1. ¿En qué medida siente aún sus primeras películas como suyas? Le parece posible hablar aún de ellas desde la perspectiva del *autor*?

No suelo ver mis películas, prefiero no verlas aunque a veces es inevitable el reencuentro: cuando hay una retrospectiva, cuando se proyecta una película concreta en circunstancias especiales... Me siento incómodo viendo mis películas, las veo como si fuera otra la persona que las hizo, aunque, claro, hay elementos en los que me reconozco. Pero pertenecen a otro momento de mi vida y ahora tengo otras preocupaciones.

En general tengo la sensación de que todo se puede hacer mejor, de que sobra la mitad de las cosas, y que el público se va a aburrir. Siempre me sorprende cuando al final de la proyección el público aplaude, a veces calurosamente, entonces me congratiro conmigo mismo y pienso que después de todo valió la pena el esfuerzo. Pero soy egoísta y hago las películas primero para mi satisfacción, luego para la gente que quiero, y por último para los demás. Me complace que a otros les guste, y sobre todo en esta profesión tan peculiar como es la nuestra: del éxito o el fracaso depende el trabajo futuro.

¹ Todas las preguntas le corresponden a Robin Lefere, a quien Saura envió sus respuestas por correo electrónico el 1 de abril de 2011.

2. Agustín Sánchez Vidal alude a tres guiones suyos que no se suelen mencionar: un proyecto de adaptación de *Las trompetas del miedo* de Ángel María de Lara y, “solo o con la colaboración de Sueiro y Camus”, “María” y “El inocente”. ¿Podría dar algunas precisiones al respecto?

Recuerdo haber conversado con Ángel María de Lara, pero para un tema; no puedo asegurar que fuera sobre Las trompetas del miedo. Mario Camus y yo escribimos un guión basado en la novela de Daniel Sueiro. Estos son tus hermanos, que iba a producir UNINCI además de Viridiana. Se presentó a la censura y fue unánimemente rechazada. Quise también hacer una adaptación del Abel Sánchez de Unamuno, que más tarde sirvió de inspiración para Peppermint Frappé. Bueno, no sé, alguna cosa más...

3. El guión de *Los golfos* que se conserva en la Biblioteca Nacional empieza con un texto introductorio —una reflexión sobre la delincuencia juvenil en las grandes ciudades— que no se incluye en la película. ¿Recuerda por qué esta exclusión? (por cierto, la inclusión hubiera propiciado aún más el emparentamiento con *Los olvidados*).

El guión original de Los Golfos fue rechazado por la censura ¡Nos devolvieron el guión de 100 páginas con 60 que había que corregir! No cambiamos nada y rodamos la película. Supongo que ese comentario se hizo (yo no recuerdo haberlo escrito) para pasar la censura. Aun así, estando en el Festival de Cannes en 1960 y habiendo sido elegida por los profesionales, la censura cortó más de 10 minutos. Debo aclarar que yo no había visto entonces Los Olvidados. Por cierto, Luis Buñuel, que estaba en Cannes con una película, tuvo la deferencia de venir a la proyección de Los Golfos. Fue allí donde comenzó nuestra amistad y su decisión de volver a España.

4. Si consideramos que en *Los golfos* o *La caza* busca nuevas formas de realismo cinematográfico, ¿cómo ve la evolución posterior de esta preocupación? Podemos pensar en películas como *Deprisa, deprisa*, *¡Dispara!*, *Taxi* o *El séptimo día* —cuatro películas muy distintas entre sí pero que, me parece, tienden a la hibridación de géneros.

He sentido en diversas ocasiones, entre ellas las películas que nombra, la necesidad de pisar tierra y mostrar de una manera más directa la rea-

lidad de mi país, rozando el documental, con la cámara muy libre, escenarios naturales, a veces con actores que no son profesionales... Siempre estoy dispuesto a repetir la experiencia, y más ahora con las facilidades de las nuevas técnicas de que disponemos: cámaras digitales, sonido inmediato, montaje por ordenador...

5. A propósito de *¡Dispara!*: ¿cómo llegó a conocer el cuento “Spara che ti passa” de Scerbanenco (que no creo que se haya traducido al español), y cuál fue el acicate para adaptarlo?

Me propusieron varios cuentos de Scerbanenco y elegí el que sirvió de base para ¡Dispara!. Escribí el guión con un guionista italiano. Me gustaba la historia. Conocía el mundo del circo y me pareció que se podía rodar en España.

6. Una pregunta algo anecdótica, si me permite: después de simpatizar tan conmovedoramente como lo hizo con los personajes de delincuentes de *Deprisa, deprisa*, ¿intentó de alguna manera seguirles la trayectoria a esos actores que encarnaron un papel próximo a su vida real? O ¿algunos de ellos intentaron mantener de alguna manera el contacto?

Desgraciadamente el final real se pareció mucho al de la película. El Valdelomar —el protagonista— murió en el atraco de un banco de un disparo de la policía. El muchacho más grueso (ahora no tengo a mano su nombre) murió de sobredosis poco después de que le visitara en la cárcel de Carabanchel; tenía 17 años.

7. Para mencionar una película hoy algo olvidada: cuando concibió *Stress es tres, tres*, ¿tenía la intención de jugar con los códigos de la *road movie*?

La primera idea era que el trío protagonista hiciera ese viaje para concretar sus relaciones triangulares, una historia vulgar que adquiriría relevancia cuando llegaban a una playa del Mediterráneo y se encontraban de repente acorralados por hombres protegidos con extraños atuendos, que con contadores Geiger trataban de conocer el alcance de la contaminación radioactiva a la que se habían expuesto. (Por entonces dos bombarderos americanos chocaron en vuelo y algunas bombas atómicas cayeron sobre Palomares). Por razones que no recuerdo, pero sobre todo cuestiones económicas, ese final fue rechazado.

8. Quisiera señalarle un comentario de Visconti a propósito de su proyecto de adaptación de *A la recherche du temps perdu* de Proust: después de decir que no le gustaba el recurso del flash back, precisaba: “Il faudra trouver une façon d’unir le passé et le présent, de faire une espèce d’ «amalgame» de tout ça qui est au fond le résultat de la recherche. Le temps n’existe pas, le temps si on le retrouve on l’abolit” (en una entrevista de 1971 en francés, citada en *Visconti*, Actes Sud / Editions Louis Lumière)... ¿No le parece que una película como *La prima Angélica* constituye una solución al problema planteado por Visconti?

Pasado, presente, sueños, pensamientos, recuerdos, imaginación, todo forma parte de nuestra realidad. El cine es artefacto, como todas las artes, y debe utilizar las posibilidades que se le ofrecen conjugando imaginación con realidad.

9. *Dulces horas* es una película en la que la música pasa al primer plano, hasta el punto de que el final ofrece una primera propuesta de musical. Ahora bien, esa secuencia musical resulta algo sorprendente, y muchos tendemos a interpretarla en clave irónica, considerando además que ahí se explicita la postura irónica del enunciador fílmico con respecto a toda la historia. ¿Cuál es su punto de vista?

Me gusta mucho la idea de recrear unos personajes del pasado mediante actores del presente. La reconstrucción del pasado por parte del protagonista de Dulces horas: un hombre que quiere volver a la infancia, y para ello ha reconstruido hasta el menor de sus detalles el piso de sus padres. Los actores contratados actúan representando sus papeles siguiendo un guión que a veces les desborda, y así aparece la familia, la guerra civil, la hambruna, las privaciones... La música, como en todas mis películas, es esencial. Suelo decir que todas mis películas son musicales. El final, un final feliz, es el reencuentro del hombre, el niño y la mujer-madre.

10. Por cierto, cuando se le sugiere al protagonista dramaturgo un prólogo escrito por Julio Cortázar, me pregunté si dicho prólogo se refería al texto de la obra teatral que vemos representándose en la película, y si había ahí una alusión a un determinado texto de Cortázar...

La verdad es que no lo recuerdo. He admirado, y conocido a Julio Cortázar, como sigo admirando a Borges. Ellos ampliaron mi visión de la vida.

11. Los créditos de *Antonieta* remiten a una novela de Andrés Bello; no he encontrado huella de ésta por ninguna parte. No sé muy bien que pensar de ello...

Hay efectivamente un libro que le sirvió de base a Carrière para escribir el guión. No estoy seguro de si era o no el que yo manejé, que era más bien una biografía sobre Antonieta Rivas Mercado.

12. ¿En qué medida la versión original larga de *El Dorado* —a la que no he tenido acceso aún— constituye una película diferente y —dijo usted en alguna ocasión— mejor? ¿No hubo aquí la repetición, *mutatis mutandis*, de lo que había pasado con *Llanto por un bandido*? Me refiero a los cortes impuestos por la producción a la hora del montaje.

No es una película diferente, se trata de la misma película, pero por contrato yo tenía que entregar una copia de dos horas de duración y en el primer montaje el metraje excedía de las dos horas y media. Creo que ese primer montaje era más completo y se pasó en dos partes en la T.V. española. Si me dieran a elegir, elegiría sin duda el montaje más largo.

13. A lo largo de su obra tematiza de manera muy rica la relación entre “realidad” y ficción. Se trata desde luego de un tema constante en la tradición filosófica, inevitable en la reflexión existencial, pero también de un aspecto de la práctica moderna —reflexiva, metadiscursiva— de la ficción. En su caso, se corresponde sin duda con un verdadero pensar; ¿cuáles son sus referencias culturales en la materia, además de la literatura española del Siglo de Oro?

Nada más terminar Los Golfos me di cuenta de que quería trabajar más sobre la imaginación, sobre el complicado entramado del pensamiento y su relación con las imágenes. Mis referencias eran por una parte algunos autores de la literatura española del Siglo de Oro, pero también escritores como Jorge Luis Borges, al que leo de vez en cuando para refrescar la mente. Pero, claro, también el cine y los grandes imaginativos de los 60: Bergman, Fellini y Luis Buñuel. Encontré en Luis Buñuel un compañero de viaje, porque hablábamos de las mismas cosas y aun siendo tan distintos, nos entendíamos.

La duplicidad de personajes, el teatro dentro del teatro —dentro del cine—, las poderosas imágenes de algunos textos (por ejemplo de María

de Zayas, de Quevedo, Gracián...) Yo sé que hablar de imaginación es peligroso, pero claro está que no me refiero a los cuentos de hadas, que por cierto siempre he detestado, me refiero más bien al encuentro entre la poderosa realidad que nos rodea, que nos conmueve y violenta, y esa otra en donde partiendo de la concreción crecemos multiplicando nuestra visión, adentrándonos en terrenos más personales e íntimos.

14. Si pasamos a las películas propiamente musicales, ¿considera que *Sevillanas* o *Flamenco* entran de lleno en el documental? ¿Se podría considerar que se corresponden con una voluntad de rescatar dicho género (en cuanto género cinematográfico algo despreciado, cuando en cambio puede aparecer como más genuinamente cinematográfico que el cine narrativo)?

No lo sé y no me preocupa, creo que no son documentales aunque también lo son. Hay un deseo de contar una historia, de otra manera, partiendo a veces de la luz, de la geometría, del paso del tiempo a través de las diferentes actuaciones. Lo más importante para mí en los musicales sin argumento es que se desarrollen rítmicamente y para ello trato de conseguir una cierta armonía que nace de la música y de la danza, de la especificidad de cada número, del movimiento de la cámara y de la iluminación. El hecho de trabajar en estudio, con las estructuras metálicas cubiertas de plástico semitransparente, que se modifican con la luz, permiten ese juego rítmico que se propone.

15. Parece ser que en una película como *Tango* haya trabajado de manera sistemática el simbolismo del color. Si es el caso, ¿se puede ver en ello un aporte de V. Storaro, o considera que esto ya se daba antes, por ejemplo en *Carmen*? Y ¿cómo ve la relación entre códigos establecidos y propios?

El paso del blanco y negro al color supuso un cambio de estrategia. Yo, como fotógrafo, había trabajado siempre en b/n pero estaba deseando enfrentarme con el color. Los principios fueron complicados porque el material que llegaba a España era sobrante y los laboratorios imponían a los directores de fotografía criterios hollywoodienses, pero terminaron por aceptar formas de iluminación menos clásicas: Luis Cuadrado y Teo Escamilla fueron pioneros en España.

Siempre he procurado rodearme de los mejores directores de fotografía porque considero que tanto el sonido (y no solo la música, claro) como la

fotografía, son esenciales en una película. No es fácil salir de la rutina, de lo ya establecido, y por eso considero a Vittorio Storaro como un verdadero innovador, tanto por la fuente de luz que utiliza como por su sabiduría, sabiduría demostrada en muchas películas. Entre los dos existe una relación amistosa y profesional, una simbiosis que facilita enormemente el trabajo.

16. Aún a propósito de *Tango*, ¿qué le llevó a integrar el contrapunto temático y estilístico que constituye la secuencia coreográfica que evoca la época de la dictadura?

Me contaron que los torturadores utilizaban tangos a todo volumen para disimular los gritos de los torturados. Tenía además otros datos que adquirí cuando hice mi película sobre la tortura: Los Ojos Vendados. Me pareció oportuno recordar la represión e hicimos un ballet sobre la violencia y la guerra.

17. *Goya en Burdeos* es, antes que nada, la magnífica evocación de un genio de la pintura, y —en mi opinión— una de sus mejores películas. Ahora bien, es cierto que actualiza cierta imagen negra de España, como en las anteriores *Ana y los lobos*, *El dorado*, *La noche oscura*, *Taxi...* y la posterior *El séptimo día*, que todas apuntan a un país intolerante e inquisitorial, violento y fratricida, que conduce a sus personalidades más notables a la muerte o al exilio. Esto es: le ha sido reprochado que perpetuara la famosa “leyenda negra” de España, cuando —por lo menos en 1999— el país se había convertido en una democracia consolidada, anclada en la modernidad. ¿Qué opina al respecto?

Creo que España es un país bárbaro, y a veces violento y visceral. Eso no quita para que muchas de nuestros grandes artistas han sido capaces de conciliar la violencia con la mayor sensibilidad: Goya, Buñuel, Picasso...

No lo digo yo. A la salida de la proyección de Los Golfos, en el Festival de Cannes 1960, unas señoras muy elegantes comentaban indignadas: “Quel pays de sauvages”. Y a mí me pareció correcta la definición.

18. Esto conduce a la cuestión general de su relación con los estereotipos de la cultura española, que también levantó polémicas. Pongamos el caso del flamenco: ¿lo enfoca como un tema estereotipado que hay que rescatar gracias a un tratamiento no estereotipado y que

en cierta medida niega el estereotipo, o simplemente como un tema o motivo tradicional, que celebra artísticamente entre otros aspectos de la cultura ibérica? A lo mejor la preocupación por los estereotipos es un falso problema...

Sobre el Flamenco hay demasiados malentendidos, ha sido un género maltratado que poco a poco va siendo respetado en todo el mundo. Ha llegado el momento de que el Flamenco se sitúe en el lugar que le corresponde.

El Flamenco es un resumen multicultural. Es un milagro que de tantas mezclas saliera algo tan poderoso, original y novedoso, y que viniendo del pasado, perteneciendo al presente, se proyecte hacia el futuro aceptando otros ritmos que le enriquecen.

Yo me he limitado a caminar de puntillas sobre un tema del que me queda mucho por aprender, tratando en mis musicales, por encima de cualquier otra circunstancia estética, de potenciar el talento de los artistas que participan, mirándolos actuar con el respeto que se merecen. Algunos de estos artistas son equivalentes a los más grandes divos de la ópera o a los más renombrados solistas de una orquesta.

Dicho esto, el cine y mi amor por el Flamenco me han permitido descubrir nuevos talentos y expresar mi admiración por los ya consagrados.

19. En *Fados* se observa un planteamiento (trans)iberista; salvo error de mi parte, éste aparece ahí por primera vez en su obra; ¿hubo algún desencadenante específico, y cómo fue percibido en Portugal?

He tratado de moverme siempre dentro de las culturas que me son afines, así he realizado dos películas en Argentina: El Sur (sobre una narración de Borges) y Tango, y una en Costa Rica: El Dorado. Entre mis aficiones musicales están la música argentina y los Fados de Portugal, que escuché de niño y que siempre mantuve entre mis discos. Cuando me ofrecieron la oportunidad de hacer una película sobre los Fados no lo dudé y me preparé concienzudamente para ello. Creo que hay una cierta afinidad entre España y Portugal. Pero lo más curioso es que no se conserva el baile, cuando se sabe que existía con anterioridad. Mi tarea fue sobre todo introducir la danza en el Fado. Y tratar de establecer un puente entre Portugal y España con el Fado Flamenco.

Fados se vendió a todo el mundo según los productores y fue muy bien recibida en Portugal, aunque supongo que como en Argentina con Tango hay a quienes les parece una blasfemia que un español se atreva con temas tan "nacionales".

20. Por fin: ¿le gustaría ser recordado por unas cuantas películas en concreto, o por su trayectoria artística (incluidas la fotografía y la escritura)?

No tengo ningún interés en que se me recuerde por mi obra, para eso están otras personas, si es que les interesa lo que hice.

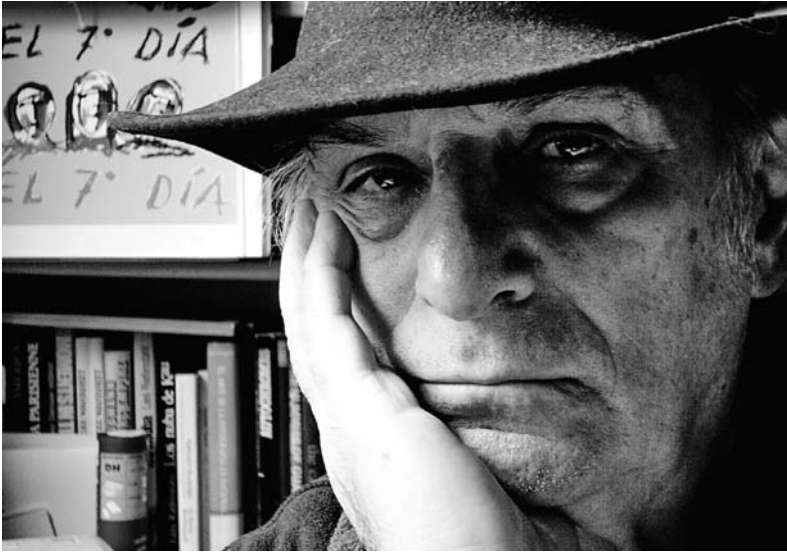
He hecho más de 40 películas y soy único responsable de ellas, tengo 7 hijos, miles de fotografías, dibujos, discos, escritos y más de 600 cámaras fotográficas. Ese sería quizás el resumen de mi vida.

Borges lo dijo así:

“Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo.

A lo largo de los años puebla el espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas.

Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.”



© Carlos Saura, corresponsa del autor.

Filmografía de Carlos Saura¹

Cortometrajes

- 1955: *Flamenco*
- 1955-6: *El pequeño río Manzanares*
- 1956: *La tarde del domingo*
- 1958: *Cuenca*

Largometrajes

- 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*
- 1975: *Cría cuervos*
- 1976: *Elisa, vida mía*
- 1978: *Los ojos vendados*
- 1979: *Mamá cumple cien años*
- 1980: *Deprisa, deprisa*
- 1981: *Bodas de sangre*

¹ No ha parecido oportuno incluir aquí las fichas técnica y artística de cada película. El lector interesado no tendrá ninguna dificultad en encontrar esta información en internet.

- 1981: *Dulces horas*
1982: *Antonieta*
1983: *Carmen*
1984: *Los zancos*
1986: *El amor brujo*
1987: *El Dorado*
1989: *La noche oscura*
1990: *¡Ay Carmela!*
1991: *Sevillanas*
1991: *El Sur*
1992: *Maratón*
1993: *¡Dispara!*
1995: *Flamenco*
1996: *Taxi*
1997: *Pajarico*
1998: *Tango*
1999: *Goya en Burdeos*
2001: *Buñuel y la mesa del rey Salomón*
2002: *Salomé*
2004: *El séptimo día*
2005: *Iberia*
2008: *Fado*
2009: *Io, Don Giovanni*
2010: *Flamenco, flamenco*

