

2017

Las Metamorfosis De Jordi Grau. Cine, Crítica Social Y Transformación Cultural En España (1962-1976)

Hugo Pascual Bordón
University of South Carolina

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.sc.edu/etd>



Part of the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Bordón, H. P.(2017). *Las Metamorfosis De Jordi Grau. Cine, Crítica Social Y Transformación Cultural En España (1962-1976)*. (Doctoral dissertation). Retrieved from <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4308>

This Open Access Dissertation is brought to you by Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact digres@mailbox.sc.edu.

LAS METAMORFOSIS DE JORDI GRAU.
CINE, CRÍTICA SOCIAL Y TRANSFORMACIÓN CULTURAL
EN ESPAÑA (1962-1976)

by

Hugo Pascual Bordón

Bachelor of Arts
Complutense University, 2010

Master of Arts
King Juan Carlos University, 2011

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of Doctor of Philosophy in

Spanish

College of Arts and Sciences

University of South Carolina

2017

Accepted by:

María C. Mabrey, Major Professor

Mercedes López Rodríguez, Committee Member

Francisco J. Sánchez, Committee Member

Alberto Villamandos, Committee Member

Cheryl L. Addy, Vice Provost and Dean of the Graduate School

© Copyright by Hugo Pascual Bordón, 2017
All Rights Reserved.

DEDICATION

To my mother, Carmen Bordón Martínez.

ACKNOWLEDGEMENTS

This work was made possible thanks to many years of collaboration with my mentors, colleagues, friends and family. First, I want to thank my research director, María Mabrey, for encouraging me throughout this project. Her guidance and expertise during the proposal and writing process has been essential for the successful completion of this work. Thank you, also, to my dissertation Committee members, Francisco Sánchez and Mercedes López Rodríguez for their valuable comments and support. Finally, thanks to Alberto Villamandos, from University of Missouri-Kansas City, for kindly agreeing to join this Committee, despite the distance.

Special thanks to Isis Sadek and Raúl Diego Rivera Hernández, Committee members in the early stages of my graduate studies; to my academic advisor, Eric Holt; and my teaching supervisor Nina Moreno. I appreciate, very much, the support of the faculty and staff in the Department of Languages, Literatures and Cultures at the University of South Carolina.

The financial support of the Department, as well as the Graduate School, has been essential for my participation at conferences and symposiums in the United States and Spain, where I have shared portions of this dissertation. The support has been particularly valuable for my research at Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Española and Biblioteca Nacional de España, all institutions whose staff were helpful in providing me with first-hand accounts and materials used in the analyses found in this work. I want to thank my colleagues, specifically the other graduate students at the Department, some of whom

became my close friends. We have supported one another through the ups and downs of our initiation into the life of academics. The past four years in Columbia will always be an important part of my life that I will cherish no matter where I go.

Across the Atlantic in Spain, I want to thank my professors at King Juan Carlos University, Luis Alonso García and Begoña Soto Vázquez, who encouraged me to pursue my doctoral studies in the United States. To all my close family and friends, most of them in Madrid and Barcelona, I am indebted to your constant support, despite being busy and far away. I want to thank, in particular, Ángel and Mariluz Arranz for putting me in contact with Jordi Grau. Their friendship with Grau enabled me to sit down with the director to conduct an interview, which can be found in the appendix of this dissertation. I was fortunate to visit and converse with such a great filmmaker and person, who lies at the center of this project. Jordi Grau's films have been more than an inspiration to me. By analyzing his work and its cultural context, I have learned many things that I attempt to explain in the following pages. Most of all, this work has given me a better understanding of where I come from, which I am grateful to share.

ABSTRACT

This project focuses on the cultural transformation taking place in Spain in the period between 1962 and 1976, examined through the works of filmmaker Jordi Grau (Barcelona, 1930). This research invites the opportunity to assemble a cultural study that includes subjects such as national identity, realist film aesthetics, avant-garde films, and horror films. In addition, it observes some of Grau's work in conjunction with gender studies and pop culture.

The thesis of this project is that Jordi Grau directed films encompassing different genres in a short period of time; all while assuming and adapting to the changes of his sociopolitical environment. This research provides evidence that despite the circumstances surrounding Grau's films, there exists a constant discourse questioning the uneven development of Spanish society during the late Francoism.

Grau's film career spans from 1957 until 1995, but this project focuses mainly on the period between 1962 and 1976. This chronology emphasizes two crucial moments in Spanish society, related to Grau's career: the opening-up of the Franco regime in 1962 with Grau's first feature film, *Noche de verano* (Summer Night); and Grau's audience success in 1976, *La trastienda* (Blood and Passion), with the end of the dictatorship and the Transition to democracy.

CONTENIDO

DEDICATION	iii
ACKNOWLEDGEMENTS.....	iv
ABSTRACT	vi
INTRODUCCIÓN: DE LA APERTURA AL DESTAPE	1
0.1. MARCO TEÓRICO	5
0.2. LA OBRA DE JORDI GRAU: ESTUDIO Y REPERCUSIÓN	12
0.3. APUNTES BIOGRÁFICOS SOBRE JORDI GRAU.....	16
CAPÍTULO 1: NUEVO CINE ESPAÑOL.....	23
1.1. LA APERTURA: CONTRADICCIONES Y PARADOJAS	24
1.2. CINE DE AUTOR Y NUEVO CINE	38
1.3. NOCHE DE VERANO.....	54
1.4. EL ESPONTÁNEO	76
CAPÍTULO 2: ESCUELA DE BARCELONA.....	91
2.1. UN CAMBIO DE PARADIGMA.....	93
2.2. UNA HISTORIA DE AMOR.....	104
2.3. BARCELONA 1967	116
2.4. LÍMITES DE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN.....	133
CAPÍTULO 3: CINE DE TERROR	143
3.1. LA “EXPLOSIÓN” DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL	144
3.2. CEREMONIA SANGRIENTA.....	153

3.3. PENA DE MUERTE.....	161
3.4. NO PROFANAR EL SUEÑO DE LOS MUERTOS.....	167
CAPÍTULO 4: CINE POPULAR	179
4.1. CULTURA POPULAR Y “COMEDIA SEXY”	180
4.2. EL SECRETO INCONFESABLE... ..	188
4.3. LA TRASTIENDA.....	196
4.4. LA SIESTA	213
CONCLUSIONES	223
OBRAS CITADAS.....	227
ÍNDICE DE PELÍCULAS.....	246
APÉNDICE A – ENTREVISTA CON JORDI GRAU	253

“El *espontáneo* ahora –quiero decir en estos tiempos– suele ser un muchacho joven, aparentemente sano, ágil, generalmente no mal vestido. Nada puede hacernos suponer que la motivación de su acto sea un interés o una ambición egoísta. Puede serlo, acaso, la vanidad; el presumir de valentía y arrojo antes y después de realizar su hazaña. Puede, en algún caso tal vez, tratarse de una apuesta entre amigos. Al espontáneo suele verlo el público con simpatía. Si logra salir airosamente de su empeño los públicos le aplauden y piden a las autoridades el perdón consiguiente.”

José Bergamín, “El espontáneo,” *Obra taurina*

“Quiero leer, dar un paseo, ir al cine, aburguesarme. ¿Lo entiendes?”

Juan García Hortelano, *El gran momento de Mary Tribune*

“¿Y cómo saber si antes del cine la gente hablaba o se movía distinto?”

Carlos Monsiváis, *Aires de familia*

“J’ai toujours préféré le reflet de la vie à la vie elle-même.”

François Truffaut, en Loubière y Salachas 1970

“You will observe that the stories told are all about money-seekers, not about money-finders.”

Edgar Allan Poe, “The Gold-Bug,” *Complete Tales and Poems*

INTRODUCCIÓN

DE LA APERTURA AL DESTAPE

Esta tesis doctoral aborda el análisis de la obra que el director de cine Jordi Grau (Barcelona, 1930) realizó entre los años 1962 y 1976, en relación a una serie de transformaciones culturales que se producen en el Estado español durante ese periodo. La elección de centrar el análisis en este cineasta en concreto responde a varios motivos. En primer lugar, la obra de Grau atiende a una singularidad vista en términos de diversidad de géneros cinematográficos, que se van a reproducir en sus películas a lo largo de las décadas de 1960 y 1970. Este proyecto analiza un periodo concreto de la obra de Grau, desde que realiza su primera película, *Noche de verano*, en 1962, hasta el año 1976, cuando su película *La trastienda* se convierte en un fenómeno de masas, coincidiendo con el final de la dictadura franquista y el inicio de la Transición a la democracia.

Así pues, el conjunto de obras que realiza en este espacio temporal va a ser diferenciado en varias etapas comprendidas entre un cine de autor de influencia europea que sufre una evolución a lo largo de la década de los sesenta, un cine de terror de influencia anglosajona a principios de los setenta, seguido de un cine de corte popular. Este proyecto aglutina el análisis cultural del periodo estudiado con el análisis formal y de contenido en las películas de Grau. En consecuencia, se trata de examinar un recorrido de un cine de minorías a un cine de masas; es decir, unas transformaciones que se dan de manera consecutiva y paralela tanto en la carrera de Grau como en el ámbito del cine español.

A su vez, estos cambios van en sintonía con circunstancias políticas, económicas y sociales, desde la apertura del régimen franquista al destape que coincide el final del régimen. Este periodo en su conjunto es determinante para entender el funcionamiento de la producción cultural en España de los años finales de la dictadura que abren paso a la Transición democrática.

Otra razón de peso para justificar este análisis es la escasa atención que ha sido dedicada al estudio de la obra de Jordi Grau. Recuperar a Grau cuando sus películas han comenzado a cumplir medio siglo de existencia supone un enorme reto: este proyecto pretende demostrar la necesidad de reubicar en el canon del cine español a un director que, habiendo sido reconocido únicamente hasta el momento por el eclecticismo de su obra, merece ser valorado y analizado desde nuevas perspectivas por las generaciones venideras. Pese a que su carrera de cineasta se desarrolla entre 1957 y 1995, este análisis se concentra primordialmente en el periodo que va de 1962 a 1976, para así enmarcar el análisis social y cultural de esas transformaciones dentro del sistema autoritario y patriarcal del franquismo. La realización del primer largometraje de Jordi Grau, *Noche de verano*, en 1962, coincidió con el momento cambiante y contradictorio del *aperturismo*, también conocido como “segundo franquismo.”

De esta manera, el primer capítulo de esta tesis toma como antecedente las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca del año 1955, como ejemplo del caldo de cultivo de ideas renovadoras en los centros universitarios y cine-clubes. Otro antecedente de referencia es la prohibición en el territorio español de la película *Viridiana* de Luis Buñuel, en 1961, al ser uno de los detonantes de los cambios que se producen durante esa década en la política cinematográfica en España. Para abordar el contexto en el que Jordi

Grau da sus primeros pasos en el cine, se examinan las condiciones de entrada y desarrollo en España de los conceptos de cine de autor y nuevo cine. El caso de Grau es notoriamente particular, al estar entre los años 1955 y 1961 viviendo entre Barcelona, Madrid, y una estancia en Roma. Un aspecto sustancial y a tener en cuenta del periodo anterior a la realización de su primer largometraje, es que estuvo ligado a proyectos (cine-club, revista de cine, editorial y productora) promovidos por miembros del Opus Dei. La conexión entre Grau y el Opus, en ocasiones malintencionada, es una muestra de la amplia presencia intelectual y política de miembros del Opus Dei durante los años del desarrollo económico.

Además del contexto en el que Grau se forma como cineasta, el primer capítulo aborda el análisis de las dos primeras películas de Grau, *Noche de verano* (1962) y *El espontáneo* (1964), que formaron parte, aunque de forma periférica, del grupo del Nuevo Cine Español (NCE). En este trabajo, la metodología de análisis de estas películas se hace desde la perspectiva del retrato del desarrollo de las clases medias en España y las relaciones amorosas en el franquismo, unas representaciones siempre limitadas por el sistema de censura. La recepción crítica de las obras y una lectura actual de las obras que permita contextualizarlas tomando puntos de vista autobiográficos y socioculturales, además de contrastarlas con la propia visión del director por medio de sus escritos y declaraciones públicas, son puntos comunes en la metodología de los cuatro capítulos.

El cine de autor de directa influencia europea sufre una evolución en el caso de Grau, teniendo la obra experimental *Acteón* (1965) como punto de inflexión y de entrada en el grupo de la Escuela de Barcelona (EdB). En el segundo capítulo, se trata de incidir en la capacidad del cine de Grau para adaptarse a los cambios del momento al retratar el presente a través de las vivencias reales de sus personajes desde perspectivas narrativas

innovadoras. La representación de la mujer cobra a su vez mayor protagonismo, en obras como *Una historia de amor* (1966) y el proyecto fallido *Tuset Street* (1968), además de *Historia de una chica sola* (1969) y *Chicas de club* (1970). De modo que en el análisis de este capítulo se disecciona también el nuevo papel que fue adquiriendo la mujer desde mediados de la década, junto a la presencia de Grau en una Barcelona cuyo ambiente disidente al régimen se dirime entre una *gauche divine* cosmopolita y una izquierda militante.

En el tercer capítulo, la crisis del sector del cine, el auge del consumo de masas, junto al agotamiento de la estética realista de finales de los sesenta, se examina a través del giro al cine de terror que toma la obra de Grau, como demuestran las producciones *Ceremonia sangrienta* (1972), *Pena de muerte* (1973) y *No profanar el sueño de los muertos* (1974). Al ser obras con ánimo de abarcar un mercado internacional, el mensaje en clave nacional se encuentra de una manera más simbólica. La representación de la violencia en el cine en la década de los setenta comienza a adquirir un componente global, además de estar conectada con el malestar de la sociedad, así que el objetivo es reivindicar los elementos discursivos de crítica social que se repiten en la obra de Grau.

En el cuarto capítulo, se aborda en primer lugar el tipo de cine popular que se realiza en España, muestra de un imaginario colectivo que se configura a lo largo de la dictadura franquista. De manera que se trata de contextualizar el modo en que las películas que realiza Grau a mediados de los años setenta quedan ligadas en primer lugar a la llamada “comedia sexy” con *El secreto inconfesable de un chico bien*, y después con el auge del destape en *La trastienda* y *La siesta*. Manteniendo las mismas herramientas metodológicas que en los anteriores capítulos, se trata así de recapitular las continuidades que se mantienen en la

obra del director. *La trastienda* supuso un enorme éxito de público, con más de dos millones de espectadores en cines a lo largo del año 1976. Popularmente reconocida como la película con el primer desnudo íntegro del cine español, fue también un ajuste de cuentas del director con su pasado al hacerse una explícita crítica al Opus Dei. Se trata de encontrar las similitudes argumentales y discursivas con sus anteriores películas, teniendo en cuenta el nuevo contexto del inmediato fin de la dictadura y la composición de un nuevo sistema político.

0.1. MARCO TEÓRICO

Este trabajo propone analizar el ámbito del cine español dentro de lo que Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* considera un campo cultural, influido tanto por los factores internos del propio campo como por los factores externos: políticos y sociales. Dentro del campo cultural en España, los jóvenes intelectuales de los años cincuenta y sesenta pertenecen a la llamada Generación del Medio Siglo, nacidos entre 1923-1933, conocidos también, bajo la expresión de Josefina Aldecoa, como los “niños de la guerra,” la primera generación que no había participado en la guerra civil española y adquirió un “capital intelectual” durante sus años de aprendizaje. Bourdieu diferencia entre formas de capital, distintos tipos de ejercer el poder en la sociedad, que van a servir para definir el poder que van a tener los jóvenes creadores en la sociedad del momento. Jordi Gracia ha recordado la importancia de esa generación de intelectuales en España para la formación de una cultura democrática:

Todos habían nacido algo antes de la guerra, y apenas la habían vivido como niños, muchachos, casi nunca adolescentes. No tuvieron encima hechos de armas, pero a cambio lo que les cayó fue casi peor que la metralla dispersa o los cascotes de las ruinas: fue una posguerra deforme y cruel, con uniformes castrenses, con sotanas hipócritas, misas y crucifijos, falsos mitos y miedos auténticos. [...] no era fácil

imaginar que por debajo de la lúgubre opacidad del sistema franquista pudiesen crecer equipos de amigos y compañeros dispuestos a poner, en plenos años cincuenta, las bases intelectuales de la España de la democracia. (2006, 11)

De modo que este trabajo parte de la hipótesis de que en España a partir de los años sesenta se dan unas transformaciones de tipo social y cultural que preceden a la transición política. Ramón Buckley se ha referido a una “doble transición” en España, donde se dio un “desfase entre dos transiciones” al haber una transición política inmediata a la muerte de Franco y una transición cultural que se estaba dando previamente en todo Occidente. Para el autor, el pensamiento crítico de la juventud que tuvo su expresión en las revueltas de mayo de 1968 fracasó a nivel político pero triunfó a nivel ideológico y en 1975 los intelectuales de los años cincuenta y sesenta “ya habían transicionado” (xv), motivo por el que su aportación a la transición a la democracia apenas fue existente.

A la hora de estudiar la transformación de España en los años sesenta y setenta, se hace asumiendo la sincronización y la diferenciación con respecto al desarrollo de otros países, puesto que la autonomía del campo cultural, en los que respecta a una producción cultural sin estar influenciada por el régimen político, se da de manera paradójica y contradictoria dentro de un régimen como el franquista. Paradójica porque se comienzan a publicar obras de ideología marxista en un régimen de raíces fascistas; contradictoria puesto que el sistema de censura establecido supone un límite a esa supuesta autonomía. El régimen franquista actúa mediante la represión y la ideología, los dos elementos a los que se refiere Louis Althusser en su teoría sobre los aparatos ideológicos del Estado. De todos modos, precisamente mediante las prácticas culturales, se encontraron mecanismos para esquivar ese sistema represivo.

Buckley, refiriéndose específicamente al ámbito de la literatura, señala que la proliferación de una “escritura de oposición” en España a partir de los años cincuenta, que va de un “realismo crítico” a un “realismo didáctico,” fue una excepcionalidad con respecto a otros países (xi). Este fenómeno se dio no solamente por la tolerancia del régimen franquista, sino debido al interés del régimen. Se trata, pues, de una “oposición testimonial” de la que se sirvió el régimen para mejorar legitimarse frente a las potencias extranjeras. Como menciona Buckley, la producción cultural disidente del franquismo está cargada de un “capital simbólico” al ser obras que adquieren un poder sin necesariamente llegar a un público amplio, llegándose a producir dentro de unos límites, lo que se ha denominado una “cárcel de papel” (7-9).

Estos conceptos pueden ser trasladados al ámbito del cine español del periodo, puesto que, como ha mencionado Bourdieu, los campos de producciones culturales “son entre ellos estructural y funcionalmente homólogos” (2002, 243). De modo que se trata de abordar la entrada en España de una modernidad cinematográfica, lo que se ha denominado el cine de autor y los nuevos cines de los años sesenta, como movimientos estéticos de temáticas renovadoras, asumiendo los condicionantes y particularidades de la reconfiguración del régimen franquista y teniendo en cuenta, como ha planteado Daniel Bell, las contradicciones que supone formar parte del sistema capitalista.

Pere Ysás ha argumentado que el régimen franquista tomó una serie de medidas políticas como forma de reajustarse ante la continua presión social y ha incidido en el hecho de que “el disenso” con respecto al régimen fue expresado de diversas formas: “desde el rechazo pasivo hasta la oposición activa.” A lo largo del periodo tardofranquista la oposición fue creciendo “hasta convertirse en un factor decisivo de la vida política” (x). El

discurso crítico y pesimista de Grau con respecto a la sociedad, forjado en el franquismo, difícilmente ligado a alguna militancia política concreta, puede asociarse a un caso definido en estudios de Paul Ilie o Elías Díaz como “exilio interior.”

Así pues, se trata de abordar la España de los años sesenta y primera mitad de los setenta como un país en el que se formula una “pretransición.” Siguiendo la hipótesis de la “doble transición,” esta coincide con una transición cultural, lo que Fredric Jameson ha denominado como “cultural turn,” cuando el avance de la sociedad de consumo en relación con las prácticas culturales propicia un contexto de posmodernidad. Así pues, el eclecticismo en la obra de Grau puede ser parte de una incipiente “cultura híbrida” siguiendo el concepto de Néstor García Canclini, al estar en convergencia con distintas corrientes cinematográficas renovadoras del momento, cumpliéndose el proceso de importar modelos, traducirlos y construir una identidad propia (73). A finales de los años sesenta, la literatura y el cine coinciden en un “agotamiento o hastío generacional” (Buckley xvi) que desembocó en nuevas estrategias narrativas. En el caso del cine, debido a sus exigencias industriales y de acercamiento al público, fueron planteadas por medio de los géneros más comunes entonces, el cine de terror y el cine de corte popular de registro cómico o dramático.

A menudo se ha formulado el debate de si la transformación económica y cultural en España se dio gracias o a pesar del franquismo. Este trabajo utiliza el concepto de “transformación” siguiendo la tesis de José Luis Sampedro de que la transformación se materializó en España a pesar del régimen y gracias al esfuerzo de una parte de la sociedad que, tanto desde dentro como desde fuera, permitió que el país avanzara:

Así pues, la economía española puede interpretarse como otro caso de una situación existente en muchos países en vías de desarrollo: Una estructura anacrónica que beneficia a una minoría privilegiada que la defiende encarnizadamente y unas fuerzas históricas, de diverso origen, que surgen de muchas partes de esta estructura; bajo la presión de tales fuerzas aquellas minorías hacen pequeñas concesiones –simulacros de modernización, apariencias de igualdad de oportunidades, tecnocracia, planificación, etc. Pero al margen de todos estos fenómenos, que en el fondo no reflejan otra cosa que una instrumentalización para mantener las estructuras, los pueblos crecen, emigran, aprenden, trabajan, se comunican entre sí... en una palabra emergen. En esta irrupción radica la verdadera garantía de transformación de las estructuras o sea del desarrollo auténtico. Tal surgimiento es nada menos que la esperanza. (116)

De esta manera, si el desarrollo de las clases medias tuvo lugar, fue gracias a la voluntad de muchas personas. Este trabajo se centra en el original retrato de esa época que hace el cineasta Jordi Grau. Durante su carrera, Grau se fue adaptando al aparato cinematográfico de su época, a los cambios que sufrió el campo cultural en cada momento, con resultados de crítica y público más o menos satisfactorios, de manera que las películas que realiza en todo ese periodo pueden ser tomadas como un testimonio de aquellas transformaciones.

La adaptación al entorno que se da en la obra de Grau mantiene a su vez unas continuidades sea cual sea el género de sus películas. Es decir, se trata de reconocer una autoría en la obra de Jordi Grau. El del cine de autor es un aspecto en pleno auge durante el periodo en el que se Grau se forma como director. Así pues, los cambios de estilo en la obra de Grau –desde cine realista, experimental, cine de terror, al cine popular– se plantean desde la teoría de los géneros cinematográficos de Rick Altman. De este modo, los géneros de las películas pueden ser considerados unas etiquetas de las que se sirve la industria del cine: “the constitution of film cycles and genres is a never-ceasing process, closely tied to the capitalist need for product differentiation” (64). En este estudio es adecuado detenerse

en la relación que Altman encuentra entre la nación y los géneros, puesto que la transformación del país está relacionada con la de la cultura que surge:

Nations, like genres, are born through a process that does not disappear with that birth. The imagining of community, like the gentrification process, always operates dialectically, through the transformation of an already existing community/genre. (206)

Desde esta perspectiva, al analizar películas de distintos géneros a través de la obra de un mismo director, el caso concreto de Grau y su paso por sucesivos estilos cinematográficos, se pretende demostrar que las películas tuvieron un determinado poder y un significado en la sociedad atendiendo a los condicionantes sociales que se daban en cada momento.

Una vez definido el campo cultural por el que circula Grau como cineasta, otra parte principal de este trabajo es el análisis de los aspectos recurrentes en sus películas. La obra de Grau, siguiendo la corriente existencialista de su época, trata la crisis de identidad del individuo en la sociedad moderna. La mayor parte de sus películas están situadas en el espacio urbano, donde, como ha planteado Eduardo Subirats, es un ambiente en el que la apariencia está directamente ligada a la construcción de la identidad:

El hombre metropolitano tiene que controlar su interacción social como el actor que interpreta su personaje, porque de la eficacia técnica de su escenificación depende también el equilibrio de su economía emocional, su funcionabilidad social y la preservación de su identidad. (1988, 132)

De manera que la obra de Grau está envuelta por un aura de moralidad que denuncia la hipocresía en la sociedad del desarrollismo franquista, principalmente por medio de las relaciones de pareja y la crisis de la institución matrimonial, siendo uno de los temas recurrentes la tentación o el ocultamiento del adulterio. Ese comportamiento de los

personajes de Grau está directamente relacionado con los comportamientos sexuales de la sociedad que retrata. Si Carmen Martín Gaité describía los *Usos amorosos de la posguerra española*, a su manera Grau retrató en tiempo presente unos “usos amorosos del aperturismo” marcados por la apariencia, así como la contradicción que supone el auge de la sociedad de consumo en la España nacional-católica, estudiada por Ferrándiz y Verdú, Torres Mulas o García Curado. A la hora de enmarcar esos comportamientos de forma teórica, son de utilidad la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault, y también la descripción del concepto del deseo que hace Slavoj Žižek a partir de la obra de Jacques Lacan.

Las películas de Grau en este análisis se enmarcan en un régimen político en el que, si en algo destacó por encima de todo, fue un continuo falseamiento de la realidad por parte de sus dirigentes. Así pues, la expresión de la hipocresía y la consecuente falta de sinceridad en una sociedad burguesa y clasista, como fue la España de Franco, son elementos constantes en la obra de Grau. A este respecto, Joseph Meltzer ha planteado, a partir de las ideas ilustradas de Jean-Jacques Rousseau, la sinceridad como un ideal contracultural y necesario para que una sociedad alcance la calidad democrática. De ahí que, a la hora de analizar los elementos de tipo autobiográfico en las películas de Grau, se utilice la teoría de Pierre Lejeune sobre el “pacto autobiográfico” que establece el lector con el autor. A su vez, en una autobiografía en el cine, tal y como propone Elisabeth Bruss, hay unas dificultades en la enunciación de un “yo” por la concepción del cine como un trabajo colectivo.

Por último, no por ello menos importante, está la representación de las festividades en algunas de las películas de Grau: la noche de San Juan en *Noche de verano*, la feria de

San Isidro en *El espontáneo*, la Nochevieja en *Una historia de amor* y los Sanfermines en *La trastienda*. El mecanismo del cine de Grau consiste en la introducción de elementos de realidad (imágenes) dentro de una historia de ficción, llegando a situar en ocasiones a los personajes ficticios dentro de festividades que forman parte del mundo real. Mikhail Bakhtin ha planteado que el carnaval se convertía en una vía de escape de la vida ordinaria en su análisis de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. De este modo, la inclusión de las festividades en algunas de las obras de Grau atiende al propósito del director de utilizar la fiesta popular dentro de una sociedad reprimida como vía de escape y momento de liberación.

0.2. LA OBRA DE JORDI GRAU: ESTUDIO Y REPERCUSIÓN

Pasados cincuenta años después de hacer su primera película, al titular sus memorias *Confidencias de un director de cine descatalogado*,¹ Jordi Grau ha asumido, con algo de sentido del humor, que sus películas han sido olvidadas.² Tanto el director como sus películas obtuvieron una considerable atención mediática en su momento, pero la diversidad de géneros y estilos a lo largo de su obra ha hecho que sea difícil clasificarlo en la Historia del cine español, siendo descrito como “inclasificable” por Diego Galán. De ser incluido, Grau queda ubicado en la periferia de cualquier movimiento cinematográfico, sin llegar a ser representativo de ninguno de ellos. Ese carácter periférico dentro de varios

¹ Para una reseña de las memorias de Grau, véase la de Pascual Bordón.

² En la encuesta a 350 expertos sobre las 100 mejores películas de la Historia del cine español, publicada en mayo de 2016 por la revista *Caimán. Cuadernos de cine*, no aparecía ninguna película de Grau.

géneros y estilos cinematográficos permite considerar la obra de Jordi Grau como un caso de estudio singular dentro del cine español.³

De su primera etapa, cuando no es ignorado, en el mejor de los casos Grau aparece en el margen de las nuevas generaciones de cineastas que surgieron en los años sesenta. En el grupo del NCE, de estética realista, aunque muchas veces incluido, Grau queda descolgado por no haber sido estudiante en la Escuela Oficial de Cine (EOC) de Madrid. Su primera película, *Noche de verano*, por su directa influencia italiana, es generalmente contemplada, no precisamente en forma de elogio, como un “Antonioni-style” (Hopewell 64). Más recientemente, la opera prima de Grau ha sido analizada por Sally Faulkner desde el punto de vista de las clases medias retratadas en cine español.

Su segunda película, *El espontáneo*, ha quedado adherida al subgénero de películas taurinas más que al grupo del NCE.⁴ *Una historia de amor*, dentro del grupo de la Escuela de Barcelona, ha sido eclipsada por otras propuestas más experimentales. Grau tampoco fue parte del núcleo central de la EdB, siendo considerado por uno de sus principales integrantes, Joaquim Jordà como “un capítulo aparte.” Estas dos últimas películas fueron incluidas en una obra de referencia como es la *Antología Crítica del Cine Español*. De *Acteón*, la más minoritaria y experimental de todas ellas, se ha llegado a decir que es su obra “más interesante” (Torreiro 1995, 311); mientras que *Tuset Street*, que Grau no pudo terminar, es una obra que está recibiendo atención recientemente al hacerse una revisión del periodo de la *gauche divine*, como el de Alberto Villamandos. *Historia de una chica*

³ La entrada de Grau es comúnmente incluida en diccionarios sobre cine español, véase las de Borau, Losilla, y de cine catalán la de Crusells.

⁴ En mayo de 2016, *El espontáneo* fue incluida en un ciclo de TVE sobre cine taurino.

sola y *Chicas de club* han sido analizadas recientemente Gabantxo y Fernández Guerra, pero son películas inaccesibles más allá de las colecciones de las filmotecas.⁵

En su etapa de cine de terror es donde Grau ha adquirido mayor reconocimiento internacional, ganándose incluso la categoría de “director de culto” en el circuito del cine fantástico.⁶ En cualquier estudio sobre el cine de terror español, el nombre de Jorge Grau está presente. *Ceremonia sangrienta* ha sido editada en vídeo en distintos países, gracias a la popularidad del género y la historia de la condesa Báthory, además de la presencia de Lucía Bosé y Espartaco Santoni en el reparto. *Pena de muerte* también consiguió cierta atención al estar protagonizada por Fernando Rey. *No profanar el sueño de los muertos* está ampliamente considerada por Kim Newman como la más lograda adaptación del tema de los muertos vivientes en el cine español. En Estados Unidos, formó parte del circuito de *drive-in*⁷ y en todo el mundo ha sido su película más editada en formato doméstico.

En la siguiente etapa, de cine popular, la comedia *El secreto inconfesable...* y el drama *La siesta* han quedado desperdigadas entre la inmensa producción de la época. Grau consiguió su mayor éxito en España con *La trastienda*, teniendo más de dos millones de espectadores en cines. Aunque la película forme parte de cualquier antología sobre el destape, su éxito se explica únicamente por la atención que supuso el desnudo de la entonces popular actriz María José Cantudo. Por eso, en análisis del género como los de

⁵ El acceso a la obra íntegra de Grau para el gran público es limitado, puesto que solamente algunas de sus películas han sido comercializadas en formato doméstico o pueden encontrarse en plataformas digitales de vídeo bajo demanda.

⁶ El 16 de octubre del 2010, Grau recibió un homenaje de la Academia del Cine Catalán en el marco del Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges.

⁷ Junto a la película *The Last House on the Left* (Craven, 1972).

Daniel Kowalski, solamente se reconoce la anécdota de que Grau haya tenido el honor de incorporar el primer desnudo frontal en una película española comercial.

A partir del periodo democrático, el que va más allá de este estudio, a Grau le costó hacerse un nombre pese a seguir adaptándose a los condicionantes del momento. *Cartas de amor de una monja* (1978) no ha sido tomada en cuenta para el estudio de Elisabeth Scarlett *Religion and Spanish Film*. Sus producciones históricas sobre Cataluña, *El timbaler de bruc* (1981) y *La punyalada* (1989), son mencionadas a la hora de hacer un repaso de la producción española desde un punto de vista regionalista (Caparrós Lera 1992, 208). Películas de corte social que retratan la España de los años ochenta como *Coto de caza* (1983) y *Muñecas de trapo* (1984), que trataban temas como el sistema de justicia y la homosexualidad, respectivamente, han pasado inadvertidas después de un discreto estreno en cines y algunas retransmisiones por televisión en horario de madrugada. Igual de inadvertida ha pasado su atrevida obra autobiográfica *El extranjero-oh de la Calle Cruz del Sur* (1987) protagonizada por José Sacristán. La última película de Grau, dedicada a la memoria de Federico Fellini y José Luis Guerner, fue *Tiempos mejores* (1995), aunque nunca se ha considerado retirado del mundo del cine y ha seguido tanteando proyectos sin éxito de llevarlos a cabo.

De carácter monográfico, hasta el momento únicamente se ha publicado un pequeño librito de Luis Quesada. En el ámbito académico, hay una tesis doctoral, *Jordi Grau. Cine, amor y muerte*, escrita por Miren Gabantxo tras varios años dedicados al estudio de su obra. En la descripción de la tesis, defendida en 2012 en la Universidad del País Vasco, se menciona que “analiza por primera vez la obra audiovisual del cineasta Jordi Grau.” Por parte de quien suscribe este trabajo, en el año 2011, en el Trabajo Final del

Máster en Estudios sobre Cine Español de la Universidad Rey Juan Carlos, presenté una primera tentativa al tema que se desarrolla a continuación, con el título: *Los primeros largometrajes de Jordi Grau y las dos caras de la modernidad*. De modo que este proyecto se trata de una humilde aportación al estudio de un director, una obra y un periodo concretos, con el ánimo de contribuir a un mayor entendimiento de todos ellos tanto de manera individual como a nivel colectivo.

0.3. APUNTES BIOGRÁFICOS SOBRE JORDI GRAU

Al inicio de sus memorias, Jordi Grau advierte que va a relatar “la trastienda” de sus películas y comienza narrando una historia de su infancia como una “manera de darme a conocer y poder, más tarde, entender mi comportamiento.” Describe el desencuentro que tuvo de pequeño en el colegio con un sacerdote por el contenido de una composición que tenía como tema “Jesucristo, Dios y hombre verdadero.” Al parecer, Grau se refirió a la imposibilidad de que “Jesucristo no podía ser Dios y hombre al mismo tiempo,” lo que al profesor de religión le pareció una ofensa, casi una blasfemia (2014, 20). Ese primer gesto de rebeldía define el comportamiento de Grau a lo largo de su vida y carrera cinematográfica: el cuestionamiento del estatus quo y de la autoridad que tenía impuesta, desde la razón y sin llegar a la total sublevación. De modo que a continuación se detallan algunos elementos de la vida del director en sus años de formación que, junto a los condicionantes sociales de su entorno, son fundamentales para analizar posteriormente la crítica social que Grau establece a lo largo de su obra.

Jordi Grau i Solà nació en Barcelona el 28 de octubre de 1930, bajo el nombre de Jorge.⁸ Por edad, coincidió con la llamada generación del Medio Siglo, la que vivió la guerra en la infancia, la adolescencia en la posguerra y su desarrollo artístico en la década de los cincuenta. De familia humilde, Grau recibió una educación católica que influyó en sus años de juventud. Un hecho relevante en su desarrollo personal fueron las dificultades económicas en su entorno familiar, que le forzaron a dejar los estudios antes de llegar a plantearse el acceso a la universidad. Para Grau, la carencia de estudios superiores, en lugar de un lastre, supuso una motivación adicional para adquirir una formación por cuenta propia. Un aspecto llamativo en la mayoría de las descripciones biográficas sobre Grau es que, ya siendo director de cine, se suele incluir que trabajó como botones en el Teatro del Liceo de Barcelona, destacándose así la idea de que alcanzó un estatus social de prestigio, como el de director de cine, desde abajo.

A mediados de los años cincuenta, en la España franquista, las posibilidades con las que contaba un joven de veinticinco años y de condición humilde en convertirse en director de cine eran remotas. En aquel momento, había dos vías para que un joven consiguiera llegar a dirigir un largometraje. La vía directa era formar parte del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que después pasaría a ser la EOC. La entrada de nuevos estudiantes, especialmente en la especialidad de dirección, se convertía cada año en un proceso muy competitivo y, por tanto, la escuela de cine de Madrid era de difícil acceso. La otra opción podía ser convertirse en asistente en todo

⁸ Grau ha declarado: “las autoridades competentes en aquel momento me *españolizaron* al inscribirme como Jorge” (2014, 19).

tipo de proyectos, ya fueran cortometrajes o largometrajes, documentales o de ficción, y poseer así la formación práctica requerida.

Grau, por su parte, tomó un camino particular. A pesar de las dificultades económicas, Grau consiguió diplomarse en el Instituto del Teatro de Barcelona en el año 1948 para trabajar después en varias compañías teatrales y en Radio España, en la emisora de Barcelona. Dirigió obras de teatro y en 1952 creó el Teatro de la Juventud, dirigiendo obras escritas por él mismo, obras religiosas de Paul Claudel y también de diversos autores famosos, como Sófocles o Dickens. El ambiente teatral que Grau frecuentaba en los años cincuenta era excesivamente puritano y grisáceo, por lo que encontró en el del cine un espíritu más vivo y moderno.

El Cine-club Monterols fue promovido por miembros del Opus Dei en el Colegio Mayor del mismo nombre y desarrolló actividades entre 1951 y 1966. Así pues, teniendo en cuenta sus lazos religiosos, el cine-club fue un lugar que sirvió también para “ampliar la cultura cinematográfica de los espectadores jóvenes y universitarios, aunque actuaría, al igual que otros cineclubs, como un reducto desde el que acceder a películas difíciles de ver en las salas comerciales” (Nieto Ferrando 2009, 442).

En el cine-club Grau descubrió películas que permitieron encontrar en el cine su auténtica vocación, siendo el medio al que dedicó la mayor parte de su vida. La Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt, con libros y revistas de cine, supuso una importante fuente de información teórica para estos jóvenes con aspiraciones de dedicarse al cine. Grau, después de participar en sus Lecciones de Cinematografía, participó en la creación de una pequeña película didáctica producida por el propio cine-club, titulada *Iniciación a la*

técnica cinematográfica. Otro proyecto que se desarrolló en Monterols fue el Manifiesto del Color, firmado en febrero de 1957 por Grau junto a José Luis Guarner, Fernando Lorient, José María Otero, Salvador Torres Garriga y Jean D'Yvoire. El tratamiento del color es un aspecto a tener en cuenta en el análisis en la obra de Grau. Además, a partir de este manifiesto se creó la Semana Internacional de Cine en Color.⁹

El entusiasmo por convertirse en cineasta hizo que Grau se trasladara a Madrid en 1956, con un puesto de asistente en la productora Procusa, relacionada con el entorno de Monterols. De manera casual, dirigió sus primeros planos en un largometraje, *Un hombre en la red* (Freda, 1957). También tuvo un pequeño papel actuando en la película *La rana verde* (Forn, 1957). Una situación tensa con el montaje de *Los jueves, milagro* (García Berlanga, 1957), en la que ha habido polémica y secretismo durante años (Hopewell 59), provocó su expulsión de la productora, lo que le dejó prácticamente en la calle y sin recursos.¹⁰ Pese a ello, seguía frecuentando la productora para poder redactar en la máquina de escribir su primer guion de largometraje, el germen de su primera película, *Noche de verano*. Entonces recibió una beca para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Grau reunía todas las condiciones de la convocatoria. Además de experiencia como ayudante en el cine, había aprendido italiano por su cuenta mientras hacía el servicio militar.

La estancia de Grau en Roma en el curso 1957-58 le concedió una nueva manera de entender el mundo al tener compañeros de clase de la misma de edad, de distintas

⁹ Creada en 1959, se convertiría después en la Semana Internacional de Cine de Barcelona.

¹⁰ Grau cuenta que asesoró en el montaje y rodó un plano de la vista de un tren que Berlanga le cedió. Luego, Torcuato Luca de Tena, descontento con su aportación, provocó que “dejara de ser asesor de la empresa” (Grau 2014, 39-43).

procedencias, tanto geográficas como religiosas e ideológicas. En Roma, Grau pasó por un proceso de aprendizaje crucial para entender su desarrollo como cineasta. Tuvo un acceso directo y privilegiado a la modernidad cinematográfica que se estaba produciendo en Europa, al visionar películas de una manera mucho más fácil que en España. Su persistencia por sacar adelante su primera película y sus contactos de Procusa le remiteron a la recién productora Dominiziana (también ligada al Opus Dei), con la que estableció la coproducción años después. Además, una entrevista con Federico Fellini en 1958 cuando estudiaba en Roma y años después una instantánea de Grau con Fellini hojeando el guion de *Noche de verano* ayudó a conseguir financiación para la película. La insistencia de Grau se tradujo en una amistad que mantuvieron ambos directores a lo largo de sus vidas por medio de correspondencia y visitas de Grau a Roma. Fellini visitó Barcelona en 1985 en la presentación del libro que Grau le consagró, *Fellini desde Barcelona*.

Después de Roma, Grau regresó a Barcelona, donde contrajo matrimonio con Gemma Arquer, su compañera durante el resto de su vida. Se instaló de nuevo en Madrid, consiguiendo una nueva oportunidad en Procusa. Fue asistente en las películas *Diez fusiles esperan* (Sáenz de Heredia, 1959) y *El coloso de Rodas* (Leone, 1961), mientras que en *Goliat contra los gigantes* (Malatesta, 1961) fue director de la segunda unidad. Entre 1958 y 1961, Grau también realizó una serie de cortometrajes, principalmente documentales de encargo: *Costa Brava, 58*, *Sobre Madrid*, *Medio siglo en un pincel*, *Barcelona, vieja amiga*, *Ocharcoaga* y *Niños*. En ese periodo, Grau también publicó diversos textos y entrevistas en la revista *Documentos Cinematográficos*, surgida a raíz del Cine-club Monterols en 1960. Para esa publicación entrevistó al director Luis García Berlanga e hizo estudios sobre actores y actrices como Sara Montiel (mayo de 1960) o Francisco Rabal (junio de 1960).

La revista *Documentos Cinematográficos* tuvo una corta vida y su último número data de 1963.

La cuadratura del círculo del Opus Dei (cine-club, productora, revista y editorial) por el que Grau se movió en sus años de juventud se completa con la editorial Rialp. Debido a su conocimiento del italiano, Grau tradujo la obra teórica *El lenguaje del film*, de Renato May, publicada en 1962. En ese mismo año Rialp publicó también el libro *El actor y el cine*, en el que Grau trabajaba desde su estancia en Roma. La obra trata desde aspectos históricos, como es el recorrido que traza desde los orígenes de la interpretación hasta las estrellas de Hollywood, a un breve análisis de las técnicas interpretativas. También, desarrolló su propia idea de la “técnica para la preparación del actor” elaborando conceptos esenciales para la interpretación como la sensibilidad, la fotogenia, los reflejos, el gesto, la voz o el estudio del papel. Por su formación teatral y su condición de intelectual, Grau desde sus inicios ha contemplado el cine como un arte y, por consiguiente, como una representación del mundo:

En realidad, la “representación” no es una cualidad exclusiva del actor. Todo el arte consiste en una representación, a veces evidente –cuando “re-representa” lo externo–, otras –cuando nos descubre lo profundo–, con apariencia de arte en sí, es decir aparentemente desligado de toda fuente re-presentable. (Grau 1962, 14)

Además, en este libro de casi trescientas páginas, Grau muestra sus contradicciones ideológicas del momento. Es capaz de citar a Antonio Machado (15) y a Federico García Lorca (21), al tiempo que concede frases, seguramente muy del gusto de su editor, del tipo: “El actor tiene que representar al hombre en relación con Dios” (100). De modo que sus publicaciones, junto a su experiencia en el teatro, en la escuela de cine de Roma, como ayudante de dirección y director de cortometrajes, en buena medida ayudaron a alimentar

su estatus de director de cine, un reconocimiento a su habilidad para dirigir actores y actrices que le sirvió para obtener las garantías de rodar su primer largometraje en el año 1962.

CAPÍTULO 1

NUEVO CINE ESPAÑOL

A lo largo de la década de los cincuenta del siglo XX, las sociedades occidentales expandieron sus economías con vistas a la implantación de un estilo de vida dedicado al consumo de bienes materiales. Dentro de esa transformación social que supuso el surgimiento de clases medias, se fue recuperando una actividad intelectual en el nuevo orden establecido después de la Segunda Guerra Mundial. En España, estos fenómenos de cambio afectaron a la dictadura franquista, instaurada desde el año 1939, en la medida en que logró advertir esos cambios y adaptarlos a su régimen, de ahí que en la década de los sesenta el gobierno franquista proclamara el tiempo del *aperturismo*. En los años sesenta se dio una pugna por la hegemonía ideológica, síntoma del periodo de Guerra Fría que se vivía en todo el mundo. En España, esa pugna estaba acrecentada por una dictadura que neutralizaba cualquier idea opositora que pusiera en peligro la estabilidad del régimen, utilizando mecanismos de control y represión desde las esferas de poder, desde el espionaje a la censura.

El carácter autoritario del régimen entró en contradicción con la apertura a los mercados extranjeros, repercutiendo en la aceleración de una transformación cultural que, una vez dio comienzo, sería imposible de frenar. La labor de los jóvenes intelectuales fue percibida por el régimen, y según ha planteado Buckley, se utilizó como una “oposición testimonial” que podía servir para legitimar su imagen en el extranjero sin llegar a poner en peligro su

poder. En esta coyuntura surgieron las primeras películas de Jordi Grau. En los primeros años sesenta, se enmarcan dentro del grupo del NCE, pero tanto la formación como la vocación de Grau es diferente a la mayor parte de integrantes del grupo. De este modo, en este capítulo se trata de identificar tanto la génesis del nuevo cine como grupo a nivel nacional, como las especificidades del cine de autor en esa época de surgimiento de nuevos directores, para después analizar las primeras dos películas de Grau.

1.1. LA APERTURA: CONTRADICCIONES Y PARADOJAS

La entrada de España en la UNESCO a finales del año 1952 fue uno de los sucesivos movimientos de adhesión a organismos internacionales y apertura al exterior que consiguió el gobierno del general Francisco Franco después de pasar más de una década en régimen de autarquía. En el año 1953, coincidieron el Concordato con el Vaticano junto con el Tratado de Cooperación y Amistad con el gobierno de los Estados Unidos. Ángel Viñas ha precisado que las negociaciones de los acuerdos con el gobierno estadounidense se prolongaron durante años y tuvieron su culminación en la visita a Madrid del presidente Dwight Eisenhower en 1959. En ese año, se llevó a cabo el Plan de Estabilización con el que se proponía devaluar la moneda y liberalizar una economía española al borde del colapso.

Al plan de 1959 le sucedieron los llamados planes de “desarrollo económico y social” de 1962, 1968 y 1972. José Luis Sampedro ha recordado que el término “social” se incorporó más tarde, en la tramitación del primer plan en las Cortes españolas en 1963. Ese detalle es para Sampedro esencial, puesto que constituye la prueba de que en realidad el plan tuvo un “envoltorio conservador,” lo que lleva a cuestionar si los planes de desarrollo estaban en realidad promovidos por “grupos que tienen el poder para hacer

transformaciones pero no tienen interés alguno en realizarlas.” Siguiendo la tesis de Sampedro, el gobierno franquista propició “un marco legislativo muy favorable” para los “grandes grupos de intereses económicos privados” mientras que la inversión en gasto social se redujo a “un esfuerzo mínimo con excepción de la propaganda” (107-114). Admitiendo el crecimiento que experimenta la economía española durante los años sesenta, Sampedro proponía que el progreso de España se debió al “dinamismo vital” de su pueblo, principalmente gracias a su contacto con otros países mediante la emigración y el turismo.

1.1.1. Final de la autarquía, desarrollo de la clase media y conflictividad social

La economía española alcanzó el mayor crecimiento económico interanual de su historia en el año 1961, lo que se llegó a calificar como el *milagro español*. De este crecimiento, en sintonía con la tesis de Sampedro, más recientemente se sigue cuestionando la singularidad del fenómeno, puesto que el crecimiento se dio igualmente en otros países del sur de Europa de manera progresiva (Iriarte Goñi 32). También es cuestionable si el incremento del Producto Interior Bruto fue proporcional al de la renta per cápita en el conjunto de la sociedad española, es decir, si el nivel de vida de las personas mejoró al mismo nivel que las cifras macroeconómicas. El consumo aumentó, aumentaron los precios, pero también el reajuste del mercado laboral provocó la emigración de miles de trabajadores, principalmente a otros países europeos. Además, el fin de la autarquía permitió la llegada a España tanto de productos como de personas del extranjero, siendo así el turismo uno de los ejes del crecimiento económico a partir de los años sesenta.

A lo largo de la década, se puede considerar que la sociedad española comenzó a hacerse “pluricultural,” siguiendo el concepto planteado por Miquel Rodrigo Alsina. De

manera que el contacto con personas de otros países permitió que la sociedad española avanzara con mayor rapidez en comparación con el estancamiento de las dos décadas anteriores, puesto que “[u]na cultura no evoluciona si no es a través del contacto con otras culturas.” De todos modos, no llega a tratarse de un intercambio “intercultural” al tratarse en un primer momento de una “relación entre culturas” creada por la llegada transitoria de personas con un capital económico elevado.

La masiva emigración de las áreas rurales a las urbanas propulsó el surgimiento de la clase media española, un “cambio en la estructura de clases en España” que a su vez hizo que la clase obrera fuera “perdiendo sus señas de identidad eternas para intentar igualarse por la vía de consumo con la clase media” (Gracia y Ruiz Carnicer 275). Como ha afirmado Justin Crumbaugh, la apertura no supuso un debilitamiento de la dictadura, sino que el crecimiento económico le benefició como un modo de legitimación: “the process of “defascistization” emblemized by tourism strengthened Francoism by providing a new symbolic structure of dictatorial rule” (7). El eslogan “Spain is different” fue el reclamo turístico que el régimen ideó en 1964 para proyectar la nueva imagen de España en el extranjero. Sin embargo, como ha matizado Crumbaugh, el mensaje tuvo más impacto a nivel doméstico (67).

En efecto, el mensaje de crecimiento económico y estabilidad se proyectaba sobre todo de puertas adentro por medio de la propaganda oficial del régimen empleando todo tipo de mecanismos comunicativos: control de prensa escrita, radio, la obligatoriedad de las proyecciones en los cines del No-Do (Noticiarios Documentales) o a través de la Televisión Española (TVE), creada en 1956. La propaganda oficial tuvo su momento álgido con la celebración de los llamados XXV Años de Paz en 1964, pero tuvo que hacer frente a una

oposición que iba en aumento. Fue precisamente a partir de los sesenta cuando la conflictividad social se amplificó en diversos frentes. Román Gubern ha resumido de la siguiente manera el clima de rechazo al régimen:

Las dificultades del reformismo se hicieron patentes por la cada vez más activa movilización de masas de la oposición antifranquista, especialmente en el sector obrero y en el estudiantil. Las tímidas reformas eran incapaces de acallar, y menos aún de asimilar, a los grupos de oposición política que rechazaban de plano al régimen y a sus autorreformas, viciadas de raíz desde el punto de vista democrático. (1981, 183)

La oposición política comenzaba a organizarse en el extranjero, teniendo como referente la reunión que se conoció como el “Contubernio de Múnich” de 1962.¹¹ En ese año, un manifiesto de intelectuales que reclamaban algún tipo de libertad de expresión o incluso una sección de la Iglesia católica declarada en contra del régimen eran unos síntomas de oposición. Pero, sobre todo, el aumento de huelgas, protestas universitarias, la ejecución del militante comunista Julián Grimau en 1963 y el comienzo del terrorismo de la banda independentista vasca ETA en 1959, fueron una serie de acontecimientos que pusieron en evidencia el que en los años sesenta más que una “pretransición”¹² se estaba configurando un clima de “prerrevolución” (Buckley xiii) que desembocó en la declaración del Estado de excepción en enero de 1969.

Por lo tanto, como ha afirmado Gregorio Morán, con el cambio de década se dieron una serie de condicionantes que propiciaron una transformación cultural, pero que fue limitada, al llegar a un agotamiento a finales de la década:

Ese mundo que renacía en 1962 no era un bosque frondoso, pero tenía una voluntad, un vigor y un entusiasmo que el tiempo iría achicando. Sería siete años más tarde, con los sucesos de ese año terrible de 1969 cuando se perciba una cierta inflexión,

¹¹ También conocido como “Primavera de Múnich” en el estudio de Jordi Amat.

¹² Buckley atribuye el término de “pretransición” al dirigente del PCE Raúl Morodo.

apenas detectable entonces; hoy fácil de ver; porque el tiempo otorga perspectiva. (2014, 8)

Así pues, en julio de 1969, se produciría el acontecimiento que marcaría el camino de la Transición política: el nombramiento de Juan Carlos de Borbón como sucesor en la jefatura del Estado. La Ley de Sucesión fue llevada a cabo por el ministro Laureano López Rodó, miembro del Opus Dei y uno de los más destacados tecnócratas del gobierno franquista, quien ha reconocido en sus textos de 1970 y 1977 la importancia de ese periodo para la configuración de la Transición democrática.

1.1.2. La paradoja del Opus Dei

Los planes económicos llevados a cabo por el gobierno franquista tuvieron el objetivo de revitalizar la economía española mediante inversiones en sectores estratégicos de la economía. Entre las personas encargadas de llevar a cabo tal empresa, tuvieron un gran protagonismo los llamados tecnócratas. Joan Estruch, al analizar la posición del Opus Dei en la España de Franco, define al tecnócrata como “aquel que impone al político determinadas decisiones políticas” (299). A diferencia de la línea falangista que se había seguido desde la posguerra, donde la economía quedaba subordinada a la política, en una política de carácter tecnocrático el Estado quedaba al servicio de la economía:

Del discurso fascista y antipolítico se pasaba a un discurso desarrollista y apolítico, que iba a caracterizar la evolución de los años sesenta, sin que eso supusiera que la dictadura dejara de mostrar sus garras periódicamente. (Gracia y Ruiz Carnicer 237)

En España, los tecnócratas que impulsaron el desarrollismo desde distintas instancias del régimen han estado comúnmente ligados al Opus Dei, lo cual no quiere decir que todos los tecnócratas españoles pertenecieran a esa organización ultracatólica.

El Opus Dei fue creado en España por Josemaría Escrivá de Balaguer¹³ en 1928, pero no recibió la aprobación del Vaticano hasta el año 1950, con el Papa Pío XII. Esta “Obra de Dios” se fue propagando por todo el mundo desde su creación. Su expansión en España coincide con los años del desarrollo económico y Estruch propone que la ética del Opus Dei es de algún modo el espíritu del capitalismo español (295). Para Estruch, la tesis de Max Weber de que la ética protestante es el espíritu del capitalismo tuvo de alguna forma su correspondencia en España en la década de 1950, cuando el sistema capitalista se implantó definitivamente a través de los sucesivos planes gubernamentales. Las coordenadas para introducir la tesis de Weber en España serían efectivamente las influencias ejercidas por miembros del Opus Dei para forjar un nuevo ideario tecnocrático en la sociedad española mediante el gobierno franquista. En el año 1957, entraron en el gobierno dos ministros del Opus, Alberto Ullastres y Mariano Navarro Rubio, además de algunos declarados simpatizantes, como Luis Carrero Blanco, que se convertiría en vicepresidente y finalmente en presidente del gobierno franquista. Pero, sobre todo, en aquel momento la gran figura del Opus Dei en el gobierno franquista fue Laureano López Rodó, promotor de los planes desde 1957 como secretario del Ministerio de la Presidencia y a partir de 1965 como ministro sin cartera.

Jean Bécarrud recordaba que para la opinión pública estaba ampliamente reconocida la idea de que “el ‘Opus Dei’ es una organización con múltiples caras, pero que con modalidades diversas, a través de ciertos cambios de frente, aplica una estrategia inmutable: influenciar el poder, infiltrarse allí donde se toman decisiones” (124). De todos

¹³ San Josemaría Escrivá de Balaguer, a partir de su canonización por el Papa Juan Pablo II en 2002.

modos, existen ambigüedades con respecto a la proximidad de los ministros al Opus Dei y existe una paradoja al respecto: si su presencia en las más altas esferas de poder se trató de una coincidencia o fue realmente un plan organizado (Estruch 298). Jesús Ynfante se refería así de contundente al papel de la organización en España:

[R]esulta ridículo acusar al Opus Dei de corrupción y abuso de poder en un régimen como el de Franco. Más interesante resulta en cambio constatar el hecho de que el Opus Dei continúa aumentando su influencia en la enseñanza superior como lo hizo la Compañía de Jesús hace cuatro siglos en España, y que los Colegios Mayores son actualmente verdaderas incubadoras de polluelos universitarios donde se crían los futuros cuadros dirigentes de una sociedad clasista y burocrática. (78-79)

Así pues, durante el franquismo se fue construyendo un relato sobre la influencia del Opus Dei en las altas esferas del régimen.¹⁴ Sean cuales fueren las intenciones de esa Obra, en este trabajo lo que interesa a continuación es delimitar la influencia que pudo llegar a tener el Opus Dei en el ámbito del cine español y qué tipo de conexión llegó a tener con Jordi Grau en concreto. Bécarud ha señalado que “el ‘Opus Dei’ se dirige prioritariamente a las élites en la medida en que los intelectuales forman parte de las categorías superiores de la sociedad” (126). De ahí su interés en la educación y en promover actividades culturales en los años cincuenta. Una de ellas fue el Colegio Mayor Monterols, en Barcelona, al que pertenecía el Cine-club Monterols, donde Grau dio sus primeros pasos en el cine. Si bien Grau puede ser identificado como uno de esos “polluelos” por sus inicios en un entorno del Opus, conviene precisar que fue un sector al que no se adhirió, sino que más bien se sirvió de él para abrirse camino en el mundo del cine, llegando incluso a criticarlo posteriormente de manera explícita en su película *La trastienda*.

¹⁴ Jaume Aurell ha analizado el “gran relato” construido alrededor del Opus Dei.

En el libro *Cinema y vanguardismo. Documentos Cinematográficos y Cine-Club Monterols*, Josep María Caparrós Lera documenta buena parte de las actividades que se desarrollaron y recoge testimonios de sus protagonistas. Caparrós Lera le resta importancia al origen religioso del cine-club al afirmar que en realidad “lo que estaba ligado al Opus Dei era el Colegio Mayor Monterols” (46). Sin embargo, hay que tener en cuenta que el primer director del cine-club, Fernando Lázaro Romeo, era miembro del Opus Dei. Lázaro le ha recordado a Caparrós Lera los inicios: “Amábamos el cine, defendíamos el cine de autor, nos molestaban los dogmatismos marxistas, al mismo tiempo que admirábamos desde *El acorazado Potemkin* hasta los films de De Sica-Zavattini. [...]” (127).¹⁵ También, Lázaro ha insistido en aclarar que el cine-club no pertenecía al Opus Dei y que solamente pertenecía a sus integrantes (128). Lo cual no deja de desmentir que algunos de los principales integrantes del cine-club eran del Opus.

De alguna manera, la paradoja de la presencia del Opus Dei en el gobierno franquista que propone Estruch se reproduce en el entorno de Monterols y como se verá posteriormente en la revista *Documentos Cinematográficos* y en la productora Procusa: los tentáculos del Opus están en distintas partes, pero no hay una manera clara de identificar sus acciones como un plan deliberado. Ni más ni menos, en la España desarrollista había miembros del Opus Dei en diversos círculos de poder y en algunos de esos círculos se movió el cineasta Jordi Grau.¹⁶

¹⁵ En un correo electrónico recibido desde Bueno Aires (4 abril 1999) donde Fernando Lázaro ha residido y ha sido sacerdote durante años.

¹⁶ Grau nunca ha formado parte del Opus Dei, un aspecto que ha tenido que precisar en varias ocasiones a lo largo de su vida.

1.1.3. El “espíritu de Salamanca”

Las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales se celebraron en la Universidad de Salamanca entre los días 14 y 19 de mayo de 1955. Entre los participantes, hubo una representación de los distintos sectores del momento: falangistas, católicos y marxistas u otros declarados independientes u orteguianos. Debido a la amalgama de procedencias ideológicas, Román Gubern ha señalado que las conversaciones suscitaron “lecturas contradictorias” (2006, 165). Por un lado, son vistas como una concesión del régimen al sector afín al Partido Comunista Español (PCE), que propiciarían un modelo basado en el cine de autor e impedirían un mayor desarrollo de la industria (Pérez Bastías y Alonso Barahona 15-25).¹⁷ Por otra parte, las conversaciones han sido vistas como un encuentro de pequeño-burgueses que posteriormente ayudarían a legitimar la política desarrollista del régimen franquista.¹⁸

A la diversidad de interpretaciones de las conversaciones han contribuido en buena medida las ambiguas y polémicas conclusiones, el célebre pentagrama sobre la situación del cine español, atribuido al director Juan Antonio Bardem, en el que se afirmaba:

El cine español actual es: 1. Políticamente ineficaz; 2. Socialmente falso; 3. Intelectualmente ínfimo; 4. Estéticamente nulo; 5. Industrialmente raquítico

Los presentes en las conversaciones escenificaron lo que se ha conocido como el “espíritu de Salamanca.” Se trató de una demanda general por una legislación cinematográfica y la apuesta por un tipo de cine más consecuente con la realidad. Ambas demandas no llegarían hasta entrada la década de los sesenta. De este modo, las

¹⁷ A esta lectura se sumó Luis García Berlanga en el posfranquismo (Gubern 2006, 169).

¹⁸ Véase la obra de Pérez Merinero, y la de Hernández y Revuelta.

Conversaciones de Salamanca marcaron un punto de inflexión en la configuración del campo cinematográfico de los años venideros. Las diversas interpretaciones ideológicas del encuentro no hacen otra cosa que dar muestra del enfrentamiento ideológico del momento, con una sección de carácter marxista como grupo de presión frente a un régimen que trataba de neutralizar esa oposición reconduciéndola hacia sus propios intereses.

1.1.4. *Viridiana*: un primer fiasco previo a la apertura oficial

En 1960, Luis Buñuel, cineasta exiliado en México y Francia, regresó por primera vez a España después del final de la guerra civil.¹⁹ En esa visita se comenzó a plantear el proyecto de *Viridiana*, que finalmente se rodó con el permiso del gobierno franquista por medio de la productora Uninci, afín al PCE, durante los primeros meses de 1961 en los alrededores de Madrid. En el estudio *La España de Viridiana*, Alicia Salvador Marañón afirma que el guion fue “aceptado, con matices” por la censura. Por ejemplo, en la escena final, a petición del director general de Cinematografía, José Muñoz Fontán, se incorporó al desenlace una partida de cartas, un *ménage à trois* de lo más sugerente, que consideraba “más potable” a que la película terminara con solo dos personajes retirándose en la misma habitación (272). Muñoz Fontán fue sustituido de su cargo de manera fulminante por haber sido el responsable de presentar *Viridiana* en el Festival de Cannes en mayo de 1961, donde fue además el encargado de recoger, en ausencia de Buñuel, el máximo premio que otorga el festival, la Palma de Oro.

¹⁹ La visita se planteó en el Festival de Cannes de 1960, donde coincidió con Carlos Saura y los productores de su primera película, *Los golfos*.

El motivo de la sustitución de Muñoz Fontán fue el revuelo suscitado por un artículo publicado en el diario del Vaticano *L'Osservatore Romano* al término del festival, en donde se calificó de “blasfema” a la película de Buñuel. Desde las más altas instancias del régimen se denegó la nacionalidad española a la película y cualquier mención tanto de la película como del asunto en la prensa quedó prohibido. La prohibición de *Viridiana* es uno de los muchos ejemplos que confirman que en los años sesenta, como ha afirmado Juan Pablo Fusi, se van a “poner en evidencia las contradicciones del franquismo” (169). En este sentido, hay que hacer hincapié en que en la España de inicios de los años sesenta, con un gobierno que pretendía dar un gesto de apertura hacia el extranjero, a la primera de cambio saltó a la vista la verdadera cara de un régimen autoritario. El sustituto de Muñoz Fontán fue el militar, jurista y escritor José María García Escudero, que había sustentado el cargo solamente durante unos meses entre 1952 y 1953.²⁰

1.1.5. El aparato cinematográfico de José María García Escudero

La designación de García Escudero en 1962 como Director General de Cinematografía coincidió con la entrada de Manuel Fraga Iribarne en el gobierno franquista como Ministro de Información y Turismo. Ese mismo año, aparecía por primera vez una mujer en bikini en una película comercial española, el de la alemana Elke Sommer en *Bahía de Palma*, dirigida por Juan Bosch.²¹ Con todo ello, se daba por inaugurado el llamado

²⁰ La sustitución de García Escudero en 1953 se debió a discrepancias sobre la censura a la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), un duro retrato sobre la emigración del campo a la ciudad.

²¹ En 1958 Brigitte Bardot ya aparecía desnuda en la película que Roger Vadim rodó en Torremolinos y alrededores, *Los joyeros del claro de luna*, una obra prohibida en España por la censura, que nunca llegó a estrenarse en cines.

aperturismo, que como demuestra el caso de *Viridiana* y se va a apreciar en las siguientes páginas, se trató de una maniobra política repleta de contradicciones.

Alicia Alted, al analizar la política cultural del franquismo, ha recordado que “el sistema escolar, las manifestaciones artísticas, los medios de comunicación de masas... se tendrían que constituir en los ‘aparatos ideológicos del Estado’, según la consideración de Louis Althusser” (216). Tanto Domènec Font como Marta Hernández²² en sus respectivos análisis del periodo, se han referido también a la política de García Escudero como un “aparato cinematográfico” a la manera althusseriana en lo que se refiere a un control estatal ideológico y represivo.

García Escudero había escrito una “Historia en cien palabras del cine español” y también publicó en la mencionada editorial Rialp, en la órbita del Opus Dei, el libro *Cine español*. En esta obra se despachaba a gusto sobre el estado del cine hecho en España – “nuestro cine es impersonal” (27); “nuestro cine no es industria, sino aventura” (82)– y constataba que las películas españolas tienen tres pecados: falta de [representación de] problemas, de realismo y de inteligencia. En el libro se repasan temas como la censura (que considera necesaria), el doblaje, las coproducciones o la cuestión del cine como arte. Al comparar el caso español con el de otros países no señala en ningún momento un pecado aún mayor de los señalados: la falta de libertades políticas.

Una de las intenciones de la obra fue esbozar el proyecto del autor para renovar el cine español, que pasaba necesariamente por abrirse camino en el extranjero:

²² Colectivo formado por cinco autores.

[...] el verdadero interés nacional está en las películas de interés internacional, que son las películas problemáticas, realistas, inteligentes: de calidad.²³ (105)

García Escudero proponía así una política cinematográfica para “la joven ola” de cineastas “que atienda, más que al cine producido, al cine de calidad que se debe producir” (213). Según ha planteado Hopewell, en buena medida, la legislación de García Escudero “was an attempt to ‘Europeanise’ the Spanish cinema in accord with the general Europeanising tendencies of the Development Plan” (65). En realidad, todo el plan desarrollista estaba inspirado en el modelo centralista francés (Carr y Fusi 49-78). Sin embargo, se trató de una propuesta que partía con unos condicionantes desfavorables debido a las contradicciones del régimen evidenciadas por el fiasco aperturista de *Viridiana*, que permanecería prohibida en España.

Desde las Conversaciones de Salamanca de 1955, en las que estuvo presente García Escudero, en el sector del cine había una demanda por establecer una mayor regulación. Finalmente, en febrero de 1963, se establecieron las primeras Normas de Censura Cinematográfica. Por primera vez se ofrecía información específica sobre qué temas o aspectos eran particularmente susceptibles de ser rechazados en el caso de incluirse en el guion de una película. El hecho de que algunos temas como el sexo, la religión o la política estuvieran vetados merece ser interpretado como una actitud “paternalmente

²³ El término que utiliza García Escudero es bastante confuso. Por una parte, denomina a la nueva generación de cineastas españoles “joven ola” al modo de la Nouvelle Vague. Pero se refiere a su vez a la necesidad de un “cine calidad,” cuando este es precisamente el término despectivo que los jóvenes críticos franceses utilizaban para atacar al cine corporativista, que denominaban “cinéma de qualité.” Véase el estudio de Michel Marie sobre el movimiento francés.

proteccionista” por parte del régimen cuya prohibición era solamente “la superficie del auténtico tabú del franquismo: la realidad española” (Monterde 2005, 267).

En el análisis que Román Gubern hace de la función de la censura en España, el autor define a la censura de la apertura como “arbitraria” y destaca el hecho de que se institucionalizó una “censura selectiva.” Es decir, en ocasiones la autorización de una obra teatral o de una película se daba únicamente para un determinado lugar y momento (184). En efecto, las normas de censura contemplaban aspectos tan arbitrarios como “los atentados al buen gusto” y la prohibición expresa, entre otros, de la justificación del suicidio, el homicidio por piedad, la venganza y el duelo, el divorcio, el adulterio, la prostitución, el aborto, los métodos anticonceptivos, la toxicomanía, el alcoholismo o las ofensas a la religión (195). Gubern recapitula también que entre 1962 y 1966 cada año se prohibían íntegramente en torno al 10% de las películas que pretendían estrenarse (225).

Además de la regulación de la censura, la política de García Escudero impulsó en 1964 las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, que él mismo denominó “La Carta Magna del cine español.” Así pues, las nuevas normas tuvieron “el fin de proteger, promover y estimular la producción propia” (Torreiro 1995, 305). En esta nueva política cinematográfica destacó sobre todo la supresión de la categoría de “Interés Nacional” en sustitución de una subvención automática del 15% de la recaudación, introduciéndose así por primera vez en España el control de taquilla. Además, se introdujo la categoría de “Interés Especial” a la que optaban películas de temática infantil, las que evidenciaran una “destacada ambición artística” y las premiadas en festivales de categoría A. La subvención de la película podía obtener hasta un 15% adicional si la categoría de “Interés Especial” le era adjudicada.

En suma, la nueva categoría de “Interés Especial” tenía el objetivo, por una parte “aperturista” y, por tanto, político, de “estimular el interés de los productores españoles por exhibir sus films en el extranjero.” A su vez, las nuevas normas promovían las películas de los jóvenes directores al favorecer a las producciones que “faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía” (Torreiro 1995, 306-307). De esta coyuntura se benefició –y debido a las contrariedades del momento, a la vez fue víctima– una generación de jóvenes pertenecientes a la nueva clase media, muchos de ellos reunidos en la escuela de cine de Madrid.

1.2. CINE DE AUTOR Y NUEVO CINE

El llamado “espíritu de Salamanca” fue más allá del debate sobre el cine nacional. El cine en los años cincuenta tuvo un gran impacto en la juventud, teniendo como puntos de encuentro los cine-clubes y las revistas de cine. Al recordar las jornadas de mayo de 1955 en Salamanca, Ignacio Francia ha afirmado que las conversaciones “no hubieran sido posibles sin el punto de partida del 8 de marzo de 1953, fecha en la que el Cineclub Universitario del SEU de Salamanca ofreció su primera sesión” (81). A continuación, se sitúan dos ejes por los que se desarrolló la cinefilia en España: el de Barcelona-Madrid por el que circulaba Grau y el de Salamanca-Madrid en torno a los estudiantes de la escuela de cine.

1.2.1. Los cine-clubes

Una particularidad de la juventud española frente a sus vecinos franceses fue la escasez de oferta de películas *de calidad*, parafraseando a García Escudero. La oferta de cine en la España de los años cincuenta y sesenta era, según ha descrito Iván Tubau en su estudio sobre la crítica de cine en España: “un panorama repleto de restricciones y falto de

estímulos culturales y vitales” (53). José Luis Guarner se ha referido al hecho de que la escasez de películas en cierto modo estimulaba la escritura: “como no había películas había que inventarlas por escrito.” Guarner, crítico de referencia en la prensa escrita catalana durante las siguientes décadas, participó en el Cine-club Monterols de Barcelona, en donde ha recordado que “se inventó sin saberlo un universo paralelo casi borgesiano” (Tubau 153-154) y “una religión con dos películas de Renoir y tres de Rossellini” (165).

Así pues, se trata de un periodo en el que tan o más importante es lo que se escribe, lee y comenta sobre las películas, como las propias proyecciones de películas en sí. Tal y como propone Pierre Bourdieu en su teoría sobre los gustos sociales, el capital cultural en el campo del cine se desarrolla no solamente por el hecho de ir a una sala a ver películas:

El conocimiento de los directores cinematográficos está ligado de manera mucho más estrecha al capital cultural poseído que a la simple frecuentación al cine. (1998, 24)

Fundamentalmente, el capital cultural que adquirieron los jóvenes amateurs del cine en España fue mediante lecturas de revistas, algunas editadas en otros países, y tertulias en los cine-clubes. El caso de Monterols es relevante para entender el desarrollo de Jordi Grau como cineasta. El propio director ha descrito así el ambiente del cine-club que frecuentaba durante los años cincuenta:

Era una época de gente inquieta, un grupo abierto, que atraía, sin olor a naftalina... Fue una aportación de inteligencia en el mundo de la teoría cinematográfica, de la crítica, para abrir los ojos al espectador a nuevas maneras de ver el cine, tratando de huir de partidismos –políticos, religiosos–, etc.-; una mirada lúcida, donde relativizábamos la técnica, dando más importancia al impulso interior de las películas, a aquéllas que tuvieran algo que decir. A eso llamábamos “películas con alma.” (Caparrós Lera 2000, 129)

De esta manera, atendiendo al posterior desarrollo profesional de Grau y Guarner, Monterols merece tener la consideración de haber sido un espacio en el que muchos jóvenes encontraron en el cine una vía de escape. Era de sobra conocido que el cine-club estaba organizado por miembros del Opus Dei; así pues, si el principal interés de los organizadores era llevar a los jóvenes al terreno espiritual de la Obra, no tuvieron mucho éxito. Sin embargo, lo que sí consiguieron sus promotores –quizá este era su objetivo– fue crear un foco de debate sobre la práctica del cine, manteniendo alejados de la política a un grupo de jóvenes intelectualmente inquietos, que tuvo su prolongación en la revista *Documentos Cinematográficos*.

Antes de entrar en el terreno de la crítica conviene puntualizar que, por una parte, estaban los cineclubs católicos que seguían una línea sobre la estética del cine, al que pertenecería Monterols; por otro lado, los cineclubs y cinefóruns de izquierdas con un mayor interés en la función social del cine. Basilio Martín Patino fue uno de los organizadores de las Conversaciones de Salamanca, y en 1958 identificaba, en palabras de Manuel Palacio: “dos líneas que de una forma u otra pervivirán durante todos los años sesenta” (117). Una configuración que se reproduciría de manera similar en las revistas de cine. Como se hacía referencia anteriormente, tanto o más importante que las proyecciones de las películas era lo que se decía y escribía sobre ellas.

1.2.2. Las publicaciones sobre cine

En buena medida, las revistas, al ser una continuación de los cine-clubes, se pueden diferenciar de una manera similar en dos grupos: los afines a organizaciones católicas o marxistas. La revista *Documentos Cinematográficos* (1960-1963), definida por Caparrós

Lera como “de vanguardia” (2000, 131),²⁴ tuvo un ímpetu por transmitir una línea de afinidades lo suficientemente homogénea como para tratar de emular a la revista más famosa de la época, la publicación francesa *Cahiers du Cinéma*. En el contexto español conviene enfatizar el mimetismo de la perspectiva crítica de *Documentos* con la de *Cahiers* puesto que “no es tanto que el cahierismo sea católico como el hecho de que en buena medida se plantea como apolítico, concepto muy de actualidad en la España desarrollista y tecnocrática que surge en estos momentos” (Nieto Ferrando 2009, 445). En este sentido, el Opus Dei se sentiría cómodo financiando una revista en la que aparentemente no había discusiones políticas, sino que la única ideología dominante que se propagaba era la pasión por el cine. De algún modo, como hicieran otras revistas de la época, *Documentos* trató de legitimar igualmente tanto la difusión del cine extranjero en España como la práctica de un cine español que fuera en sintonía con el cine de registro artístico.

La editorial Rialp, fundada en Madrid en 1949, también tuvo miembros asociados al Opus Dei. Rialp dedicó decenas de publicaciones al cine a lo largo de los años cincuenta y sesenta, entre las que destacaron las influyentes obras *¿Qué es el cine?* del crítico francés André Bazin y *Teoría y técnica cinematográficas* del cineasta soviético Sergei Eisenstein. Una muestra de lo paradójico del contexto “aperturista” es el hecho de que la famosa película de Eisenstein *El acorazado Potemkin* permaneciera prohibida pero los escritos del director estuvieran permitidos. Un hecho que se entiende puesto que el acceso a la lectura era comúnmente más limitado que la proyección de las películas.²⁵

²⁴ Caparrós Lera ha seguido incidiendo en años posteriores en la “iniciativa vanguardista” del cine-club.

²⁵ José Luis Guarner ha recordado que la película de Eisenstein se proyectó en 1959 en Monterols con un título disimulado: “Las escaleras de Odessa” (1971, 69).

Entre las principales revistas de cine editadas en Madrid se encontraba *Film Ideal* (1956-1970), surgida “de la necesidad del ala católica de las Conversaciones de Salamanca de 1955 de tener un órgano que le represente.” Ni siquiera la anterior colaboración de García Escudero en la revista hizo que se tomaran demasiado en serio al emergente grupo del NCE, sino que más bien se le presta una “atención desvaída” (Tubau 36). De manera que su papel, sobre todo a partir de los sesenta con un equipo más joven, se limitó a seguir esa mencionada línea apolítica y *cahierista*, prosiguiendo también la labor de legitimar dentro de la sociedad española una nueva forma de apreciar el cine.

Coincidiendo con la apertura apareció la revista *Nuestro Cine* (1962-1970), que tomó el testigo de *Cinema Universitario* (1955-1963), editada en Salamanca a raíz de las Conversaciones. *Nuestro Cine* se convirtió en el principal espacio de debate y promoción de las películas de los jóvenes directores españoles. Fue creada por miembros afines al PCE,²⁶ que se enfrentaron al dilema de si legitimar o no a la “operación” de García Escudero: por una parte, va a “consolidar el sistema” al promocionar la política cinematográfica del nuevo gobierno; por otra, va a “aprovechar una brecha y contribuir a ensancharla, intentando desbordar los límites previstos por el sistema” (Tubau 43). En *Nuestro Cine* también se publicaban traducciones, principalmente de textos de revistas francesas e italianas.

A grandes rasgos, *Film Ideal* y *Documentos* seguían una línea *cahierista* en términos de defensa del cine norteamericano y puntuales autores europeos como Roberto

²⁶ Dirigida por José Ángel Ezcurra (director también de la revista Triunfo, 1946-1982) y José Monleón, en su comité de redacción se encuentran jóvenes militantes del PCE y futuros directores como Víctor Erice, Antxon Eceiza o José Luis Egea.

Rossellini o Jean Renoir; mientras que *Nuestro Cine*, de una manera similar a la revista francesa *Positif*, tenía una tendencia marxista con mayor fijación por el realismo crítico europeo. Se trata de una dicotomía que experimenta la crítica de cine a mediados de los años cincuenta, entre una línea crítica marxista y una línea crítica católica que ejemplificaron el crítico italiano Guido Artistarco (*Cinema Nuovo*) y el francés André Bazin (*Cahiers du Cinéma*). En el cine, se trató de una rivalidad más estética que ideológica, que se reprodujo en España con algunos años de retraso. Mientras que en otros países ese contenido alcanzaría un cierto desarrollo y autonomía, ejemplificado en la modernidad desarrollada a lo largo de los sesenta por Jean-Luc Godard a partir de su primera película *Al final de la escapada* (1960), Alain Resnais con *El año pasado en Marienbad* (1961), o Michelangelo Antonioni con su trilogía sobre la incomunicación (1960-1962), en España esos planteamientos, al llegar tarde, en el caso de desarrollarse, fue de manera aislada e incomprensible, como se va ejemplificar después con el caso de Grau.

De este modo, conviene insistir en la precariedad de la cinefilia española desarrollada en España en los años cincuenta y sesenta, por un lado, con un “*décalage* de situaciones sociales, políticas, estéticas” (Tubau 198), repercutiendo así tanto en el estado de la crítica como en el de las películas españolas con respecto a las de otros países del entorno europeo. Román Gubern ha recordado que el “resistencialismo antifranquista” como forma de pensamiento dominante en los círculos intelectuales “conducía a errores de juicio” (Tubau 202-203) a la hora de lograr establecer planteamientos firmes sobre el estado del cine y su devenir. La idea de Gubern enlaza con la de Ramón Buckley, quien ha

apuntado a la perdurabilidad de la ideología marxista como una de los aspectos anómalos del caso español con respecto al de otros países europeos.

1.2.3. De la teoría a la práctica

Decía el crítico José Luis Guarner que las revistas de cine de los años sesenta no ayudan demasiado a conocer la Historia del cine, pero sí permiten “estudiar la historia de los mitos y obsesiones de jóvenes españoles de cierta edad en los años sesenta” (Tubau 61). En este sentido, la teoría sobre el “cine interior” que planteó Guarner, el Manifiesto del Color o un texto de Grau sobre el “montaje continuo” de 1959, pueden ser de ayuda para entender el *zeitgeist* surgido de Monterols, aunque su eficacia teórica haya sido incluso desaconsejada a posteriori por sus autores.

Como se ha comentado, los postulados sobre cine elaborados en España no eran del todo originales, sino que se valían del factor mimético. Como ha planteado Marsha Kinder, el cine extranjero permitió la entrada de ideologías alternativas en la España franquista (1991, 20). A partir del concepto de *mise en scène* (puesta en escena), planteado en *Cahiers du Cinéma* para describir la dirección cinematográfica, a partir de los años cincuenta se propagó la “teoría del autor” desde Francia hacia el resto del mundo.²⁷ Casi como si de una ideología se tratara, básicamente defendía la autoría de determinados directores de cine según su capacidad para dejar su impronta en la película. Desde la perspectiva de la “teoría del autor” todas las películas tienen director, pero solamente aquellos que poseen un distintivo son considerados autores. Un joven François Truffaut primero hizo en 1954 un efusivo llamamiento por un tipo de cine más consecuente con la realidad y menos burgués,

²⁷ Sobre la Historia de *Cahiers du Cinéma*, véase el estudio de Antoine de Baecque.

y en 1955 estableció el concepto de “política de los autores.” La virulencia de su inicio sobre qué director poseía las cualidades para ser considerado “autor” de un film, se fue suavizando hasta pasar al axioma de que la peor película de un buen director podía ser más valiosa que la mejor película de un mal director.

Principalmente, esta teoría sirvió para legitimar la práctica del cine y ponerla a la altura de cualquier otra disciplina artística o intelectual. Algunos jóvenes de esa nueva generación,²⁸ como ha señalado Jean-Pierre Esquenazi, influenciados por las prácticas culturales de su entorno comenzaron a realizar películas a finales de los años cincuenta, cuya agrupación fue denominada como la Nouvelle Vague.²⁹ La “teoría del autor” poseía lo que Philippe Mary, a la hora de analizar el capital cultural de los cineastas de la Nouvelle Vague, ha definido como un “sentido simbólico” (112). De modo que en España algunos estuvieron al tanto de esta corriente y las revistas españolas también idearon sus “políticas de los autores” que se tomarían más o menos en serio a la hora de defender sus filias y fobias. Un artículo que ilustra la aplicación de la “teoría del autor” en el contexto español es el ensayo “Lenguaje y temática del cine interior” de José Luis Guarner, lector asiduo de *Cahiers* desde su etapa en Monterols. De ahí se pueden extraer varios aspectos relevantes de aquel momento, como la reivindicación del cine como “arte específico e independiente” y su carácter “universal.” Otro aspecto significativo en el que se detenía el crítico, era el

²⁸ Con la excepción de la directora Agnès Varda, pionera en el movimiento debutando en 1955, fueron hombres en su mayoría, lo cual ha sido tenido en cuenta por Geneviève Sellier al denominarlo “un cine en masculino singular.”

²⁹ El término Nouvelle Vague (Nueva Ola) tiene un origen sociológico. Apareció por primera vez en octubre de 1957, en el semanario francés *L'Express*, en un reportaje de Françoise Giroud sobre las nuevas generaciones de franceses.

reconocimiento en el cine de autor de una “libertad frente a los géneros tradicionales.” Así lo explicaba:

El cine moderno es por esencia obra de autores que imponen en sus películas una visión personal del mundo. Y el autor cinematográfico trasciende siempre el género del cual se sirve.

En una forma de expresión dominada por unos géneros establecidos: el musical, el western, la comedia o el melodrama, el cine de autor lograba difuminar esas etiquetas. En su estudio sobre los géneros cinematográficos, Rick Altman ha planteado que los géneros “are defined by the film industry and recognized by the mass audience” (15). Con esta idea, Altman equilibra las dos tendencias existentes para entender el surgimiento de los géneros en el cine: una lectura “ritual” que considera las audiencias como “the ultimate creators of genres,” frente a una aproximación ideológica en la que los géneros están al servicio de “governmental or industry purposes” (27).

Teniendo en cuenta esta dicotomía entre el poder del público y el de la industria, en el cine que surgía en los años sesenta es importante diferenciar entre la consideración de la práctica individual y la colectiva a partir de los conceptos de cine de autor y nuevo cine. Para Carlos Losilla: “cine de autor y nuevos cines parecen tener objetivos opuestos.” Mientras que el cine de autor se puede contemplar a partir de una “vocación claramente internacionalista,” el nuevo cine “da prioridad a las culturas nacionales” (2015, 45). Es un pulso que se mantiene directamente relacionado con la forma de analizar el cine: como práctica individual y autoral; o como práctica colectiva y de control gubernamental o industrial, a nivel nacional. Los jóvenes directores de los años sesenta se encuentran inmersos en esa tesitura. En el caso de Grau, por su independencia y su vocación internacionalista, debido a las teorías del cine planteadas en Monterols y en *Documentos*,

además de su formación en Italia, le sitúan en una práctica de cine autoral; pero al mismo tiempo, su obra se inició en un contexto de surgimiento de nuevos directores enmarcados a nivel nacional.

1.2.4. El Nuevo Cine Español

En el caso de que se hubiera producido una “operación Monterols,” cuyo objetivo, según Guarner, era “hacerse con el cine español” (Tubau 156),³⁰ mediante diversos frentes (cine-club y revista en Barcelona; editorial y productora en Madrid), esta se vio eclipsada por la actividad surgida de la escuela de cine de Madrid. En gran medida, el “espíritu de Salamanca” se desarrolló en la capital, en lo que se puede llegar a considerar como una “operación Nuevo Cine Español” al ser una aplicación de la política de García Escudero en las primeras películas de los directores recién graduados.

La escuela de cine de Madrid mencionada es el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), un organismo público creado en 1947. De la primera promoción destacaron Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, dos cineastas de gran relevancia en España durante las décadas siguientes. Dirigieron juntos su primer largometraje, *Esa pareja feliz* (1951), y desde entonces, en mayor o menor medida, propusieron un cine disidente del régimen desde dentro de la propia industria.

A finales de la década de los cincuenta, coincidieron en la escuela un núcleo de jóvenes de distintas partes del país, entre los que iban a destacar en los estudios de dirección de cine: Carlos Saura (Huesca), José Luis Borau (Zaragoza), Antxon Eceiza (San Sebastián), Mario Camus (Santander), Basilio Martín Patino (Salamanca), Francisco Regueiro

³⁰ Unas declaraciones que Guarner matizó posteriormente (Caparrós Lera 2000, 119).

(Valladolid), Francisco Prósper (Valencia), Jesús Fernández Santos (Madrid), Miguel Picazo (Jaén), Manuel Summers (Sevilla), Julio Diamante (Cádiz) y Angelino Fons (Murcia).³¹ En la escuela, también hubo estudiantes que llegaron desde Barcelona, como Joaquim Jordà o Pere Balañà, aunque, de manera similar al caso de Grau, la creación del grupo de Barcelona a mediados de los sesenta los ha situado fuera de la esfera del NCE.

Según atestiguaba Marsha Kinder en el primer estudio sobre el grupo del NCE publicado en Estados Unidos, “this generation of filmmakers was forced always to define themselves and their films in opposition to Franco” (1982, 57). En efecto, el carácter antifranquista de los integrantes de la escuela contrastaba con una industria dominada por personalidades afines al régimen. Tras una de las numerosas protestas que se llevaron a cabo en la escuela, el director José Luis Sáenz de Heredia se hizo cargo de la dirección a principios de la década. De manera que Sáenz de Heredia, influyente en la industria y afín al régimen, ayudó a promocionar los trabajos de estos jóvenes con las proyecciones de sus cortometrajes en el Festival de San Sebastián y en el Palacio de la Música de Madrid. Así, la “joven ola” a la que García Escudero aspiraba, comenzó a tomar forma hacia el año 1960, conformándose progresivamente el grupo del llamado Nuevo Cine Español.³²

El del NCE es un término que estuvo ligado a la escuela de cine y a su promoción en la revista *Nuestro Cine*. De manera paradójica, también tuvo un gran impulso en Barcelona,

³¹ La primera mujer diplomada en dirección fue Josefina Molina. Llegada desde Córdoba, entró en la EOC en 1964 y se diplomó en 1969. Luis Deltell ha estudiado su estancia.

³² De aquella promoción que finalizaba sus estudios en el IIEC en 1960 también se empezaron a referir como “los chicos de García Escudero,” “los chicos de la Escuela” o “Cabo de buena esperanza,” este último utilizado en el seno de la escuela a raíz de un eslogan creado por José Luis Borau, que entonces trabajaba en una agencia de publicidad.

tanto en las jornadas de cine de Molins de Rei,³³ localidad muy cercana a Barcelona, como en la revista *Documentos Cinematográficos*. El artículo “¿Un nuevo cine español?” de Guarner fue uno de los primeros en los que aparece el término NCE en prensa escrita, en el que daba cuenta de la presentación en el Festival de San Sebastián de los proyectos de los jóvenes directores de la escuela como Borau, Martín Patino, Picazo o Summers. Como ha señalado Carlos Aragüez Rubio, el NCE tuvo un componente propagandístico, y con la llegada de García Escudero en 1962 el centro tomó el nombre de Escuela Oficial de Cine (EOC) con el objetivo de “convertirlo en una escuela elitista, una isla de tolerancia en medio de un contexto general de falta de libertades formales” (Torreiro 1995, 307).

El fenómeno del NCE ha sido muchas veces minusvalorado puesto que sus resultados no fueron los deseados. En primer lugar, es primordial establecer que existió como tal: “de la misma forma que hubo una Nouvelle Vague, un Free Cinema, un Nuevo Cine Alemán o un Nuevo Cine Latinoamericano. Otra cosa es lo que alcanzó a ser frente a esos movimientos” (Rodero 93). Las particularidades de cada país atienden a los condicionantes históricos y sociales en los que surgía. Carlos F. Heredero ha destacado que el NCE planteó unas “características formales menos rupturistas que en la Nouvelle Vague, pero no por ello menos visibles” (2003, 152). Un aspecto en el que la gran mayoría de agrupaciones de nuevos cineastas parecieron coincidir fue en la falta de incorporación de las mujeres a la dirección de cine.³⁴ De modo que el papel de la mujer estuvo generalmente relegado al de

³³ Según Román Gubern, Nuevo Cine Español es una “expresión acuñada por Juan Francisco de Lasa en Molins de Rei y catapultada por la revista *Nuestro Cine*” (1974,12).

³⁴ En España, Ana Mariscal, además de ser actriz, dirigió películas desde los años cincuenta. Su adaptación en 1963 de la novela *El camino* de Miguel Delibes, por estética neorrealista va en sintonía con las adaptaciones literarias que hicieron otros miembros del NCE, tal y como ha destacado Susan Martin-Márquez.

actriz/musa, o a tareas técnicas comúnmente asignadas a las mujeres, como las de script o en algunos casos al montaje de la película.

Entre 1962 y 1967 realizaron su primera película hasta cuarenta y ocho nuevos realizadores (Torreiro 1995, 309). Los estudiantes de la escuela, aunque coincidieron en edad la mayoría, conformaron un grupo y no una generación, porque en su impronta –más que la edad, puesto que algunos no eran tan jóvenes– lo que prevaleció fue la estética realista que venía demandando el “espíritu de Salamanca.” Entre los primeros largometrajes de los diplomados de la escuela que surgieron en los sesenta estuvieron: *Los golfos* (Saura, 1960), *Los que no fuimos a la guerra* (Diamante, 1962),³⁵ *El buen amor* (Regueiro, 1963), *Confidencias de un marido* (Prósper, 1963), *Llegar a más* (Fernández Santos, 1963), *El próximo otoño* (Eceiza, 1963), *Los farsantes* y *Young Sánchez* (1963) ambas de Mario Camus, *Del rosa al amarillo* (1963) y *La niña de luto* (1964) de Manuel Summers, *La tía Tula* (Picazo, 1964), *Brandy* (Borau, 1964), *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1965) o *La busca* (Fons, 1966).

Asimismo, otros directores primerizos que no provenían de la escuela también fueron integrados en el grupo del NCE, como fue el caso de Grau, cuyos dos primeros largometrajes, *Noche de verano* (1962) y *El espontáneo* (1964), estuvieron financiados por productoras de Madrid. Pese a su procedencia de Barcelona y a una cercanía al círculo del Opus Dei que pudo haber sido contemplada con recelo por el sector antifranquista, quedó integrado en el grupo por cronología, pero también por compartir los condicionantes sociales de la producción cultural del momento: la estética realista pasaría a ser el sello de

³⁵ Para su estreno, la película tuvo que modificar su título original, que era el de la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez, al de “Cuando estalló la paz.”

identidad del NCE y la preocupación por la renovación estilística y la temática serían sus distintivos.

1.2.5. El realismo de los años sesenta

En los años sesenta, el cine de autor estaba amparado por una concepción del cine planteada en las publicaciones, mientras que el nuevo cine surgió respaldado por nueva legislación cinematográfica, un apoyo empresarial interesado y por la llegada a Madrid de jóvenes cineastas venidos de distintas partes de España. En este contexto, la estética realista que promovía el “espíritu de Salamanca” se convirtió en el sello de identidad del llamado NCE, un aspecto para Santos Zunzunegui “meramente nominativo” (2005, 62). Sin embargo, en el caso español la vuelta al realismo en los años sesenta se puede entender como un hecho significativo. La nueva generación de cineastas no tiene solamente una industria que remodelar, sino más bien todo un régimen por derrocar. Aunque muchos de los propósitos fueron a imagen y semejanza del cine que se practicaba en Francia e Italia, hay un aspecto en el que, al menos, sí poseían los directores españoles: una tradición realista en lo que a narrativa se refiere.

Por una parte, en los años sesenta se retomó una estética neorrealista que no llegó a cuajar del todo en España años atrás. Como ha señalado José Enrique Monterde, en España hubo un “rechazo al influjo neorrealista,” debido a una “mentalidad autárquica” que consideraba las tendencias foráneas como una amenaza para la “españolidad” (2006, 58).³⁶ Esa mentalidad seguiría presente en los años sesenta y sería otro de los impedimentos para implantar la modernidad europea en España. En cualquier caso, sí se produjo una

³⁶ En alusión a la revista *Primer Plano*.

sincronización con el “realismo crítico” que se daba en el ámbito de la literatura que estaban practicando los jóvenes escritores de forma paralela. Juan Goytisolo decía que “[e]l realismo es para nosotros una exigencia moral y una necesidad impuesta por nuestra tradición.”³⁷ Así pues, ese distanciamiento objetivista que caracteriza a la joven literatura y al cine joven del periodo, responde en gran medida al modo de sortear un “juicio explícito” que estaba tajantemente prohibido por las autoridades franquistas por medio de la censura (Sanz Villanueva 13-14).

La escritura realista surgía pues en un “intento de rehacer una sociedad más libre, más sincera, menos ampulosa y quebradiza” (Gracia 2006, 38). Ese ímpetu era compartido por los jóvenes cineastas de aquel entonces, además de que muchos de ellos adaptaron obras literarias. A la hora de comparar una disciplina y otra se presentan diferencias. La narrativa española posee una clasificación bastante clara y, sobre todo, con un mayor número de representantes, en lo que respecta a la evolución de la novela. A grandes rasgos, iría del realismo de posguerra (Camilo José Cela), neorrealismo (Rafael Sánchez Ferlosio), realismo socialista (Armando López Salinas) al realismo crítico (Luis Martín-Santos). En cada grupo se podrían incluir decenas de autores.³⁸ En la renovación literaria, destacó la conexión entre Madrid y Barcelona, y la colaboración entre autores y editoriales de distintas áreas geográficas.

En el caso del cine esa evolución podríamos plantearla de manera parecida, pero en una secuencia más limitada, trazando un recorrido que va desde el neorrealismo de *Surcos*

³⁷ En alusión a la revista *Acento Cultural*, 1959 (Sanz Villanueva 13).

³⁸ A Grau se le ha llegado a comparar con autores también en los márgenes de aquella generación, como Manuel García-Viñó y Antonio Prieto (Galán y Lara 33).

(Nieves Conde, 1951), el “realismo didáctico” de Juan Antonio Bardem, al realismo irónico y más costumbrista de las obras escritas por Rafael Azcona como *El pisito* (Ferrerri, 1959) o *Plácido* (García Berlanga, 1961), hasta nuevas formas de afrontar realismo que anticipa el primer largometraje de Saura, *Los golfos* (1960). El debut algo más tardío de Martín Patino con *Nueve cartas a Berta* (1965) supondría una culminación del realismo crítico como había sucedido anteriormente en la literatura con *Tiempo de silencio* (1962). En el cine, la conexión entre Madrid y Barcelona también se llegó a dar, como ejemplifica el caso de Grau, pero como se verá en el siguiente capítulo, hubo unas diferencias de planteamiento que contribuyeron a la diferenciación entre dos movimientos incompatibles.

Así pues, la cuestión del realismo adquirió una dimensión de máxima relevancia en los primeros números de la revista *Nuestro Cine*, como atestiguan los textos sucesivos de Juan García Hortelano, Alfonso Sastre, Román Gubern o Santiago San Miguel. A este debate también contribuyó el cineasta Carlos Saura en la revista:

A veces, cuando se habla de influencias en *Los golfos*, me sorprende que se insista tanto en el *Neorrealismo* –sobre todo, en un sentido peyorativo–, o se afirme que es un producto *Nouvelle vague*. Hay, eso es cierto, algo de verdadero en una y otra afirmación: al *Neorrealismo* le puede deber el intento de aproximarse a una cierta realidad; a la *Nouvelle vague* el que un productor haya tenido confianza en la gente joven. Si hay una influencia decisiva en toda la película es la de las crónicas periodísticas, las noticias del Pueblo, los personajes casi anónimos de las columnas de sucesos. Paco Ramón, El Chato... Casi están entresacados de ese mundo cotidiano en el que tragedia y picaresca se entremezclan. Yo no he creído nunca en el acto gratuito. Todo tiene su razón de ser, una explicación razonable que a veces resulta de una gran complejidad. (3)

De este modo, Saura admitía la sintonía con los movimientos europeos que estaban en el ambiente, pero a su vez reconocía que la verdadera razón de ser de su primera película estaba más relacionada con la realidad nacional que le rodeaba. De ahí que la conexión

entre las distintas disciplinas fuera la necesidad de relatar de manera veraz los conflictos de tipo social que se vivían.

Teresa Vilarós ha analizado el cine y la literatura de los años sesenta, advirtiendo un proceso de desideologización en algunas películas “de factura social neorrealista” de ese periodo.³⁹ Vilarós ha apreciado que estas obras eran una “directa respuesta cultural al régimen” y a la vez “textos claramente oposicionales y en última instancia políticos.” A su vez, la autora ha advertido que este tipo de obras, a pesar de su “clara contundencia oposicional al régimen,” contribuyeron al “cambio y desarrollo económico” y sin ser esa su intención, sino la contraria, llegaron a legitimar en gran medida el “posibilismo de la apertura de Fraga” (2002, 196-198). Esa fue exactamente la pugna que se ha tratado de describir en la contradictoria construcción de un nuevo cine en la España franquista a semejanza de otros países europeos. La tarea que merece ahora es detenerse en el caso concreto de Jordi Grau para identificar de qué manera se produjo ese proceso entre la “oposición” y el “posibilismo” en el inicio de su carrera, que influyó directamente en el planteamiento, la concepción y la recepción de sus primeras obras.

1.3. NOCHE DE VERANO

Jordi Grau logró rodar su primer largometraje en 1962 y las dificultades de la producción de la película estuvieron ligadas al nuevo contexto impuesto por la apertura. Además, la recepción de la obra por parte de la crítica es igualmente relevante para entender la figura de Grau como cineasta que se forja en un primer momento y que repercute en el desarrollo de su obra en los siguientes años. Es importante también enmarcar la apuesta

³⁹ Se refiere a las películas de Saura, *La caza* (1965); Forn, *La piel quemada* (1967); Nunes, *Noches de vino tinto* (1966) y Camino, *Los felices sesenta* (1963).

temática y estética de *Noche de verano* como una muestra más del desarrollo del “espíritu de Salamanca” en el cine español de los años sesenta. Teniendo en cuenta a su vez las particularidades de Grau como joven director, con una vocación por un cine artístico en conexión con el cine italiano post-neorrealista del momento con el que había estado en contacto.

1.3.1. Una producción autocensurada

El guion de *Noche de verano* comenzó a desarrollarse hacia el año 1957 entre Jordi Grau y Eusebio Ferrer en Madrid, en las oficinas de la productora Procusa. En un primer momento, el guion llevó el título “Con música de baile.”⁴⁰ La producción no se pudo llevar a cabo hasta años después y gracias a la insistencia de Grau, que le llegó a enseñar el guion a Federico Fellini en Roma. Los contactos de Grau en Roma permitieron establecer una coproducción entre España (Procusa) e Italia (David Film, Dominiziana Internationale). Finalmente se incorporaron a la redacción del guion definitivo los italianos Claudio Barbati y Fernando Morandi⁴¹ y el primer largometraje de Grau se rodó en Barcelona en el año 1962.

Además de los retoques que la censura aplicó al guion y las complicaciones para llevar a cabo la producción con la financiación y el reparto, una vez terminado el rodaje, Grau se enfrentó a la negativa de su productora Procusa a dar el visto bueno al montaje final. Este aspecto es clave, puesto que demuestra que las intenciones de Grau con respecto

⁴⁰ Eusebio Ferrer, miembro del Opus Dei, declaró en la revista universitaria *Diagonal* que se juntaron dos historias, la suya titulada “El gran secreto de los Suárez” junto a la idea inicial de Grau.

⁴¹ Barbati fue impuesto por la productora italiana, mientras que Morandi fue compañero de promoción de Grau en la escuela de cine de Roma.

a la crítica del matrimonio fueron contrarrestadas por la productora, que en cambio, pretendía hacer de la película un alegato en favor del matrimonio. Procusa fue también otra de las actividades en la que participaron miembros del Opus Dei del entorno de Monterols. Caparrós Lera ha afirmado que Procusa “estaba integrada por un buen grupo de profesionales –algunos, miembros de la Obra– que desarrollaron su trabajo con total independencia y absoluta responsabilidad personal, sin recibir consignas de nadie” (2000, 119). José María Otero⁴², ejecutivo en la productora, ha reconocido que el hecho de que algunos miembros fueran del Opus “no trascendía a la empresa, pertenecía al ámbito personal” y que los ejecutivos tenían “total independencia” (Caparros Lera 2000, 120). Sin embargo, Grau ha recordado que el propio Escrivá de Balaguer asistió a un pase de la película previa al estreno y abandonó la sala a mitad de la proyección escandalizado, lo que propició la mutilación de parte del metraje (Grau 2014, 77-83).

Las dificultades de Grau para aprobar un montaje final son una prueba de la falta de independencia a la que se enfrentaban los nuevos directores. De este modo, *Noche de verano* contó con dos versiones: la de Grau, que se presentó en Argentina, en el Festival de Mar del Plata, con buenas críticas; y otra con cortes aceptada por la productora, la que se estrenó en cines. Ahora bien, en la versión íntegra de Grau el mensaje de crítica social es mucho más evidente y menos ambiguo que en la versión con cortes. Un hecho a tener en cuenta puesto que todos esos inconvenientes con la producción de su primera película repercutieron en el hecho de que el inicio de la carrera del director fuera discreto.⁴³

⁴² Director del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) entre 1996 y 2000.

⁴³ El 18 de octubre 2012, con motivo del 50 aniversario de la película, Grau presentó, en el Cine Doré de Madrid, una versión íntegra y restaurada por la Filmoteca Española.

Las complicaciones en la producción y el montaje de *Noche de verano* también pusieron de manifiesto las contradicciones de la apertura en España. Grau salió beneficiado en un periodo en el que se potenciaban las películas realizadas por jóvenes cineastas con la nueva categoría de “Interés Especial.” Pero a la vez, fue perjudicado, al ser proyectos que no prosperaron al enfrentarse con los principios del régimen, bien morales o ideológicos, o de las propias empresas que, como Procusa, se autocensuraban al comulgar con los valores nacional-católicos y, sobre todo, tratar de evitar cualquier tipo de conflicto para así recibir la necesitada ayuda financiera.

La participación de unos jóvenes productores asociados, Antxon Ecieza y Elías Querejeta,⁴⁴ permitió no solamente que el proyecto saliera adelante, sino también que la película íntegra no se destruyera, como al parecer pretendían en Procusa. La formación de un equipo eminentemente joven en el rodaje de *Noche de verano* permitió considerar a la película dentro del cine nuevo, joven y diferente que comenzaba a realizarse en España a principios de los años sesenta. A ellos se sumaron Antonio Mercero,⁴⁵ diplomado en la EOC, como ayudante de dirección, además de otros jóvenes profesionales como el montador Emilio Rodríguez, el músico Antonio Pérez Olea, o el dramaturgo Miguel Narros en el vestuario y la ambientación. El más veterano del equipo fue el operador de cámara, Aurelio G. Larraya, un profesional de la TVE, gran responsable del carácter documental de las escenas urbanas de la película, y con el que Grau contaría en sus siguientes proyectos. En el plano interpretativo también destacó la presencia de jóvenes intérpretes que comenzaban sus carreras.

⁴⁴ Una de sus primeras producciones por medio de la productora Laponia.

⁴⁵ Procusa produjo el primer largometraje de Antonio Mercero, *Se necesita chico* (1963).

La presencia de *Noche de verano* en los festivales internacionales fue otra muestra de los nuevos caminos que transitaban aquellos que empezaban a hacer cine en España. La película de Grau se presentó en lo que era entonces Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid, donde obtuvo una Mención a la primera obra. Del mismo modo, la película se presentó en el festival argentino de Mar del Plata, donde recibió una Mención Especial como director, además del premio de la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC). En el caso de la película de Grau, esos premios *religiosos* se entienden por las conexiones de los miembros de la productora que hacían de *Noche de verano* una película conservadora en lo que respecta a reflejar los valores del matrimonio. Se trataron de festivales internacionales, pero ni los más prestigiosos y en los que sólo obtuvo unos galardones secundarios. Así que se corrobora que la idea de que si hubo una utilización de los nuevos cineastas españoles para proyectar una imagen renovada del régimen franquista en los certámenes internacionales, no fue del todo efectiva. Ello debido principalmente a las contrariedades que suponía poner trabas a las propias candidaturas enviadas, hizo que tuvieron en esos eventos un papel testimonial. Esta utilización del gobierno de “un cine hecho para festivales” en una industria con tantas carencias como la española, supuso una “situación irreal” que llegó a provocar el rechazo de algunos productores hacia este cine joven (Vaquerizo García 43).

1.3.2. Retrato de la joven burguesía

Un aspecto estético relevante de *Noche de verano* son los exteriores. Rodada íntegramente en Barcelona, el retrato de la ciudad tiene un gran protagonismo a lo largo de la película. Los personajes circulan por el espacio urbano en buena parte de la película y el espacio temporal de la obra está delimitado por dos verbenas de San Juan de dos años

consecutivos. Se trata de una festividad cristiana, de origen pagano, que marca el solsticio de verano en el mes de junio y destacan sus hogueras, por eso en Cataluña se le conoce como la Nit del Foc (Noche del Fuego). Así pues, la norma era no rodar en ningún decorado artificial, incluidas las secuencias interiores en lugares reales, lo que suponía “rodar al margen del estudio,” una de las pautas de rodaje que serían el sello de identidad de los nuevos cines europeos estudiados por Monterde y Riambau.

En su primera película, Grau retrató la vida frustrada de dos hombres (Bernardo y Miguel) pertenecientes a clases sociales diferentes, la alta burguesía y la clase popular, que tienen conflictos morales sobre la infidelidad en su matrimonio. La película comienza y termina con uno de los protagonistas, Bernardo (interpretado por Francisco Rabal), conduciendo su coche de lujo por las calles de Barcelona. El mensaje que se quiere transmitir al final es evidente: en la sociedad retratada, pese al aparente desarrollo, pase lo que pase, todo seguirá igual. La narración de la película se ajusta a un tipo de narración en consonancia con lo que David Bordwell ha descrito como “art cinema narration” (205). La obra de Grau coincide plenamente con la descripción que hace Bordwell de este tipo de cine, cuya narración está centrada en los personajes más que en el argumento en sí, destacando los problemas psicológicos como la alienación y la falta de comunicación.

Desde el inicio, el ambiente de Bernardo –junto a su mujer Carmen (Lydia Alfonsi) y sus amigos Alberto (Gian Maria Volonté) e Inés (María Cuadra)– está retratado por medio de sus encuentros en bares, restaurantes y fiestas, en contraposición a las conversaciones en privado que mantienen en sus domicilios en persona o por teléfono. Bernardo aparece retratado como un vividor rico que ni si quiera necesita desempeñar trabajo alguno. Alberto, el esposo de Inés, trabaja en una lujosa oficina con vistas a la

Sagrada Familia, representando así la cultura capitalista del Opus Dei (Faulkner 2013, 99). De esta manera, la cuestión de la apariencia en público es un componente clave en esta representación de una sociedad hipócrita. En el caso de Bernardo, esta hipocresía se enfatiza por su atracción hacia Inés, esposa de su amigo y también amiga de su esposa, a quien le confiesa su amor en una escena en una atracción de feria (en las conocidas Atracciones Apolo) en la que se enfatiza lo ridículo de la situación. Al final, el conflicto se resuelve con la reconciliación de las parejas iniciales, pese a que durante toda la película han demostrado estar insatisfechos al convivir junto a la persona equivocada.

Para definir el mensaje explícito que transmiten las películas de Grau, Miren Gabantxo ha utilizado el concepto de “cine de ideas” y ha descrito así el ambiente de la alta burguesía retratado en la película:

Es en la noche de San Juan cuando el grupo de parejas de la alta burguesía se permite acudir al espectáculo kitsch de la ya desaparecida Bodega Bohemia, en la calle Lancaster, en pleno barrio chino de aquella Barcelona de los años sesenta. Un oscuro, rancio y decadente café teatro con una orquestina y piano de pared y donde había colgado un cartel que decía: “Bodega Bohemia, donde los artistas nacen”. Pero la realidad era más bien la contraria: últimos estertores de personajes fugados de algún film de Fellini tocados por el olvido artístico de la época dorada de cabarets y music halls. Allí estas parejas burguesas del film bailan y se divierten y demuestran su clasismo y su desprecio a los esperpénticos artistas de variedades. Grau con su cámara documental capta pedazos de realidad y los combina con la ficción de escenas corales de sus magníficos actores y actrices en pleno flujo creativo. (2011)

En efecto, en la película de Grau hay un ímpetu por retratar la realidad creando una ficción. A la hora de representar el ambiente de la clase alta barcelonesa, hay un énfasis por el clasismo de sus actitudes, que contrastan con las escenas del ambiente popular que tienen lugar en la misma película.

De este modo, el retrato de la joven burguesía barcelonesa se relaciona con la idea de Joan Ramón Resina en *Barcelona's Vocation of Modernity*, que define a la ciudad como

“ciudad burguesa” y “ciudad dividida” (163). Resina admite que la transformación urbana se puede interpretar en términos ideológicos, aunque el sentido que le da a esa división en su análisis es el de la división lingüística que se va a dar a partir de los años noventa. Grau, en los años sesenta, en cambio, enfatiza la diferencia de estatus socioeconómico que se da entre los que poseen y los que no poseen (pero quieren poseer) por medio de la distribución de sus personajes, pertenecientes a distintas clases sociales, asociadas a diferentes espacios de la ciudad. Así pues, Grau ha considerado su primera película, además de NCE, un antecedente del grupo de la Escuela de Barcelona que surgirá años después porque, según ha afirmado, es una obra “totalmente barcelonesa” en la que ofrece “un retrato de las dos Barcelonas, que son la de Diagonal hacia arriba y la de las Rondas y el puerto” (Riambau y Torreiro 179).

En *Noche de verano*, el otro personaje masculino protagonista, Miguel (Umberto Orsini), aparece en contraste a Bernardo. Al principio Miguel no tiene un coche y vive pendiente de encontrar un trabajo. Tiene problemas económicos y necesita la ayuda de Rosa (Rosalba Neri), su exnovia y futura mujer, y de Alicia (Marisa Solinas), su novia, para poder consumir unas cocas –unos dulces típicos catalanes– y champagne durante la primera verbena. Debido a esos problemas económicos, sus conflictos amorosos están planteados de una manera mucho más frustrante que en el caso de Bernardo. En la primera verbena, los tres coinciden en la popular sala de fiestas La Paloma. Alicia le dice que vayan a saludarla: “Lo pasado, pasado.” Rosa, celosa al ver a Miguel con Alicia bebiendo champagne, les pregunta: “Pero bueno, ¿os ha tocado la lotería?” Los otros dos ríen, puesto que no debe de tratarse del mejor champagne y momentos antes estaban discutiendo por el

dinero. Esa noche Miguel se queda bailando con Rosa. Alicia se da cuenta y se marcha sabiendo que su historia con Miguel se ha terminado.

En la verbena del año siguiente, Miguel está casado con Rosa y parece que ha escalado socialmente, con un trabajo y un coche, pero es infeliz. Se destaca la integridad de Alicia, el personaje más humilde y el único que parece aceptar su condición social. Miguel, arrepentido de haberse casado con Rosa, invita a cenar a Alicia, una oferta que al principio ella rechaza por tratarse de un hombre casado. Más que declarar su amor, Miguel confiesa su estado de angustia a Alicia y llega a decir: “el matrimonio es un contrato.” Esta frase tuvo problemas con la censura. Al despedirse en el coche, Miguel llega a ser agresivo con Alicia, que no se deja manipular por el hombre que la abandonó en la verbena del año anterior y no acepta quedar como *la querida* de Miguel. A su vuelta a casa por la mañana, Miguel se encuentra con que Rosa llega también en ese momento, dándose una situación sutilmente incómoda, sugiriéndose que Rosa ha pasado la noche fuera de casa. De esta manera, Grau enfatiza la dificultad que supone mantener las apariencias en el ambiente de esa nueva clase media.

Así pues, Grau dibuja el microcosmos de las distintas clases sociales: ambas gozan del divertimento de la noche de San Juan pero de maneras diferentes y en distintos ambientes de la ciudad. Las fiestas de gala de unos contrastan notablemente con la verbena popular de los otros.⁴⁶ En *Noche de verano*, los ambientes solamente se conectan en un instante mediante el personaje de Rosa, que habla con Bernardo en un bar al inicio de la

⁴⁶ Un dato a remarcar en la película sobre el ambiente taurino, a menudo presente en las obras de Grau, es que se asocia únicamente a los personajes de clase más baja.

película.⁴⁷ Pese al énfasis en las diferencias sociales en *Noche de verano*, hay un lugar en común entre Bernardo y Miguel: ambos personajes son presa del matrimonio. Además, la ambientación de *Noche de verano* en la verbena de San Juan no es un aspecto casual, sino que la presencia de los personajes formando parte de las fiestas populares se convirtió en un elemento recurrente en la obra posterior de Grau. En medio de una sociedad conservadora, un momento como la fiesta popular se convierte en un breve momento de desfogue y desconexión con la realidad. Como se expondrá en los siguientes capítulos, en obras posteriores como *Una historia de amor* y *La trastienda*, Grau desarrolló a lo largo de su obra esa idea de la fiesta popular como brote de libertad.

1.3.3. ¿Crítica o defensa del matrimonio?

La obra de Grau, escrita por hombres y dirigida por un hombre, está planteada desde los puntos de vista de los personajes masculinos, Bernardo y Miguel. Los dos intentan consumir la infidelidad en la verbena del segundo año, pero los dos son rechazados y vuelven con las mujeres con las que son infelices. Sally Faulkner ha puntualizado la cuestión de género en su lectura sobre la película, en donde destaca que los dos hombres se proponen cometer adulterio porque sus mujeres cumplen, respectivamente, con el estereotipo de frígida (Carmen) y de promiscua (Rosa). Frente a estos dos tipos de mujeres, las otras dos, Inés y Alicia, se presentan como angelicales heroínas (2013, 99). Para Faulkner, la obra de Grau representa la contradicción del *aperturismo* al tratarse de modernidad cinematográfica unida a un discurso conservador refrendado por los mencionados premios católicos en festivales y por haber recibido el aplauso del diario

⁴⁷ Este es el planteamiento que propuso Grau años después en *Tuset Street*, enfrentando al personaje masculino de la clase alta con el femenino de la clase popular.

vaticano *L'Osservatore Romano* (2013, 100).⁴⁸ La interpretación de Faulkner, centrada en el análisis de una película autocensurada por la productora, estrenada en Italia bajo el título *Il peccato* (El pecado), es reduccionista, puesto que omite las complicaciones con las que Grau se vio inmerso a la hora de producir, rodar, editar y distribuir su primera película, directamente relacionadas con las limitaciones del contenido crítico que se pretendía adjudicar a la historia.

En efecto, en la obra de Grau solo aparece el punto de vista de los hombres: son ellos los que quieren ir más allá de su matrimonio para consumir sus deseos, mientras que las mujeres son las que han de frenarlos. Además, se propone una situación en la que los hombres son presa de la institución del matrimonio y su actitud está influida por su entorno, sucumbiendo ante una sociedad tradicional e inmovilista que no contempla la expresión honesta de los sentimientos, sino la hipocresía que supone actuar de forma contraria a ellos. Como se ha mencionado, la falta de expresividad se enfatiza en el ambiente de la clase alta con la representación de la doble moral del momento, que Rafael Torres Mulas ha descrito:

La nueva moral, la dictada por los reaccionarios sacerdotes y funcionarios de doble vida, establecía esa premisa inalterable: lo español era lo puro, lo decente, lo casto, lo virginal, lo grato a los ojos de la Providencia, en tanto que desenvoltura, la expresión de los afectos, la curiosidad sentimental o sexual, el divorcio o el propio deseo eran torpedos colocados en la misma línea de flotación de España. (18)

La prohibición del divorcio en la España franquista, que no fue legalizado hasta 1981, ya en democracia, podía generar una situación de malestar en el individuo y de

⁴⁸ En una descripción de la Filmoteca Española en relación a la restauración de la obra se indica lo contrario: “la película fue duramente criticada por *L'Osservatore romano*, lo que llevó a la productora a realizar numerosos cortes en la película para que se adecuase a la moral vaticana.”

hipocresía en el matrimonio, como la que Grau representa en su película.⁴⁹ En la España de principios de los años sesenta, Grau de alguna manera da su visión sobre los estereotipos entre hombres y mujeres que Carmen Martín Gaité describía en el ensayo *Los usos amorosos de la posguerra española*, en donde se refería a la cultura del *qué dirán* al citar una revista en la que se afirmaba: “un solterón es lo más contrario a una solterona que pueda imaginarse.”⁵⁰ También se definía la figura del “solterón” como “un ser que ha edificado su tranquilidad a base de egoísmos y pseudocomodidades” (31). Mientras que, según Martín Gaité, en el caso de la mujer “si no tenía vocación de monja, quedarse soltera suponía una perspectiva más bien desagradable” (24). Estas figuras estereotipadas del hombre y la mujer se plantean en la película y a lo largo de la obra de Grau, en el sentido en el que los hombres, solteros o casados, parece que pueden hacer lo que les convenga, mientras que el papel de las mujeres queda reducido al de tratar de frenarlos, para que no cometan *el pecado*.

De hecho, el director desarrolla ese sentimiento de insatisfacción en el matrimonio hasta las últimas consecuencias. En *Noche de verano*, la relación extramatrimonial de Bernardo con Inés es ambigua y al no haberse llegado a consumir sexualmente parece salir la continua frustración del personaje. El deseo está también presente en el personaje de Miguel, que en cada verbena desea a la mujer que no posee en ese momento. Para explicar ese sentimiento de deseo se puede utilizar el análisis de Michel Foucault sobre la sexualidad en la sociedad moderna:

⁴⁹ El tema del divorcio ya se estaba tratando de forma paródica en Italia, con la exitosa comedia *Divorcio a la italiana* (Germi, 1961), que tuvo varias secuelas.

⁵⁰ Revista *Medina*, “Consúltame,” 24 junio 1945.

Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto*. (1998, 23)

De este modo, el sexo en la España franquista se convertía en un tema constante, sugerido mediante el lenguaje o los gestos por medio de todo tipo de eufemismos hasta llegar a su destape a mediados de la década siguiente. Asimismo, en *Noche de verano*, la representación de la estructura patriarcal está muy presente desde el inicio y queda en cuestión en varios momentos. La primera aparición de Bernardo en la película tras bajar de su coche es en un bar, bromeando con su amigo Alberto:

- ¿Y nuestras mujeres?
- Siguen ahí comprando cosas viejas. Lo malo es que luego no sabe uno dónde meterlas.
- ¿A quién, a las mujeres?

Este comportamiento machista que no se da de la misma manera en el caso de Miguel. Eso sí, mientras que Bernardo acepta el rechazo de su amante con cierta caballerosidad, Miguel es agresivo. En este sentido, por medio de Bernardo y Miguel se representan al principio de la película la cara y la cruz del estereotipo masculino: el Don Juan y el reprimido. Sin embargo, a medida que la película avanza, el retrato de Bernardo como Don Juan se descompone, puesto que no es capaz de consumar sus deseos y acaba estando más reprimido incluso que Miguel, quien es al menos capaz de expresar sus sentimientos de manera más directa. Mientras que Bernardo solamente alardea y mantiene una pose frente a sus amigos en el bar o en la fiesta de la verbena del segundo año, Miguel consigue desahogarse junto a Rosa y Alicia. De manera que Grau al final de la película, con un plano de Bernardo sonriente conduciendo su coche de lujo, enfatiza las máscaras que se utilizan en la sociedad burguesa del franquismo y describe la institución del

matrimonio –a donde acaban regresando los personajes– como una obligación y no un compromiso.

1.3.4. Una recepción eurocentrista

En España, pese al predominio del cine de Hollywood, para buena parte del círculo intelectual que desarrolló el nuevo cine en los años sesenta, el cine europeo fue el espejo en el que mirarse, al ser este una continuación de los planteamientos de las revistas de cine. De ahí que, como ha recordado Geoffrey Nowell-Smith, esté ampliamente reconocido que en el estudio de los primeros años sesenta haya inevitablemente una perspectiva eurocentrista:

There is, however, a good reason for Eurocentrism in talking about the new cinemas of the 1960s and this is that Europe really was the centre of most of what went on during the decade. Paris, London, and Rome were the centre, and Rio de Janeiro and Tokyo were the periphery. Los Angeles was also on the periphery and even New York was not as central as New Yorkers would like to believe. (13)

Además de los festivales, *Noche de verano* se estrenó de manera discreta en cines.⁵¹

La película encontró también atención en las revistas especializadas. En 1963, la película surgió en el ambiente propicio para ser analizada con detenimiento y el carácter *internacional* de la película provocó reacciones dispares. En la revista *Documentos Cinematográficos* es donde recibió los primeros elogios de parte de Javier Coma:

Nuestro cine se ha mostrado incapaz durante mucho tiempo para alcanzar el nivel artístico del extranjero. [...] Por ello, la irrupción de Jorge Grau con *Noche de verano* constituye un sensacional acontecimiento y el verdadero punto de partida del cine español. (32)

⁵¹ Se estrenó el 3 junio 1963 en Madrid, en el Teatro Cinema Lope de Vega; el 9 diciembre 1963 en Barcelona, en el Cine Fantasio.

Además de por tratarse de una coproducción con Italia y de contar con algunos actores y actrices italianos, el planteamiento de *Noche de verano*, al estar basado en conflictos de pareja, hizo que el primer film de Grau fuera inmediatamente comparado con el cine italiano del momento. El propio Grau deja reflejada en la película esa influencia italiana de una manera explícita en dos secuencias. Una es cuando en una de las muchas conversaciones de la película, en una que tienen lugar en la sala de fiestas, se escucha nítidamente la siguiente conversación:

— Ni Visconti, ni De Sica... Antonioni. ¿Has visto *La aventura*? Pues ha salido de *Viaggio in Italia*, ni más ni menos...

Esta referencia intertextual al cine italiano del momento, una declaración de intenciones por parte del director, refleja el espíritu cinéfilo de aquellos años. La otra inclusión de la referencia al director italiano en la película se da cuando Miguel va a buscar a Alicia a un cine-club en el que están proyectando *Viaggio in Italia*. Uno de los rasgos más definitorios en los cineastas que surgieron a principios de los años sesenta fue la multitud de referencias con las que contaban. El cine de Antonioni fue reconocido por su complejidad argumental, calificado de “antipopulismo” por Alfonso Sastre, además de que, como ha analizado Daniel Sánchez Salas, su recepción en España fue escasa y tardía.

En el caso de Grau, debido a su estancia en Roma, estuvo directamente influido por el cine italiano: Rosellini, Antonioni y Fellini fueron los nombres clave en la proliferación de un determinado cine autor post-neorrealista en el que muchos jóvenes cineastas se fijaron en su etapa de los cine-clubes. *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1955) se convirtió en la película de referencia en la modernidad en el cine. La película tuvo una efusiva acogida entre los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*, a raíz del texto-manifiesto de Jacques Rivette

“Lettre sur Rossellini” que se trató, en palabras de Domènec Font, de “un programa sobre la modernidad que los cineastas de la Nouvelle Vague intentarían llevar a sus respectivos molinos” (2002, 35). Como atestigua la película de Grau, los jóvenes de Monterols también llevaron a Rossellini a su propio terreno.⁵²

Durante el rodaje de su opera prima, Grau confesaba que más que de influencias, “sería más exacto hablar de posibles autores por los que siento admiración” (Ferrer 12). En 1963, Grau era presentado en *Documentos Cinematográficos*⁵³ como un director del NCE, y en una entrevista admitía de forma manifiesta la influencia de Rossellini a la hora de realizar *Noche de verano*:

He recibido su influencia bajo dos aspectos. En el temático como un ahondamiento, un profundizamiento (sic) de la realidad interior de las personas, cosa que él empezó a hacer en *Germania, anno zero* y luego continuó, llegando a la cumbre en *Viaggio in Italia*; después ha influido en todo el cine moderno desde Truffaut a Antonioni, pasando por Godard. (22)

Así pues, en esa entrevista Grau le concedía a Rossellini el honor de haber sido el primero en crear un estilo que, antes o después, iba a repercutir en la forma de hacer cine de muchos: “No sé si esto es porque la gente ha seguido a Rossellini o es porque Rossellini, antes que nadie, ha interpretado esta nueva forma, que en realidad estaba en el ambiente y que se impone por sí sola” (22). La declaración de Grau deja patente la idea del director sobre la importancia de Rossellini a la hora de realizar un tipo cine personal capaz de

⁵² Al parecer, en el Cine-club Monterols también hubo una “Carta a Rossellini” que se ha perdido (Caparrós Lera 2000, 129). Guarner publicó un influyente libro sobre Rossellini, primero publicado en inglés y posteriormente en castellano.

⁵³ “El Nuevo Cine Español. 8 directores.” *Documentos Cinematográficos*, 18-19, 1963, pp. 21-24.

transmitir ideas y sentimientos, siendo su interés primordial el de “tomar conciencia de una serie de problemas que generalmente el público elude” (23).

Sin embargo, hacer referencias directas al cine italiano le supuso ganarse sus primeros detractores. Otras publicaciones no fueron tan generosas como *Documentos*, ligada a la producción de la película y de la que Grau era colaborador, como queda demostrado en la dura crítica de José Luis Egea en *Nuestro Cine*:

Las citas a opiniones y contraopiniones, a películas y autores, llegan a ser, en la forma y en el contenido, fastidiosas por lo machaconas, y tan burdas que a veces caen en el chiste. Da pena ver tanto interés y esfuerzo –de Grau– para acabar en este *européismo* a medida nacional. (1963, 33)

En este sentido, corresponde resaltar que desde el primer trabajo de Grau hubo un intento de transfusión de la modernidad europea que había estudiado en sus años de formación al contexto español. Por eso, mientras que una parte de la crítica lo rechazaba por considerarlo una burda copia del cine europeo, para otros críticos sería interpretado de manera positiva. Por ejemplo, para el crítico Manuel Villegas López, Grau era “un europeísta que mira a lo español.”

Además de Rossellini, otro director italiano que se trató de alguien más que un referente para Grau, puesto que lo conoció en persona y entabló amistad con el paso de los años, fue Federico Fellini. Y es que *Noche de verano* es en cierto modo una *La dolce vita barcelonesa*,⁵⁴ y es importante precisar que hay una serie de referentes internacionales que el director va a llevar a su terreno personal y a su ciudad de origen, esa trasposición de la modernidad europea al contexto español mencionada anteriormente. Hay un claro intento por parte de Grau de resaltar un estilo de vida moderno, de coches, fiestas, diversión (y

⁵⁴ Grau ha relatado en 2004 las influencias de *La dolce vita* en ese momento.

aburrimiento). Lo que sucede, es que a la hora de reflejar el contraste con otras zonas más pobres de la ciudad, en *La dolce vita* Fellini recurría a la ironía y la comicidad, mientras que Grau se tomó el asunto muy en serio y optó únicamente por una crítica moral, que además fue neutralizada por los cortes de la censura y de su propia productora. De ahí que algunos críticos tomen la propuesta moralizante de Grau por una torpe imitación del cine europeo y únicamente se destaquen sus habilidades como director de actores y actrices.

También en *Documentos*, José Luis Guarner reconocía la comparación con el cine italiano en la generosa crítica que le concede a la película, añadiendo: “Es posible que sea así pero me parece considerar el film de una forma muy limitada” (1963, 54).⁵⁵ Para Guarner, en *Noche de verano* Grau había puesto demasiada “ambición,” lo que daba como resultado unos “defectos” que entendía “lógicos en quien tiene muchas cosas que decir y ha pretendido decirlas todas de golpe,” como era el retrato de la joven burguesía y los jóvenes de clase popular, algunos rincones de la ciudad del Barcelona, los dilemas del matrimonio... En efecto, eran demasiados temas para una primera película.

Si ya era evidente la influencia del cine italiano en las películas del resto de integrantes del NCE, en el caso de Grau las semejanzas salían por sí solas al ser de sobra conocida la formación cinematográfica en Italia que había tenido el director en años pasados. Por eso, como aconsejaba Guarner, conviene ser algo más riguroso a la hora de analizar la primera obra de Grau y ver más allá de aquellos detalles evidentes. Sobre la comparación de Grau con Fellini,⁵⁶ Guarner hacía una apreciación muy valiosa:

⁵⁵ Incluida en la antología crítica de Guarner de 1994.

⁵⁶ Sobre la recepción de la obra de Fellini en España, véase la tesis doctoral de Stefania Miccolis.

[C]uando se cree ver la influencia de Fellini, me parece que sólo la personalidad romántica y barroca de Grau, el carácter barroco –marcado por la huella de Gaudí– de una Barcelona que puede parecer muy fantasmagórica pero que es muy real, muy concreta, constantemente presente en la vida cotidiana de las gentes que viven en ella. [...] Dicho en otras palabras, el hecho de que Barcelona sea una ciudad muy felliniana no es suficiente para achacar a Jorge Grau influencias del autor de *La dolce vita*. (1963, 54)

Por lo tanto, además del cine italiano, la realidad que vivía el país en aquel momento y en concreto el entorno de la ciudad de Barcelona fueron determinantes tanto para la apuesta estética como para el contenido de la primera película de Grau. Así que el discurso de la obra va también en consonancia con el ánimo por retratar la sociedad en el que se movía un sector del cine español de aquel momento.

1.3.5. La consagración del “espíritu de Salamanca”

En los primeros años sesenta, la realización de películas como *Viridiana* de Luis Buñuel, *Plácido* de Luis García Berlanga o *A las cinco de la tarde* de Juan Antonio Bardem, fueron claros síntomas de la necesidad de estos directores por trasladar, cada uno a su manera, el malestar de la sociedad española a través del cine. La prohibición de *Viridiana* se suele asociar al ritual fetichista de Don Jaime (Fernando Rey) o a la parodia de la Última Cena con el grupo de mendigos. Son imágenes visualmente magistrales que penetran en una sociedad basada en la imagen, como es la de los años sesenta en adelante. Pero hay otros elementos de carácter crítico con la sociedad que al enfatizarlos percibimos que pueden ir en la misma senda que las obras del realismo crítico que se estaban practicando por entonces. Hay un aspecto clave en el desarrollo de la película que cuestiona tan sutil como atinadamente el estatus quo. Al inicio, la joven Viridiana está a punto de convertirse en monja, pero su estancia en la casa de su tío (Don Jaime) y el suicidio de este le lleva a renunciar a sus votos. Lo realmente significativo de la situación y donde reside la principal

crítica al sistema, es que Viridiana no pierde la fe, sino que decide proseguir con las actividades caritativas por su cuenta, en la casa que ha heredado, sin estar ligada a la institución de la Iglesia.

Así pues, como destaca Elisabeth Scarlett en *Religion in Spanish Film*, no estamos ante una crítica meramente religiosa, sino social: “*Viridiana* thus springs, not from a rejection of Christianity, but from a separation of what is authentic and what is false or hypocritical” (37). Hay, por tanto, en la obra de Buñuel un componente ideológico que va más allá de lo religioso. Se trata de una producción de Uninci, una compañía ligada al PCE, cuya actividad ha sido estudiada por Alicia Salvador Marañón. En esta etapa del director aragonés, como señala Agustín Sánchez Vidal, sus detalles surrealistas persisten “en contacto con el trasfondo realista español y tras la vigencia de otras tendencias culturales y fílmicas como, por ejemplo, el neorrealismo italiano” (320). Estamos, pues, en una etapa donde convergen una serie de estilos que quizá se contradigan en la teoría, pero en la práctica se puede comprobar cómo se superponen y llegan a cohabitar en una misma obra.

Por su parte, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, mediante la comedia el primero y mediante el drama el segundo, van a conformar respectivas críticas a la sociedad española en los años cincuenta y sesenta. Ya en 1961, Berlanga proponía en *Plácido* –su primera colaboración con el guionista Rafael Azcona– una sátira de la caridad cristiana ambientada en una Nochebuena. Además del carácter costumbrista de algunos personajes y situaciones, la comedia española había absorbido desde los años cuarenta rasgos de la *screwball comedy* americana (Marsh 10). Además, el caso de *Plácido*, tiene también una conexión con la película navideña de Frank Capra *It’s a Wonderful Life* (Marsh 124). Un conductor de motocarro desesperado por pagar las letras del vehículo llega a una casa

donde se celebra una cena en honor a la campaña caritativa: “Siente a un pobre a su mesa.” De manera que de manera exagerada se saca a relucir la desigualdad de clases en el desarrollismo y la hipocresía de la caridad cristiana.

Si *Viridiana* era invisible a la fuerza en la prensa debido a su prohibición, el cine de Berlanga y Bardem quedaba en una especie de limbo entre el cine español comercial y el de los grandes autores europeos. En la ya citada crítica a *Noche de verano* de Javier Coma en *Documentos Cinematográficos*, el crítico precisamente se ensañaba con estos directores para ensalzar a Grau:

[E]l grueso de la crítica española ha cubierto de incienso inmerecidamente a tres o cuatro realizadores cuya obra no resiste un examen serio (Bardem), testimonia una inspiración limitada (Ferreri), o, a pesar de ciertas virtudes, difícilmente puede referirse a un auténtico creador (Berlanga). Por ello, la irrupción de Jorge Grau con *Noche de verano* constituye un sensacional acontecimiento y el verdadero punto de partida del cine español para lograr una protección universal. (32)

En lugar de tomar como un espaldarazo estas declaraciones, que van en la senda de la lucha generacional, al reivindicar el cine joven frente al de los veteranos que trabajan en la industria (la seña de identidad de *Cahiers du Cinéma*, que atacaban a un “cinéma de papá”), Grau respondía en el siguiente número de la publicación en defensa de los veteranos directores:

[S]epan que no me halaga, antes bien me repugna, ser tomado como pretexto para el ataque fácil a quienes, como Bardem, Berlanga o Ferreri, tanto significan en la historia del cine español, y que me consideraré muy satisfecho si algún día logro reunir una obra tan seria y coherente como la suya. (1963, 43)

El caso de Grau no se ajusta a una dicotomía como la planteada por Nuria Triana-Toribio entre un Viejo Cine Español, con-Franco, oficial y mayoritario; y un Nuevo Cine Español, contra-Franco, extraoficial y minoritario (2002, 70). Poner en relación a las obras de Buñuel, Berlanga y Bardem junto a las de los jóvenes directores, supone situar al grupo

del NCE en diálogo con obras de directores de otras generaciones o incluso de los géneros populares, teniendo en cuenta las contradicciones del periodo desarrollista (Faulkner 2006, 9). De modo que entre un cine popular que de algún modo legitimaba los valores del régimen y un cine joven, por ejemplo, encontramos directores más veteranos, denominados como “outriders” (Bentley 176), que ayudan a debilitar la dicotomía del periodo entre viejo y nuevo, entre nacional y europeísta, y todos ellos entran dentro de un tipo de cine con el ánimo de cuestionar el funcionamiento de la sociedad mediante planteamientos en los que convergen diversas tradiciones y estilos:

Ya en *Muerte de un ciclista* (1955) Juan Antonio Bardem había hecho un llamamiento para que la juventud despertara a la conciencia política, pero son gentes como Carlos Saura, José María Nunes, Jordi Grau, Marco Ferreri o Mario Camus las que consiguen filtrar un cine que atendía al aspecto más gris de la juventud de la época, un cine que se derramaba por los resquicios que dejaban las contradicciones internas de un régimen enfrentado al problema de salir del aislamiento y hacer frente a ese mundo de ahí fuera. (Cueto 1998, 10)

Por lo tanto, estos ejemplos de películas españolas que, igual que la novela entonces, transmitían un rechazo más o menos frontal al régimen franquista por medio de un realismo crítico, fueron “el reflejo nacional (todo lo que encanijado que se quiera) de una efervescencia europea” (Heredero 1993, 376). De modo de que la carrera de Grau se inició en un momento de influencias europeas, pero a su vez conectó con una línea crítica con el régimen que se estaba alimentando en España desde las Conversaciones de Salamanca:

En pleno apogeo del Nuevo Cine Español y del Realismo de los años sesenta, el cineasta Grau apostó por el esteticismo audiovisual y por innovar en las ideas profundas sobre las que reflexionar a través del cine, dando muestras de subversión cinematográfica en el erial del franquismo. (Gabantxo 2011)

Tanto en *Noche de verano* y como se plantea a continuación en *El espontáneo*, Grau, contando con unos productores o guionistas más o menos afines al régimen, gracias a su rol de cineasta, retrata y hace reflexionar sobre la realidad que le rodeaba. De modo que es

necesario puntualizar que el director puso de manifiesto los intereses de una generación, una nueva clase social también, que sin necesariamente asociarse a ningún tipo de militancia, se preocupaba por cuestionar el funcionamiento de la nueva sociedad burguesa y, en definitiva, del régimen del que formaba parte.

1.4. EL ESPONTÁNEO

El proyecto cinematográfico del Opus Dei perdió relevancia al abandonar la actividad tanto la productora Procusa como la revista *Documentos Cinematográficos*. Bécarud ha afirmado que con el cambio de década “los ambientes intelectuales tienen tendencia a mostrarse más reticentes que durante los años 50; ello es un tanto el precio del éxito de la Obra en el mundo de los negocios y la política” (128). Así pues, otra muestra más de la falta de compromiso de Grau con el Opus Dei, es que su segunda película, *El espontáneo*, no estuvo ligada a ese entorno.⁵⁷ Pese a no tener problemas con la censura, su propuesta denunciadora no tuvo conexión con la crítica o el público en el año 1964, puesto que la sociedad de la España desarrollista no estaba dispuesta a recibir un alegato sobre la falta de oportunidades de los jóvenes.

1.4.1. De Barcelona a la Meseta

En *Noche de verano* lo colectivo reflejaba lo personal y en *El espontáneo* se trató justamente al contrario. Grau pasó de retratar las dos caras de la Barcelona cosmopolita de su primera película al retrato del Madrid desarrollista, perteneciente a lo que Santos Zunzunegui ha descrito como “una España que comienza a transitar los caminos de la modernidad, tensionada entre los polos de lo viejo y lo nuevo” (1997, 557). La película se

⁵⁷ Una producción de As Films y Ocean Films.

sitúa de pleno en la estética que pasó a ser considerada como “cine mesetario,” al reflejar las miserias de un personaje absorbido por una ciudad gris y castellana.⁵⁸ El llamado “cine mesetario”⁵⁹ ha sido asociado posteriormente por Roberto Cueto a una “estética del descampado” (2003, 126). Es importante recalcar, como ha hecho Carlos Losilla, que esta estética ya no va a ser entendida al “modo neorrealista” de “destrucción y miseria” sino “como vacío moral” (2015, 44). En 1960 se dieron muestras de ello cuando Carlos Saura realizó su primer largometraje, *Los golfos*, escrito junto a Daniel Sueiro y Mario Camus.⁶⁰ Se trata de una obra pesimista que muestra la cara del Madrid más pobre y decadente por medio del retrato de la vida de un grupo de jóvenes que en el espacio urbano recurren a la delincuencia como medio de subsistencia.

En *Los golfos*, el ambiente taurino es parte esencial de la trama: Juan quiere ser torero y tiene talento, por eso sus amigos le ayudarán para financiar su primera corrida, cometiendo robos y atracos. Al final, el fracaso del joven Juan supone, en palabras de Marsha Kinder: “how the social conditions and dominant ideology have constructed these subjects and have both fostered and defeated their capitalist dreams of individualism and stardom” (1993, 98). En efecto, estamos ante una representación de corte realista y crítico, en donde aparece una cuestión de tipo ideológico: el individuo de una clase social humilde sueña con escalar socialmente pero no lo consigue, sino que se estrella. *Los golfos*, que fue censurada y no se estrenó hasta 1962, es un antecedente de lo que va a llegar en la década

⁵⁸ Otras películas del NCE se situaron en capitales de provincia, como Toledo en *El buen amor* (Regueiro, 1963) o Salamanca en *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1965).

⁵⁹ Ángel Fernández-Santos cuestionó el término “cine mesetario” aludiendo a la inexistencia de un estilo “si realmente se hace un análisis de contenidos y no de etiquetas” (1969, 8-10).

⁶⁰ En *Young Sánchez* (1963) Mario Camus establecía un tipo de planteamiento similar situando la acción en el mundo del boxeo.

siguiente, dándose más ejemplos de películas en “ambientes obreros, descritos con intención realista y solidaria” (Torreiro 1998, 70).

Una de esas películas fue la segunda de Grau, en la que diseccionó a la juventud española a través del personaje de Paco,⁶¹ un joven sin estudios que encuentra una serie de obstáculos en diversos trabajos hasta perecer en el ruedo lanzándose de espontáneo.⁶² Según especificaría el propio Grau años más tarde, la película representa “la tragedia de un muchacho perteneciente a una clase y a un país cuyo valor esencial es muy superior a su preparación concreta” (Quesada 6). La premisa de Grau parte de una idea del poeta José Bergamín, de que “la condición ancestral de los españoles, [es] similar a la del *espontáneo* de los toros, que se enfrenta al riesgo de forma ambiciosa y arriesgada” (Grau 2014, 89). Bergamín, en un artículo titulado “El espontáneo,” declaraba su simpatía por los jóvenes que se lanzaban de forma temeraria al ruedo, una práctica que asociaba a un carácter “españolísimo” (291).

Para elegir al actor principal de la película, Grau convocó un casting en Madrid y otro Barcelona. Así recordaba el propio director el ambiente de cada lugar:

Mejor vestidos, bien alimentados, de trato exquisito y educado los de Barcelona; ropas usadas o trajes domingueros desproporcionados con corbatas de nudos torpes, parlanchines, desconfiados, asustados o desafiantes los de Madrid. (Grau y Arranz 11)

El elegido, entre decenas de aspirantes, fue un joven quinceañero llamado Luis Ferrín, que hizo la prueba en Madrid. De modo que, a través del carácter del joven Paco, que actúa entre la ingenuidad y el descaro, había una intención por retratar un

⁶¹ El único personaje de la película que tiene nombre.

⁶² El guion está firmado junto a Victor Andrés Catena y Eduardo de Santis.

comportamiento que reflejara una realidad nacional. De ahí que fuera pertinente elegir al actor principal en Madrid y situar ahí la historia, donde la crítica social quedara en evidencia por el contraste entre modernidad y pobreza. Un contraste enfatizado al final de la película con la inserción de imágenes en color.⁶³

De esta manera, en *El espontáneo* Grau aportaba un aspecto renovador que llamaba especialmente la atención, al rodar en color únicamente la impactante secuencia final en la plaza de toros.⁶⁴ Este contraste por medio de la imagen fue definido por el propio Grau como “un criterio dramático del color.”⁶⁵ De manera que el recurso cromático utilizado en *El espontáneo* iba en directa consonancia con el Manifiesto del Color que Grau firmó en 1957 junto a otros miembros del Cine-Club Monterols. En el siguiente párrafo del manifiesto se hacía alusión al recurso utilizado en la película:

Lo mismo que en el Color, hay que pensar en su economía; en la importancia que adquiere, por ejemplo, un color que aparece sólo en un momento de la película, junto con las múltiples formas de expresión que se desprenden de este concepto.⁶⁶

Se puede comprobar cómo, varios años después del manifiesto, Grau puso en práctica una de las teorías planteadas años antes en Monterols. Esta propuesta estética, junto a la hábil técnica empleada a lo largo de la película en distintas localizaciones de la ciudad, en general pasó desapercibida en su momento, debido a que el mensaje de la película no se adecuaba al discurso que promulgaba el régimen en aquel momento.

⁶³ Por razones presupuestarias, no se rodó toda la película en color (Zunzunegui 1997, 556).

⁶⁴ También hay una serie de insertos cromáticos en dos momentos anteriores: unas cometas en la Casa de Campo y un encadenado hacia el traje de luces en un puesto del rastro.

⁶⁵ Entrevista de Gortari y Martialay para *Film Ideal* en 1964.

⁶⁶ Publicado inicialmente en la *Revista Internacional del Cine*, 28, 4 junio 1957.

1.4.2. *España 64*: los XXV Años de Paz

El mensaje de estabilidad social que trasladaba la propaganda oficial del régimen desde el final de la guerra civil tuvo su punto culminante con la celebración de los llamados XXV Años de Paz en 1964. Según Gregorio Morán, se trata de un momento clave para el régimen que no ha sido analizado con la suficiente atención:

Si sorprende el escaso interés de historiadores, periodistas, escritores o cineastas sobre la campaña de los XXV Años de Paz, es porque frente a otros hitos historiográficos [...] que duraron unos días, aquí estamos ante un año, y un año da para mucho. En nuestra historia moderna nunca el Estado concentró tal cantidad de fondos y medios para una campaña publicitario-ideológica como la de los XXV Años de Paz. (2014, 253)

La de 1964 es una campaña que pasa por todo tipo de ámbitos, no solamente el político, también el cultural o el deportivo. El eslogan “Spain is different” fue parte de la campaña de 1964 para vender la imagen de España al extranjero. En *El espontáneo*, como acertada descripción del desarrollismo que es, el turismo está presente desde la secuencia inicial, con las dos turistas americanas borrachas en la habitación del hotel, que invitan a entrar a Paco. El joven, que solamente está de servicio, no entiende el juego que le proponen y la queja posterior de las americanas por la supuesta actitud inapropiada del botones provoca el despido de Paco en el hotel. Hay otra secuencia en la que aparece un grupo de turistas frente al Museo del Prado. Paco carga contra ellos su frustración y los insulta, demostrando que no consigue asimilar y adaptarse a la nueva situación que vive el país. De esta manera, *El espontáneo* se convierte en el retrato de aquellos que se estaban quedando fuera del desarrollo.

A partir de entonces, teniendo el año 1964 como punto de inflexión para el discurso de estabilidad, el régimen franquista trató de consolidar una imagen de paz a través de una

ideología nacional-católica cada vez más tenue, pero del todo efectiva. Morán ha comentado precisamente el discurso de apertura de la exposición *España 64* en el que el ministro Fraga Iribarne aludía a los valores del régimen:

Esta ideología sin ideología no estaba llamada a calar hondo, bastaba que quedara en la superficie y se convirtiera en paisaje o fermento ideológico. Lo que se desarrollara a partir de ahí no crecería, pero al menos limitaría mucho las zonas de peligro; ni matorral salvaje ni ramajes altos. Todo debidamente podado a la altura de ese orden jerárquico de paz, orden, seriedad -es decir, ni una broma que no se pagara cara-, trabajo -sobre todo trabajo-, ahorro y tranquilidad, pues en esa tranquilidad se imponía un llamamiento expreso a la resignación. (2014, 275)

Asimismo, como ha planteado Nigel Townson, a partir de los años del desarrollismo se ha extendido la idea de que el ritmo del sistema capitalista consiguiera aplacar a la oposición al régimen:

[I]n most of Spain the level of anti-Francoist political activity was strikingly limited, people being inclined to accommodate themselves to the dictatorship without necessarily identifying with it. (17)

De todos modos, esa imagen de estabilidad institucional contrastaba con los altos niveles de conflictividad social, desde las huelgas de 1962 hasta el estado de excepción de 1969, lo que se ha descrito como una sociedad que pasó del conformismo a la confrontación (Carr y Fusi 134). En lo que respecta a la producción cultural, como queda demostrado en el caso del cine, si el régimen franquista consiguió paz y estabilidad fue únicamente a costa de prohibir (*Viridiana*), censurar (*Los golfos*) o autocensurar (*Noche de verano*). *El espontáneo* cayó en otra forma de neutralizar la expresión de disidencia, al ser ignorada y malinterpretada: ignorada por un sistema que promocionaba una imagen que no se correspondía con la realidad que sí retrataban esas películas; también ignorada por un público que encontraba otro tipo de cine más escapista, junto a otras formas de divertimento

y consumo, puesto que la bajada del nivel de espectadores en cines en los años sesenta está directamente relacionada con el aumento de aparatos de televisión en los hogares.

El espontáneo fue también una película recibida con desdén por una crítica dogmática y exigente que pedía un tipo de cine más arriesgado. En *Film Ideal*, el crítico Carlos Gortari definió la película como “moderna en apariencia y un poco sainetesca en el fondo” y “denunciadora más que revolucionaria” (694). A la postre, la película quedaría más cerca de las antologías de “películas taurinas” que del grupo del NCE. Ha sido considerado posteriormente por el propio Grau como su film preferido de los que había realizado, declarando a Juan-Francisco Torres en *Fotogramas*: “ha pasado inadvertido, y era importante para España.” *El espontáneo* fue presentada en el Festival de Karlovy Vary (Checoslovaquia) y estrenada de forma discreta a finales del verano de aquel 1964,⁶⁷ en el que la selección española de fútbol ganaba su primer campeonato de Europa en una final disputada en Madrid frente a la Unión Soviética.

1.4.3. Crítica social y pacto fantasmal en *El espontáneo*

En *El espontáneo*, el joven Paco pierde su empleo de botones en un hotel –por la reclamación que presentan al encargado dos turistas americanas– y trata de ganar dinero por distintos medios. Únicamente consigue trabajo limpiando coches en una gasolinera, pero lo rechaza por no estar bien pagado; no tiene paciencia para esperar la larga cola de un casting para ser actor en una película; no posee la destreza para mecanografiar en una oficina; miente para hacerse antenista pero en la primera casa que visita (de un pintor homosexual, interpretado por Fernando Rey) comete un estropicio; tampoco da el perfil

⁶⁷ El 7 septiembre 1964 en Madrid, en los cines Palace y Pompeya.

para trabajar para una empresa de publicidad; así que trapichea con entradas de reventa para los toros en los alrededores de la plaza Las Ventas.

Pese a la insolencia del joven, que llega a lo cómico en una secuencia en la que discute en plena calle con un pintor de brocha gorda, Paco destaca por tener un buen corazón. Ante la ausencia del padre, el joven asume el rol del hombre de la casa y tiene como meta cuidar a su madre y sus hermanos. Pese a contar con los ingredientes principales para ello, Grau no opta por lo que Marsha Kinder ha denominado una “Oedipal Narrative” (1993, 197), el conflicto familiar que se da en algunas películas españolas asociado a la ausencia del padre. La tragedia en la película de Grau se sitúa en un plano social, al consumarse cuando el personaje sale del entorno familiar y desafía su destino de manera inconsciente en la plaza de toros. En este sentido, la desgracia del joven es el fracaso de intentar asumir unos roles inalcanzables: por su formación, el de torero; por su edad, el de convertirse en el patriarca de la familia.

La afectividad del joven queda reflejada también en sus ganas de conquistar a la joven dependiente de una tienda, con la que finalmente consigue una cita gracias a su picardía y sus dotes para el ligue, una actividad en cierta medida tolerada en la sociedad franquista (García Curado 163). En la película, la historia de amor queda frustrada antes de que dé comienzo debido al trágico final del joven. Paco se da cuenta de que ser torero es una manera rápida de hacer fortuna y es precisamente en medio de una fiesta popular, mientras transcurre la bulliciosa feria de San Isidro, cuando decide hacer algo extraordinario. En la televisión de un bar ve la entrevista a un torero de éxito, declarando que la primera vez que saltó al ruedo fue de espontáneo, una práctica muy común entre los jóvenes que querían dar a conocer sus dotes de matador. El modelo de la época era el torero

El Cordobés, de origen muy humilde, que se convirtió en el “emblema del *sueño hispano* que supo revelarse a su destino” (Vaquerizo García 60). Sin ningún tipo de experiencia en una corrida de toros, Paco decide saltar como espontáneo al ruedo de la plaza de Las Ventas, en una escena final demoledora, rodada en un plano cenital desde un helicóptero. En medio de la trágica secuencia, se insertan planos de la joven esperando a Paco en el lugar en el que se habían citado, donde el joven nunca aparecerá.

En *El espontáneo*, Grau hace una radiografía de la juventud más vulnerable frente al sistema. De una manera similar a Juan, el protagonista de *Los golfos* de Saura, Paco es víctima de un sistema que premia únicamente al que posee talento o al que consigue salirse con la suya:

Los golfos suggests that any art form that glorifies the individual hero over the collective while ignoring the underlying ideological forces that determine their relations functions as part of the ideological trap. (Kinder 1993, 111)

En ambas películas, el hecho de que la trama se situara en el mundo de los toros, no significa que fueran “película de toros” al uso. Según Roberto Cueto, las obras de Saura y Grau son ejemplos de “un descarnado behaviorismo” al mostrar a una “juventud perdida” (1998, 10) en medio de la falta de oportunidades y las falsas ilusiones:

[E]l toreo se convierte en la última posibilidad de escapar de la rutina, de la fea existencia, y de acceder no sólo a la fama y el dinero, sino a la integración en un sistema social que reniega de ellos. Esa recurrencia a la más arraigada tradición ibérica no deja de tener mucho de mofa, de una transgresión que opera en dos niveles: en el plano puramente cinematográfico desarticula las convenciones genéricas de un cine “oficial” que gustaba de la imagen trágica y heroica del torero (*Los clarines del miedo* y similares); en el aspecto social se carcajea de toda una colectividad obsesionada por el oropel de las hazañas taurinas y de espaldas a una realidad que se ocultaba tras ellas. (Cueto 1998, 11)

Así pues, a las representaciones de los toros en el cine les cuesta salir del estereotipo de ser la recreación de un fenómeno típicamente *español*. Pero, más allá del componente

folclórico, conviene tener en cuenta que la fiesta de los toros es, ante todo, un negocio, concretamente una de las primeras manifestaciones de la comercialización del ocio en España, un fenómeno analizado por Adrian Shubert. El propio Grau se ha referido al hecho de que su película trasciende el ámbito de la tauromaquia para convertirse en un retrato del comportamiento juvenil y humano en una sociedad desarrollista en pleno auge:

En *El espontáneo* no traté de hacer una película “de toros” –aunque como tal figure ya en algunas antologías–, sino de expresar el inquietante drama humano del talento natural sin experiencia, víctima de la propia soberbia [...] (Grau y Arranz 161)

En las declaraciones de Grau se percibe que el director pretende tomar distancia con el personaje principal de su segunda película, pero conviene enfatizar que se trata de una película con elementos muy personales, que podemos situar en el plano autobiográfico, puesto que encontramos elementos en la película que están estrechamente relacionados con la vida del director. Por ejemplo, se representa un hogar muy humilde en el que Paco convive con un hermano y una hermana, igual que Grau. Otro aspecto más relevante es el hecho de que el primer empleo de Grau fue de botones en el teatro del Liceo de Barcelona. En lugar de perder su trabajo, se interesó por el teatro y tomó clases nocturnas. De algún modo, Grau sigue la máxima propuesta por George Orwell de que la autobiografía “is only to be trusted when it reveals something disgraceful” (210).⁶⁸ En el caso del director, al mostrar los sucesivos fracasos de un joven y sus falsas ilusiones, Grau, de origen humilde y aficionado a los toros desde muy joven, explora una inquietud de tipo interno y envía un mensaje advirtiendo del peligro al que se enfrentan los jóvenes que tratan de buscar un

⁶⁸ Orwell hace esta declaración en un texto de 1944 en el que destaca la falta de honestidad en la autobiografía de Salvador Dalí.

futuro sin la cualificación necesaria en una sociedad cada vez más deshumanizada y obsesionada con alcanzar el éxito.

Este mensaje del director queda evidenciado en dos secuencias. En primer lugar, encontramos una muestra del inconformismo del joven frente a la falta de oportunidades cuando Paco renuncia a su trabajo en la gasolinera y su jefe le advierte de que tiene que asumir el papel que le ha tocado:

- Tienes que ir haciéndote a la realidad.
- Claro. Cada uno en su puesto. Y a mí me ha tocado fregar coches por siete duros diarios, ¿verdad? Muchas gracias, Don Joaquín. Muchas gracias.

Por un lado, se evidencia el carácter inconformista del joven, fruto de “la indiferencia de un mundo en el que los roles sociales están predeterminados” (Zunzunegui 1997, 557). A su vez, se certifica la ignorancia del joven, como demuestra la secuencia en que el grupo de amigos se encuentra en un bar tomando unos chatos de vino, debatiendo si la práctica de los toros es un deporte o un arte, y Paco entra en la discusión:

- Paco: — ¡Pero qué deporte ni qué porras! Los toreros son unos gamberros, que los veo yo en el hotel.
- Amigo: — ¡Pero qué sabrás tú si no has visto una corrida en tu vida, chhalao!
- Paco: — ¡Ni falta que me hace!

El retrato de estos jóvenes en grupo es todavía más devastador si cabe. Además de emborracharse, por la noche los jóvenes van por la ciudad destrozando todo a su paso como una banda de *hooligans* y llegan a apalear a un mendigo. Por ese comportamiento violento y los sombreros de tipo bombín que llevan, parecen personajes salidos de *La naranja*

mecánica.⁶⁹ Paco, otra vez, no se siente identificado con el resto, se enfada, y a la mañana siguiente le dejan tirado en la cuneta.

Así pues, si *El espontáneo* se contempla más allá de una simple ficción, siguiendo el planteamiento que Philippe Lejeune establece en *El pacto autobiográfico*, se pueden encontrar los “*fantasmas* reveladores de un individuo” que conforman el “pacto fantasmal” (42) que establece el autor con el lector o, en este caso, el director con el espectador. Al tomar el concepto que Lejeune plantea en el ámbito de la novela autobiográfica, a la hora de traspasarlo al del cine se nos presentan dificultades. Elisabeth Bruss, plantea que “there is no real cinematic equivalent for autobiography” (296), pero a la vez establece que la autobiografía en el cine es reconocible solamente “after we have learned the events of the films are like the life of the director” (309). Por lo tanto, ese “pacto” se establece mediante unas “reglas de similitud” (310) que encontramos entre el texto analizado y aspectos conocidos de la vida del director, como sus orígenes modestos. Grau no necesita que el joven Paco se parezca a él ni que hable como él. Más bien, pretende trasladar sus inquietudes de carácter personal y social mediante un personaje que *podría ser* el propio director, pero con el que a la vez se sienta identificado cualquier espectador.

De una manera similar al personaje arquetípico de autobiografía en el cine que analiza Bruss –Antoine Doinel como alter ego de François Truffaut en *Los 400 golpes* (1959)–, Paco en *El espontáneo* coincide en que “is ultimately more seen than seeing, caught within a power of vision that cannot be his own” (311). En gran medida, como se

⁶⁹ Se ha especulado con la idea de que Stanley Kubrick, a la hora de representar la estética del grupo de jóvenes de *La naranja mecánica* (1971), además de la novela de Anthony Burgess, se inspiró en la película de Grau, según Vicente Fernández.

pone de manifiesto en este tipo de películas, las acciones del personaje prevalecen sobre los pensamientos. De ahí que, de nuevo en palabras de Bruss, “the film autobiographic claims are so tenuous that we feel free to claim as our own the position of the perceiving subject” (311). Efectivamente, esa capacidad del cine para que el espectador “reclame como propias” las imágenes representadas es una de las dificultades que plantea la autobiografía en el cine, aunque en el caso de Grau se puede comprobar cómo se han insertado elementos de su propia vida en una ficción que refleja de manera honesta y directa la realidad de un momento y un lugar.

1.4.4. Un discurso moral como arma ideológica

A la hora de abordar el análisis de las dos primeras obras de Grau, además del espacio geográfico en el que se ambientan, aparece una clara diferencia entre ellas: mientras que en *Noche de verano* los personajes interiorizan sus frustraciones y deseos, en *El espontáneo* las desgracias se exponen de manera directa, casi brutal, hasta las últimas consecuencias: la muerte. De ahí que, para guardar cierta unidad, en este análisis prime el énfasis en el contexto de las obras y la crítica social que comparten. Grau, en pleno surgimiento del cine de autor, mediante sus conocimientos de los planteamientos estéticos más modernos del cine de su época, logró plasmar a través de sus personajes una visión personal (autobiográfica) de la sociedad a la que pertenecía. Por tanto, ideología (lo social, su visión política de la situación) y psicología (lo personal, sus frustraciones y deseos) son elementos que acaban por estar interrelacionados.

El caso de Grau cuenta con unas particularidades de partida ligadas a su biografía: se suceden un origen modesto, una educación católica y una conexión a un entorno

ultraconservador del que no se siente partícipe pero que al que se le sigue asociando en los años venideros. De cualquier modo, coincide con otros cineastas de su generación, los del grupo del NCE, en unas primeras obras son muy críticas con la sociedad, que no encajan en el *optimismo* del desarrollismo franquista. De aquel grupo, Carlos Saura ha conseguido que se diera importancia a su obra posterior porque la línea de crítica social que ha desarrollado a lo largo de los años sesenta y setenta en producciones de Elías Querejeta ha sido comprendida por la crítica y el público.

Como se va a exponer en los siguientes capítulos, el director se adapta a las transformaciones de su entorno, incluida la industria del cine, cambiando de registro y quedando sus primeras obras prácticamente irreconocibles, como si de reliquias del pasado se trataran. A la postre, *El espontáneo* se ha quedado ubicada más cerca de las antologías de “películas taurinas” que del grupo del NCE. Así pues, este hecho condiciona en buena medida que Grau haya pasado inadvertido en el canon que se forja posteriormente. De modo que se pretende superar la idea de que Grau ha sido simplemente superado por mejores creadores; o como ha planteado Jeremy Treglown, que los años de la dictadura franquista siguen siendo vistos con recelo, por el simple hecho de que de ese periodo oscuro nada bueno podría haber salido (226).

Impulsada por las políticas tecnocráticas, durante los años sesenta comienza a desarrollarse una ideología de apoliticismo. Pero como ha recordado Žižek: “‘apolitical’, is a political gesture *par excellence*” (2000, 145). Teniendo sus películas como ejemplos, sería inadecuado situar a Grau en el apoliticismo, siendo más conveniente considerarlo dentro de una mirada crítica e inconformista. Precisamente, el fracaso de las películas del NCE en general y las de Grau en particular se entiende sobre todo por las contrariedades

(impulso y consiguiente autocensura) del periodo *aperturista* en el que surgen. En este sentido, las dificultades que aparecen para clasificar a Grau pueden tener su origen en el hecho de que se ha relegado el marcado contenido crítico de sus primeras obras. Recordemos que, por lo general, *Noche de verano* se considera una imitación del cine italiano (limitación del análisis al plano estético) o su discurso sobre el matrimonio queda vinculado al ultraconservadurismo de su productora del Opus Dei; mientras que *El espontáneo* se encasilla en las antologías del cine taurino (limitación del análisis al plano temático).

Sin embargo, como se ha comprobado al asociar el análisis de las películas a los aspectos socioculturales del periodo, son obras que tienen puntos comunes con otros cineastas, escritores, intelectuales del momento, al coincidir en su discurso contrahegemónico, y sumarse al clima de descontento, rebelión y protesta que tiene su estallido en la segunda mitad de los sesenta. Por lo tanto, este trabajo asume la tarea de reubicar la obra de Grau, al establecer una continuidad en su discurso, para que así este tipo de obras sean tenidas en cuenta como claros síntomas de resistencia y no solamente como gotas de agua que se diluyen en el imparable proceso de reconfiguración que sufrieron el cine y la cultura a lo largo de la década.

CAPÍTULO 2

ESCUELA DE BARCELONA

Entre la secuencia final del *espontáneo*, en la que aparece el joven Paco sacado a rastras de la plaza de Las Ventas después de haber recibido una cornada que se presume mortal, y otra imagen en la misma plaza de toros, la del público entusiasmado en el concierto de los Beatles, hay apenas un año de diferencia. Entre las dos imágenes hay un contraste, al reflejar una el fracaso y otra el júbilo de la juventud a mediados de los años sesenta. La visita de la banda británica a España (Madrid y Barcelona) en el verano de 1965 fue largamente promocionada, desde la prensa, el No-Do o la TVE. Sin embargo, el aforo de los conciertos no llegó a completarse, debido al alto precio de las entradas y las fuertes medidas de seguridad por el temor a disturbios. Otro motivo para la escasa afluencia, señalado por José Beaumont años más tarde, pudo ser que los Beatles “no habían sido todavía descubiertos, en la España puritana y aislada de los años sesenta.”

Tatjana Pavlović ha utilizado la descripción de Juan Goytisolo en la novela *Fiestas*, de una España que pasaba del lema “Por el imperio hacia Dios” al “Beba Coca-Cola” como ejemplificación de que el proceso hacia la sociedad de consumo durante el franquismo fue un tumultuoso camino de contradicciones (53). En efecto, la llegada de los Beatles era la evidencia de que la España de 1965 se abría al extranjero; al mismo tiempo, en esa España

que empezaba a ser la de las chicas modernas o *ye-yé*,⁷⁰ había aún unas limitaciones, en buena medida ligadas a la anomalía que supuso la transformación de la sociedad española durante el franquismo.

De modo que el ambiente de la juventud de los sesenta se desarrollaba a nivel global, por medio de una concepción de lo nuevo frente a lo viejo, planteado desde la cultura estadounidense bajo el concepto de una “New Sentimentality” que se abría paso frente a la “Old Sentimentality” que representaban los valores de la era Eisenhower.⁷¹ Manuel Vázquez Montalbán también se refería al concepto de “sentimentalidad” al analizar la cultura durante el franquismo en su *Crónica sentimental de España*,⁷² en la que describía de manera muy crítica la desigual integración de la cultura de masas en España:

Las normas de un subnormalismo integrado guían la cultura popular. Toda la juventud canta los éxitos de los Beatles, de los Rolling Stones, de Johnny Hallyday, y no saben ni inglés ni francés. Hay un desfase entre las formas culturales que han adoptado, entre las formas de su expresión (desde el vestuario hasta el lenguaje oral o mímico) y el contenido de esa relación con la realidad. Porque los paraísos del consumo nacional que podrían, y aún relativamente, equivalen a los emporiums (sic) de la Europa consumista, son islas fragmentadas llenas de subzonas, en las que coexiste la cultura del snobismo (sic) con la de la pobreza. (1971, 128)

Así pues, el desarrollo de la segunda mitad de los sesenta en España fue el de una sociedad a la que se abrían nuevas posibilidades y que avanzaba a distintas velocidades, teniendo los medios de comunicación de masas una enorme repercusión social.

⁷⁰ Término que proviene de la canción “Chica yé-yé,” compuesta por Augusto Algueró para la película *Historias de la televisión* (Sáenz de Heredia, 1965) y popularizada por la interpretación de la actriz Concha Velasco.

⁷¹ Conceptos planteados por Robert Benton y David Newman en la revista *Esquire* en julio de 1964. Estos periodistas escribieron el guion de la película *Bonnie & Clyde* (Penn, 1966). Aquella revolución generacional de Hollywood ha sido relatada por Mark Harris.

⁷² Al inicio del libro, Vázquez Montalbán indica que toma el concepto de Antonio Machado, citando una parte de su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua.

2.1. UN CAMBIO DE PARADIGMA

A mediados de los años sesenta, en el ámbito del cine se abrieron nuevos planteamientos estéticos y de ruptura, una evolución en el tipo de narración que Bordwell ha denominado “art cinema narration” (205), que desde finales de los cincuenta se fue popularizando entre un público joven. En España, se dio a conocer bajo la denominación “de Arte y Ensayo” a ese tipo de cine inclinado a una impronta artística.⁷³ El año 1965 supuso un punto y aparte para las dos revistas de cine más relevantes del momento. *Nuestro Cine* y *Film Ideal* coincidieron en un cambio de etapa a mediados de la década (Tubau 58). La dicotomía de los años cincuenta –debatida en España de forma tardía– entre cine americano y realismo crítico se estaba quedando desfasada en detrimento de nuevas propuestas narrativas.

Así pues, el impasse que se produjo en la obra de Jordi Grau coincidió o, más bien, como se pretende demostrar en las siguientes páginas, se debió, al cambio de paradigma en la cultura, en el que el cine se encuentra en una posición central. El siguiente proyecto de Jordi Grau, *Acteón*, se enmarcó en esa necesidad de afrontar nuevas metas. A finales de 1964, Grau recibió el encargo de “darle forma cinematográfica” al proyecto *Acteón*, del escultor vasco Jorge Oteiza. Por entonces la intención de Grau era la de experimentar y reflexionar en torno a los “problemas de estructura cinematográfica en el sentido de dejar huecos para que sean redondeados por el espectador.”⁷⁴ De modo que Grau planteó un proyecto de carácter experimental, alejado de la narrativa de sus dos primeros largometrajes.

⁷³ Las salas de cine llamadas “de Arte y Ensayo” se reglamentaron en 1967.

⁷⁴ Entrevista de Gortari y Martialay para *Film Ideal* en 1964.

2.1.1. *Acteón*: de encargo a proyecto personal

El proyecto de *Acteón* surgió de la relación entre el artista Jorge Oteiza y el productor y mecenas Juan Huarte. A través de la productora X Films desarrollarían varios proyectos cinematográficos de propósito artístico. Oteiza, desde los años cincuenta, era un escultor de reconocido prestigio internacional. Según Santos Zunzunegui, editor de un libro sobre el proyecto, Oteiza trabajó en un guion titulado *Escenario de Acteón* y también en un documento titulado *Estética de Acteón*, en donde detallaba los detalles técnicos a sus colaboradores. Esta era la visión del mito que tenía Oteiza para el proyecto:

El mito de Acteón nos permite representarnos plásticamente el sentimiento trágico de la existencia sin solución. Acteón, convertido en ciervo no puede escapar a sus perseguidores, no puede dominar la realidad.⁷⁵

Esta visión de tipo existencial podría tratarse del nexo de unión con Grau, que fue incluido en la producción de *Acteón* “como la persona capaz de brindar asistencia técnica a Oteiza a la hora de desenvolverse con la parafernalia cinematográfica” (Zunzunegui 2011, 28). La inclusión de Grau en el proyecto se entiende por su proximidad a personas que habían ideado el proyecto y a su ascendente carrera como director.⁷⁶ Ello supuso la entrada de Grau en un círculo al que no pertenecía, como es el sector de las artes en el País Vasco.

La conexión entre el escultor y el director no se produjo en ningún momento. Al parecer “nunca quedó claro el reparto real de roles entre el artista y el hombre de cine”

⁷⁵ Archivo FMO, Registro 11333 (Zunzunegui 2011, 63).

⁷⁶ Una actriz de *Noche de verano* y el coguionista de *El espontáneo* idearon un proyecto titulado “No sueñes en la ciudad,” que Oteiza reescribiría y se convertiría en *Acteón*: “Un bosquejo de guión de la pareja de actores María Cuadra y Eduardo De Santis fue el detonante para la puesta en marcha de X Films” (Cerdán y Fernández Labayen 171). Un guion también conocido como “Alguien no muere” (Zunzunegui 2011, 26).

(Zunzunegui 2011, 28). La disconformidad de Oteiza con Grau y la producción en general provocó la desvinculación del escultor de la producción de Juan Huarte, que se llegó a materializar por estar en proceso avanzado. Según indicó Grau a García de Dueñas en 1968, las diferencias en la concepción del planteamiento se pueden resumir así: “Para él, Acteón era un pastor en una montaña nevada. Para mí, era un pescador mediterráneo.”

Se llegó a plantear la idea de reducir el proyecto a “un film de sketches sobre temas mitológicos” (Zunzunegui 2011, 29), pero finalmente, Grau quedó como único director y consiguió llevar el *Acteón* a su terreno modificando el guion original de Oteiza.⁷⁷ Grau tomó como punto de partida el mito clásico, cuya interpretación más conocida es la de las *Metamorfosis* de Ovidio,⁷⁸ y desde entonces ha tenido numerosas representaciones e influencias en el arte y la literatura⁷⁹. Por su parte, Grau situó el mito principalmente en el ambiente urbano, en donde el director trató de aproximarse, sino en narrativa al menos sí en estética, a la línea que venía practicando en sus anteriores trabajos.

La narración de la obra no es lineal y se puede enmarcar dentro de una obra experimental. De todos modos, como advierten Jacques Aumont y Michel Marie, sea cual sea el tratamiento de una película, hay una serie de pautas para todas ellas, marcados por la propia naturaleza del cinematógrafo que hacen del espectador un sujeto pasivo:

[C]ualquiera que sea el film –por muy “experimental” que parezca– siempre estará limitado por un cierto número de obligaciones, la primera de las cuales siempre es la del “desfile” por el proyector [...] que impiden que el espectador “participe” o “colabore” de manera activa. (101)

⁷⁷ Grau ha reconocido que “partir de una idea que no era mía condujo a que utilizase el mito de Acteón, como un sucedáneo del mito de Prometeo” (Castro 215).

⁷⁸ Libro III, versos 152-252.

⁷⁹ Sobre el tema de Acteón, véase el estudio de Bienvenido Morros Mestres.

En el caso de *Acteón*, en el carácter novedoso del conjunto contribuyeron varios elementos del film. Al inicio de la película, el protagonista, Acteón (interpretado por Martín Lasalle),⁸⁰ aparece con su barca y descubre a Diana desnuda. En la imagen, la joven aparece tapándose el cuerpo desnudo con las manos. Este fue el primer desnudo que aparece en una película de Grau –limitado, por los condicionantes del momento–, pero se va tratar de un elemento recurrente en sus futuras producciones, puesto que la sugerencia del contenido sexual estará ligada al tratamiento visual por medio del cuerpo.

El mito también aparece representado mediante algunas inserciones de planos con los perros devorando al ciervo en que ha sido convertido Acteón por haber visto el cuerpo desnudo de Diana.⁸¹ Durante toda la película, las escenas de la naturaleza y el contexto mitológico contrastan con las escenas urbanas. El protagonista se pasea durante buena parte de la película por la ciudad, de manera que se perciben fácilmente elementos que coinciden con sus anteriores obras: el hombre alienado por la modernidad y superado por la relación de pareja. El mismo personaje de Diana (Pilar Clemens) aparece como la pareja en vías de ruptura, mientras que aparece otra mujer (Claudia Gravy), que viaja junto a él en un tren. Jean-Paul Sartre, en *El ser y la nada*, considerada su primera obra existencialista, en la que se exponía una crítica de la sociedad moderna, planteaba el concepto de “complejo de Acteón” como el estímulo de toda búsqueda. La curiosidad en el animal, indicaba Sartre, “es siempre sexual o alimentaria” (705). En este sentido, el ánimo de situar al personaje de Acteón en el espacio urbano, se puede interpretar como una búsqueda existencial y

⁸⁰ Un actor franco-uruguayo conocido por protagonizar *Pickpocket* (Bresson, 1959).

⁸¹ Esta representación ha asociado la figura de Acteón a la del hombre cornudo.

sexual, amplificándose así la idea de la búsqueda de la identidad del individuo en la sociedad moderna.

La crítica a la modernidad en la película resalta además por medio de la inserción de unos planos de un proceso de embotellamiento en una fábrica de Coca-Cola, un matadero, cementerios o las ruinas de la ciudad. A diferencia de sus dos anteriores películas, el personaje principal es simplemente un testigo dentro de un espacio urbano en el que destaca su despersonalización: podría ser cualquier ciudad del mundo. El protagonista apenas interactúa en los lugares por los que transita, desde el metro entre la multitud, las salas recreativas, un combate de boxeo, una catedral o un moderno y amplio establecimiento donde conviven la música jazz⁸² y una escena del ballet de Bonnie Parkes. También destacan los espectáculos de nickelodeon en donde se aprecian motivos “mélièsianos” característicos del “cine de los orígenes” (Riambau y Torreiro 240).

Acteón fue seleccionada en el Festival de Moscú y Grau acudió a la capital rusa con una delegación española encabezada por José María García Escudero. El gobierno franquista había sido reestructurado en 1965, pero el proyecto de García Escudero seguía en marcha. Sin embargo, en el certamen ruso, el Director General de Cinematografía dio nuevamente muestras de las contradicciones de su política, empezando por su presencia en la Unión Soviética. La película de Grau, pese a contar con las cualidades de un cine joven y diferente, no entraba dentro de sus estándares de “cine de calidad.” García Escudero recordaría la proyección de *Acteón* en Moscú de una manera exagerada: “la única cosa que razonablemente se podía esperar era que, a la salida, hubiesen colgado a la delegación

⁸² La banda sonora es del compositor Antonio Pérez Olea, que también estuvo a cargo de la de *Noche de verano* y la de *Una historia de amor*.

española de la farola más cercana, como escarmiento y ejemplo de justicia revolucionaria” (1978, 174).

Sin embargo, según ha recordado Grau, tras la proyección en Moscú, *Acteón* “tuvo buenas críticas y buena acogida, sobre todo de la gente inquieta.” Según Grau, la película despertó el interés de cineastas soviéticos, entre ellos Serguéi Paradjanov, que dijeron: “Si en la España de Franco hacen films como éste, nosotros no podemos ser menos” (Riambau y Torreiro 285). Pese a la división de opiniones con la que fue recibida la película y a que el film permaneciera, según afirmaba Grau entonces, “encerrado en cuatro latas con membrete” hasta su estreno en cines en 1967, sí lo habían visto “los intelectuales, algunos críticos, la Junta de Clasificación y Censura y los que asistieron al festival cinematográfico de Moscú” (Grau 1967, 12). Los intelectuales a los que se refería Grau era un grupo de jóvenes de Barcelona con los que compartía similares inquietudes, cuya agrupación como movimiento cinematográfico se va a tratar a continuación.

2.1.2. Una alternativa al cine de Madrid

El caso de *Acteón* puede servir de ejemplo de cómo en los años sesenta una película sin apenas público poseía lo que Bourdieu ha denominado un “capital simbólico,” por su capacidad de aportar beneficios (económicos y sociales) en un futuro inmediato al suponer “la adquisición de una reputación de competencia y de una imagen de respetabilidad y de honorabilidad” (1998, 291). De modo que la obra experimental de Grau adquirió un capital simbólico al ser tenida en cuenta por el nuevo movimiento barcelonés que se estaba fraguando a raíz de la aparición de *Fata Morgana*, la película de Vicente Aranda, presentada en la prestigiosa Semana de la Crítica del Festival de Cannes en mayo de 1966.

Son unas obras que contribuyeron al mencionado cambio de paradigma de la década, lo que Román Gubern consideraba entonces un “momento de replanteo” (1966, 6). A mediados de la década en Barcelona, una minoría intelectual encontró un resquicio en el campo cultural del franquismo que el NCE no había logrado llenar del todo, debido a las dificultades de definirse entre ser oficial o disidente. Bourdieu se ha referido a la pugna entre una cultura heterónoma, la oficial, y una cultura autónoma, al margen (1993, 40). De modo que el surgimiento del grupo de Barcelona trató de destacar su autonomía con respecto a la normatividad que representaba la capital.

Este movimiento tuvo sus raíces en “una tradición artística catalana envuelta en la búsqueda de formas expresivas y de una estética modernista” (Martínez Bretón 164). A su vez, en el ámbito del cine, contaba con algunos antecedentes como *No dispares contra mí* (1961), de José María Nunes, director portugués afincado en Barcelona; el documental *Alrededor de las salinas* (1962), de Jacinto Esteva; *Brillante porvenir* (1963), codirigido por Aranda con Gubern; *Los felices 60* (1963), el primer largometraje de Jaime Camino; y sin olvidar *Noche de verano*, el primer largometraje de Grau.⁸³ Como auténtico pionero del movimiento quedaría *Mañana* (1957), un cortometraje de Nunes, del que Grau ha reconocido su impacto en sus años de formación. La irrupción de esta hornada de nuevos cineastas se superpuso al agotamiento del grupo del NCE a mediados de la década. De modo que las obras de ruptura de jóvenes directores como *Fata Morgana* –escrita por Aranda y Gonzalo Suárez–, *Acteón*, así como *Una historia de amor*, la siguiente película

⁸³ Con respecto a su integración en el movimiento, Grau ha afirmado: “Si *Noche de verano* no forma parte de la Escuela de Barcelona, entonces es que la Escuela de Barcelona no existe.” Unas declaraciones “posteriormente ampliadas y matizadas” en 1996 (Riambau y Torreiro 179).

de Grau, se encuadraron en el espíritu del grupo que a partir de 1967 se ganaría la denominación de Escuela de Barcelona.

Otro motivo por el que *Acteón* situó a Grau en la senda del movimiento de Barcelona fue debido a que el sector de Madrid, que se dirimía entre el “cine de calidad” de García Escudero y un cine comprometido, despreció la propuesta de Grau. Tras proyectarse *Acteón* en la Cuarta Semana del Nuevo Cine Español de Molins de Rey, en 1967, uno de los principales epicentros de promoción de las películas de los jóvenes directores, en *Nuestro Cine* José Monleón argumentaba que una película así “podía incurrir fácilmente en la frialdad, el hermetismo y la ingenua suficiencia.” Y, en el mismo número de la revista, para Ángel Fernández-Santos, la proyección del film más experimental de Grau fue “un fracaso” e indicaba la necesidad de que el nuevo cine encarara temas y tratamientos de índole realista al haber sido “repudiada por completo la poesía inconcretísima de *Acteón*” (1967, 16-21). Unas afirmaciones que prueban que el tratamiento estético en la España antifranquista era una cuestión de disputa entre los que defendían un planteamiento directo y realista, frente a los que daban por superada esa fórmula y buscaban formas diferentes de representación de la realidad.

Esta dicotomía coincide con la distinción sobre el gusto en el arte que propone Bourdieu. Desde la aparición de las vanguardias artísticas en el arte hay una división entre “dos visiones del mundo, dos filosofías de la existencia” (1998, 291-292). La producción artística de vanguardia, frente a la producción burguesa, está “condenada a decepcionar, desigualmente y siempre a corto plazo, las expectativas burguesas” (1998, 294). La particularidad en este caso, consiste en que la disputa entre lo tradicional y lo vanguardista fue trasladada por algunos al plano geográfico, como el director Joaquim Jordà, que pese

a haber sido estudiante de la escuela de cine en Madrid, en el semanario *Destino* incidía en la diferenciación entre un tipo de cine hecho Madrid y otro en Barcelona:

En España, hay dos cines posibles: uno que mira hacia atrás y que explica que somos como somos y el otro que explica nuestro presente e intenta ver cómo podíamos ser. El primero se hace en Madrid; el segundo en Barcelona.⁸⁴

Teniendo en cuenta la contundencia de esta afirmación, Aubert ha apuntado que reducir las diferencias entre Madrid y Barcelona a un enfrentamiento de planteamientos estéticos sería caer en una “visión simplificadora.” Por eso, conviene situar al movimiento barcelonés como una “alternativa” al realizado en Madrid y como “un proceso de cuestionamiento del realismo cinematográfico” (2016, 65-67). Un director como Grau, ciertamente, sirve de puente entre ambos movimientos, al dirigir obras más o menos realistas o vanguardistas, sin un ánimo de confrontación o de pertenencia a uno y otro grupo, sino adaptándose a las circunstancias que requería la producción en cada momento.

Dentro de esta delimitación geográfica, otra cuestión fue el debate entre hacer cine catalán o simplemente un cine de Barcelona. Aubert ha señalado “la crítica desde algunos sectores de la sociedad catalana hacia la falta de compromiso nacionalista por parte de los miembros de la Escuela de Barcelona” (2016, 206). Se trata de un amplio debate sobre el uso de la lengua catalana que se produce a principios de los años sesenta. El uso catalán no se reglamentaría hasta el final de la dictadura, pero desde finales de los cincuenta se logró introducir el catalán por medio de la música. La burguesía catalana promovió un nuevo tipo de canción catalana, descrita por Àngel Casas como “afrancesada, jazzística y

⁸⁴ *Destino*, 1581, 25 noviembre 1967, p. 10 (Aubert 66).

spiritualera (sic)” (101). En un principio tolerada por el régimen, una vez se fue convirtiendo en fenómeno de masas, comenzó a tener trabas con la censura.

Según Miquel Porter Moix, la Nova Cançó fue “el hecho más importante de la cultura catalana de la posguerra” (12). De esta agrupación formaron parte desde la “canción protesta” con una concepción claramente reivindicativa, representada por Raimon; a una vocación comercial, como Joan Manuel Serrat, que logró una enorme popularidad, alcanzando un estatus de estrella no solamente de la canción catalana. Pese a que su popularidad en toda España eclipsó el componente catalán y llegó a promocionarse con el nombre español de Juan Manuel Serrat, consiguió “*normalizar* el hecho de cantar en catalán” (15). Serrat puso en el centro el debate sobre el uso del catalán en una polémica que generó su negativa a cantar en castellano en el Festival de Eurovisión de 1968.

El de la canción catalana fue una muestra más de una práctica cultural surgida, según Vázquez Montalbán, “al margen de los medios de comunicación y que casi se ha impuesto a ellos” (1968, 27). De todos modos, no logró imponerse del todo, puesto que el éxito de la canción “S’en va anar” con Salomé y Raimon en el Festival de la Canción Mediterránea de 1963, emitido en la TVE, fue advertido por el régimen y no hubo una canción en catalán hasta la edición de 1967 (Casas 108). Ciertamente, la canción catalana fue una práctica cultural que se vio en una tesitura similar al nuevo cine barcelonés, en lo que respecta a que fue tolerada mientras quedara en los márgenes, mientras que le fueron impuestas dificultades para consolidarse a nivel nacional.

El crítico Villegas López reconocía entonces “dos direcciones posibles para el cine catalán.” Por un lado, un cine que retrataba lo catalán y sus gentes, entre las que entrarían

El último sábado (Balañà, 1966) o *La piel quemada* (Forn, 1967); y por otro, un cine universalista, internacionalista, de estilo publicitario, que iba a desarrollar la EdB. Las películas de Grau nuevamente se sitúan entre ambas tendencias, puesto que su vocación era popular, alcanzar un gran público mediante el retrato social, pero guardaba una impronta internacional. Es decir, retratando vivencias locales y urbanas, junto a experiencias humanas con las que cualquiera pudiera identificarse. Este hecho le permitió abrirse camino en distintos ambientes a la vez que ser una figura equidistante en cualquiera de ellos. Grau, aunque afincando en Madrid y asociado al grupo descrito como “mesetario,” siempre ha reivindicado sus raíces catalanas y en los años del franquismo consiguió introducir canciones en catalán en *Una historia de amor* y *Tuset Street*.

El propio Grau intuía entonces una evolución en su cine incluso antes de que se estrenaran su tercer y cuarto largometraje, cuando en la revista *Nuestro Cine* afirmaba:

No creo que el estilo ni el propósito del autor puedan cambiar radicalmente, pero si me viera obligado a dividir en dos partes mi obra actual, separaría mis dos primeras –*Noche de verano* y *El espontáneo*– como pertenecientes a una etapa especialista, con fragmentación de acciones y rigidez de montaje. Y colocaría a las dos últimas –*Acteón* y *Una historia de amor*– como pertenecientes a otra etapa más cercana al temporalismo (sic), con mayor fluidez y profundidad. Aunque, en realidad, todos sean aspectos de una misma evolución y en todas ellas exista una preocupación por tratar al espectador como un ser adulto al que se debe dar la posibilidad de intervenir en la historia. (1967, 12)

Las apreciaciones del director sobre la evolución de su filmografía son explicativas de los fenómenos que se dieron a lo largo de la década, cuando nuevas formas de representación trataban no solamente de superar las convenciones del realismo, sino de experimentar con la narración. Grau había comenzado a escribir el guion de una película titulada “Marta y María” en 1963, cuando regresaba en avión a España desde el Festival

de Mar del Plata. El proyecto tuvo que esperar y pasó de ser su segundo largometraje al cuarto de su filmografía (Grau 2014, 87). En Moscú, Grau ya tenía acordado el nuevo proyecto con el productor catalán Jordi Tusell (Estela Films). Finalmente se titularía *Una historia de amor* y la manera de abordarlo se adecuaría a otro tipo de narración y de realidad: el año 1966 marcado por un clima de confusión social, en lo que se refiere al contraste de una sociedad impulsada por el consumismo a la vez que cohibida por una completa falta de libertades políticas.

2.2. UNA HISTORIA DE AMOR

En *Una historia de amor*, Grau recuperó la narración lineal de sus dos primeras obras y un enfoque de carácter social que tuvo problemas con la censura, por tratarse de una historia centrada en la atracción más que sugerente entre un hombre casado y su cuñada. Además, Grau pretendía otorgar a la obra cierto simbolismo al darle a propósito nombres bíblicos a los protagonistas, Daniel, Sara y María, además de comenzar la película con los protagonistas dentro de la catedral de Barcelona.⁸⁵

Asimismo, para su cuarto largometraje, Grau persistió en su interés en los conflictos morales en la relación de pareja, abordándolos desde una perspectiva adecuada al momento de su realización. Si en *Noche de verano* destacaba el contraste entre la alta burguesía y las clases populares, *Una historia de amor* se centró en un nuevo grupo social de gran relevancia en la última etapa del franquismo: los jóvenes progresistas, comúnmente conocidos como *progres*. Una nueva generación dentro de la creciente clase media que se dirimía entre el auge del compromiso político, el malestar social provocado por el choque

⁸⁵ Al inicio de la película se incluye la dedicatoria: “A mi padre y a todos los que han sufrido la pesada carga del amor.”

de unas ideas revolucionarias con una realidad inmovilista y el auge de una sociedad consumista.

2.2.1. Un clima de contestación social y de consumo de masas

Una de las primeras escenas del guion de *Una historia de amor* escandalizó especialmente a la Junta de Censura. Es de noche en el interior de la casa y Sara (Serena Vergano) está tumbada en el sofá fumando y escuchando la conversación que mantiene su hermana María (Teresa Gimpera) con su marido Daniel (Simón Andreu).⁸⁶ Para los censores, la escena sugería que la joven se estaba masturbando. El director se comprometió a eliminar cualquier tipo de sugerencia de tipo sexual y la escena se incluyó (Grau 2014, 99).

Otra objeción de la censura se refería a una secuencia en la que aparece una manifestación, con gritos a favor de la readmisión en la universidad madrileña del entonces expeditado y expulsado profesor José Luis López Aranguren, que tuvo que ser eliminada del guion definitivo (Torreiro 1997, 639). El hecho de que Grau tratara de incluir protestas en la película respondía al clima de contestación social que se vivía en buena parte de los ambientes universitarios del país. El año 1966 fue un año particularmente turbulento en Barcelona. Entre los días 9 y 11 del mes de marzo tuvo lugar la protesta conocida como la Caputxinada de Sarrià, un encierro en un convento que congregó a distintos sectores de la juventud antifranquista amparados por el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universitat de Barcelona (SDEUB). Muchos jóvenes, entre ellos intelectuales reconocidos, acabaron detenidos en comisaría, un hecho reconocido por Sílvia Marimon como

⁸⁶ Por razones presupuestarias no pudo ser interpretado por el actor francés Jean-Louis Trintignant, como se había pretendido.

antecedente del mayo francés. La Ley de Prensa de 1966, conocida como “Ley Fraga,” no significó un avance en la libertad de expresión, sino un reajuste por parte del gobierno para hacer frente a la realidad cambiante.

Nuevamente, Grau construía una ficción retratando a la vez aspectos de la sociedad del momento. *Una historia de amor* es la historia de un amor imposible entre una mujer y el marido de su hermana. Además de un triángulo amoroso, cada uno posee un retrato individual: Sara, una joven sin un futuro claro por delante; Daniel, un hombre con obstáculos para ser escritor y padre de familia; María, una joven insegura a punto de ser madre. Las preocupaciones de todos ellos parecen quedar absorbidas por la sociedad de consumo en la que forman parte, aunque por momentos logran escapar en la isla en la que viven, una pequeña casa situada en una zona periférica de Barcelona.⁸⁷ El dueño de la casa vive junto a ellos, un hombre mayor interpretado por Félix de Pomés, que se encarga de recordarles a final de mes que deben pagarle el alquiler. Los personajes de Grau aparecen otra vez inmersos en una fiesta popular, en esta ocasión la Navidad, teniendo especial presencia la noche de fin de año, la Nochevieja.

Al inicio de la película, queda retratado el consumo masivo que ya se daba en España en el periodo de las fiestas navideñas a través de una serie de planos de los letreros de las tiendas que incitan al consumo, con villancicos como música de fondo. De manera similar a la propuesta de *Acteón*, esos planos enfatizan la alienación del individuo frente a esa oferta. La cámara, desde el punto de vista de Daniel, se detiene en los escaparates donde aparece el caviar ruso o el champán francés. Son productos extranjeros de alta gama que

⁸⁷ En el barrio de Vallcarca (Torreiro 1997, 638).

contrastan con una monja que pasa por la misma calle: en medio de ellos se sitúa Daniel. En España, desde los años cincuenta fue una constante, casi una obsesión, el hecho de pertenecer a la ONU, a la Comunidad Económica Europea y, en definitiva, adherirse al ritmo de vida de los países avanzados por medio del consumo y la apariencia. A este respecto, Manuel Vázquez Montalbán, en su ensayo *La penetración americana en España* se preguntaba: “¿Es España una sociedad de consumo, a la manera como pueden serlo la mayor parte de las naciones europeas?” Para responder, el escritor citaba un estudio sociológico de José Castillo, en el que se concluía: “Nuestro país no se encuentra aún en la etapa del consumo de masas: sólo algunas clases sociales en ciertas zonas geográficas gozan de *discrecionalidad* de conducta...” (1974, 408).

Los protagonistas de la película de Grau son consumistas pese a que su capacidad para permitirse el consumo es bastante limitada. Daniel y Sara van al Corte Inglés a comprar unos regalos de Navidad. Precisamente, El Corte Inglés, una tienda fundada en Madrid a finales del siglo XIX, fue uno de los emblemas del desarrollismo español, teniendo en los años sesenta una expansión de sus centros comerciales a otras ciudades. Según Jean Baudrillard al describir esa sociedad de consumo en auge, como la reflejada en la película, se refiere al centro comercial: “realiza la síntesis de las actividades consumidoras, entre las cuales no es menor el *shopping* mismo, que el coqueteo con los objetos, el vagabundeo lúdico y las posibilidades combinatorias” (6). Así, Grau retrata a los personajes alegres en el centro comercial, en una serie de secuencias con música de fondo, coqueteando con distintos objetos, desde discos a ropa, ofreciendo una explícita representación de lo que Karl Marx en el primer tomo del *Capital* denominaba el “fetichismo de la mercancía” (87). De alguna manera, el flirteo que no se pueden permitir

de manera física Daniel y Sara lo escenifican mediante el contacto mutuo con los objetos de consumo.

2.2.2. Retrato del *progre*

La emancipación de lo moderno frente a lo tradicional posee un carácter transnacional, como demuestra la proliferación de los fenómenos *beatnik* y *hippie* en toda la cultura occidental desde finales de los años cincuenta. Ese cambio adquirió un signo más politizado a partir de las protestas contra la guerra de Vietnam y el mayo del 68 francés. Theodore Roszak entonces describía el levantamiento de la juventud en los Estados Unidos como una respuesta al sistema tecnocrático (22). Al hacer balance de esa década, Eduardo Haro Tecglen ha afirmado que el conflicto generacional que surgía en los sesenta “era una casi devoción, y una afirmación de sí mismos dentro de la casa de los padres, que profesaban de otra manera” (20). Así pues, *ser progre* en los años sesenta era una forma de identificarse estética e intelectualmente en la sociedad del momento mediante formas de pensar y de aparentar físicamente, alternativas a las de la clase dominante.

En la España franquista, una postura de rebeldía de la juventud tenía una mayor significación política si cabe, desde las lecturas clandestinas de tendencia marxista, a la idolatría a figuras políticas como Fidel Castro, Ho Chi-minh, o iconos pop como los Beatles. Como ha identificado Kostis Kornetis, *ser progre* entonces era sobre todo diferenciarse de la cultura normativa del régimen:

These alternative aesthetics were used as codified elements of a rebelling identity and [...] it functioned as a code of inclusion, by drawing the distinction between ‘us’ and ‘others’. (188)

En el caso del personaje de Daniel en *Una historia de amor*, se trata de un joven escritor que trabaja en un periódico y persigue publicar su primera novela. Estética e intelectualmente, la de Daniel es una caracterización del *progre* del momento: viste chaquetas de cuadros y jerséis de cuello vuelto, se pone gafas de pasta gruesa para leer; su jerga contiene guiños a la cultura popular del momento y su actitud es de disconformidad con la sociedad conservadora.

Así pues, por medio de este retrato, de manera similar a los novelistas del XIX analizados por Bourdieu que inventaron y difundieron la noción de bohemia a través de la literatura, Grau con sus películas contribuye a su manera a la construcción de una identidad, unos valores, unas normas y unos mitos (2002, 91). Además, hay una secuencia en la que se ejemplifica el conflicto generacional de entonces, cuando Daniel visita las oficinas de la editorial interesada en publicar su novela. El joven entrega una revisión de su manuscrito y espera poder firmar un contrato y así tener un adelanto que necesita para proveer a su familia. El editor (José Franco) empatiza con el escritor y bromeando le confiesa que “dicen que me ha contagiado sus ideas progresistas.” No le concede el adelanto, aunque le da esperanzas para una próxima publicación. Daniel discute la decisión, se enfada y su reacción es renunciar a la publicación del libro, alegando que viven en “un país de sordos” y le implora al editor: “Usted no quiere jóvenes, usted quiere borregos.”

De una forma bastante directa, Grau retrata en pantalla la coyuntura que Ramón Buckley ha definido como “cárcel de papel” (8) en la que se encontraban los jóvenes escritores –en suma, los intelectuales– durante la apertura del régimen franquista. En la película queda plasmado el hecho de que las casas editoriales querían sangre nueva pero no se trataba de una tarea fácil para aquellos jóvenes. Después, en una conversación, un

amigo anima a Daniel diciendo: “son un poco carcas, pero hay que empezar.” Un consuelo que supone en cierta forma una justificación, por parte de Grau, de sus propios inicios, ligados a un ambiente ultraconservador, como el del Opus Dei.

En una reunión posterior con un amigo editor (interpretado por Adolfo Marsillach) sale a relucir la precariedad de la vida de escritor, la crisis del realismo en la novela y se refieren a la moda de la ciencia ficción, calificándola de que “podría ser la mitología moderna.” El editor le dice que es “un rebelde inconformista,” a lo que Daniel replica que él simplemente es “sincero.” La sinceridad como arma de rebeldía es un elemento esencial para comprender la moralidad de la historia que cuenta la película de Grau. En este sentido, Arthur Melzer ha planteado el concepto de sinceridad a partir de las ideas de Rousseau como un ideal contracultural:

[T]he specifically modern concept of hypocrisy tends to go along with the view that only the bohemian intellectual, who is defined by his stance outside and against society, can free himself from and so recognize this deformity. And this in turn leads to the view that the intellectual has the unique ability and therefore the unique duty to act as the conscience of society and to denounce its hypocrisy wherever and whenever he sees it. (13)

De esta manera, Grau, desde su figura de intelectual, propone unas ideas contraculturales a través del retrato de Daniel como representación de la progresía del momento. Un retrato que además de ser en parte autobiográfico es también un tanto exagerado. Por momentos se queda cerca, aunque no llega al tono de parodia del ambiente antifranquista que hacía Juan Marsé en la novela que publicó en ese mismo año 1966, *Últimas tardes con Teresa*. Pero sí hay un componente histriónico en *Una historia de amor*, presente desde el inicio. En una de las primeras escenas, Daniel está recostado en la cama

junto a su mujer haciendo unos últimos retoques a un texto y María le pide apagar la luz y detener su lectura:

Daniel: — Como de la mujer el consejo es poco, el que no lo toma es un loco.

María: — Oh... ¡*Pierrot le fou!*

Si en *Noche de verano* los personajes citaban al cine italiano, a Visconti, De Sica, Antonioni y Rossellini; ya en *Una historia de amor* sus personajes se refieren a *Pierrot, el loco*, film de Jean-Luc Godard realizado en 1965, que causaría sensación en todo el mundo y que se haría eco en buena medida dentro del grupo de Barcelona. Precisamente Godard, en su siguiente película, *Masculino, femenino*, describía a esta generación como “Los hijos de Marx y de la Coca-Cola.” En la película de Grau, se enfatizan esas contradicciones a las que quedaban sometidos los *progres* del momento: al inicio de la película están en lo que parece una misa de Navidad, van de compras al centro comercial más popular, tienen hijos y, en definitiva, contribuyen en la sociedad que dicen aborrecer. Como queda retratado en la película, para estos jóvenes de la clase media, leyeran o no a Marx, la cuestión para muchos de ellos, tal y como ha planteado Daniel Bell, ya no era tanto de clase, de arriba o abajo, sino de pertenencia a unas prácticas culturales regidas por la dinámica “in-and-out” (1996, 44).

En lo que respecta al espacio urbano, esta generación ya no se identificaba con los carteles de encuentros taurinos, como los que aparecían en la *españolizada* Barcelona de *Noche de verano*. Sin embargo, en la mencionada escena en la que Daniel sale de la boca del metro y se adentra en el área metropolitana de Barcelona, se destacan los símbolos cosmopolitas que trata de ir adquiriendo la ciudad, con las ofertas de las tiendas o el cartel del film protagonizado por los Beatles, *Help!* (Lester, 1964), muy en sintonía con la cultura

pop a la que se adhiere el nuevo cine barcelonés. En otro momento de la película, Sara le recuerda a Daniel que él tiene una foto de ella en su despacho, pero Daniel le replica que también tiene “una de Marilyn.”⁸⁸ Al repasar la influencia de los iconos pop en los años sesenta, Haro Tecglen, describía a Marilyn Monroe en relación a su trágica muerte en 1962 como un símbolo de una “desesperada busca de la felicidad” y una “representación misma del desencanto” (23). A Sara le molesta que Daniel la trate “como si fueras mi padre o mi hermano mayor.” Daniel responde: “Un poco sí lo soy.”

De forma que el cine de Jordi Grau durante la década sí que presenta una evolución, que va más allá de encasillar sus primeros largometrajes en dos tendencias o en dos tipos de influencias. Se trata más bien de una muestra de su capacidad para captar y transmitir el estado de ánimo de una generación con un problema existencial, como era el de encontrar su lugar en una sociedad en transformación, cuya opción más accesible para saciar esa búsqueda de identidad era mediante el consumo.

2.2.3. Un nuevo papel de la mujer en la sociedad

En *Una historia de amor* Grau retrata a dos hermanas, Sara y María, enamoradas del mismo hombre, Daniel. En lugar de plantear una historia de traición y celos entre hermanas, como en la entonces exitosa *Baby Jane* (Aldrich, 1962)⁸⁹ o como había propuesto Fernando Fernán Gómez en la censurada *El mundo sigue* (1963),⁹⁰ Grau en cambio plantea unos personajes femeninos en los que, pese a sus temores, tienen la mira

⁸⁸ El escritor Terenci Moix se sirvió de este icono en su novela generacional *El día que va morir Marilyn*.

⁸⁹ Basada en la novela de Henry Farrell.

⁹⁰ Basada en la novela de Juan Antonio Zunzunegui.

puesta en el futuro. María, cuando se da cuenta de que su hermana pequeña está enamorada de Daniel, tiene una reacción propia de mujeres modernas y liberadas: “Encuentro lógico que le quieras porque yo también le quiero.” Sara es más infantil y egoísta, llevado al extremo cuando le confiesa a Daniel que desearía la muerte de su hermana. El triángulo amoroso desde una perspectiva liberadora acababa de ser planteado en *Jules y Jim* (Truffaut, 1963).⁹¹ De este modo, el perfil de mujer retratado en la película de Grau coincide con la descripción de Aurora Morcillo Gómez sobre el nuevo papel de mujer moderna que se tiene lugar en el franquismo:

Esta nueva mujer moderna, convertida en una consumidora, era consciente de su sexualidad y perfectamente capaz de distanciarse de la doctrina oficial franquista de la *auténtica femineidad católica*. (329)

Además, físicamente la mujer española en los años sesenta dio un paso hacia “un ideal de belleza nuevo que no tardaría en adquirir dimensión transnacional” (Morcillo Gómez 348). Igual que para los hombres, la influencia externa en la estética fue notable en las mujeres, y en España adquiriría un componente de cambio, también intelectual. La emancipación de la mujer y el feminismo como ideología se consolidó en esa década.

Al inicio de la película, Daniel entra en el baño y su cuñada está duchándose. La ducha no tiene cortinas así que Sara, aunque está de espaldas, se tapa el pecho desnudo con las manos. Tiene una reacción bastante infantil y exagerada, gritándole: “¡Sin vergüenza!” y “¡Fresco!” Daniel simplemente se disculpa porque no había tenido ninguna mala intención. Esta escena se puede entender como una conexión con *Acteón* al retomar la idea de mostrar la tentación del cuerpo desnudo, en un momento histórico en el que verlo

⁹¹ La comparación entre la película de Grau y la de Truffaut fue advertida en *Nuestro Cine* por el crítico José Monleón en el Festival de San Sebastián de 1967.

todavía formaba parte de lo prohibido, un pecado según la moral católica. De este modo, como ejemplifica la película de Grau, el papel de la nueva mujer no iba a estar fácilmente asumido por una sociedad todavía basada en el patriarcado. María toma un nuevo rol de esposa, ejemplificado en la secuencia en la casa junto a su amiga (Yelena Samarina), en donde se representa la “crisis emocional” de la mujer que vive en casa a expensas del marido, que bien podía solucionarse con las medicinas que se anunciaban entonces, como el Valium, dirigidos a este tipo de mujer joven (Medina-Domenech y Cleminson 84).

Pese a algunos síntomas de liberación, las decisiones de las mujeres estaban controladas por los hombres. Incluso en ambientes intelectuales, los hombres mantuvieron el liderazgo y ellas no tenían el control de su cuerpo o incluso la libertad de decir lo que pensaban en la intimidad. Estos límites de la nueva moral quedan retratados en la película, en uno de los guateques a los que acudían los jóvenes, en el que bailan los temas pop de moda, fuman cigarrillos y beben cubalibres. En un momento de pausa en el baile, Sara tiene una breve conversación con Alfonso (José Carlos Plaza), el joven que intenta seducirla:

Alfonso: — Eres estupenda Sara, las demás chicas andan siempre con remilgos, que si bueno, que si no sé... Tú: ¡Pam! Dices en seguida lo que piensas.

Sara: — Eso dice también mi cuñadito, pero os equivocáis los dos. No sabes bien cuántas cosas me callo. Hasta que me harte, claro.

De esta manera, Grau retrata unos “usos amorosos del aperturismo” en donde el consumo desenfrenado producía una forma de sexualidad regida por las reglas del consumo, como un bien material más. Torres Mulas ha planteado al respecto:

La nueva moral sexual invitaba, pues, al consumo inmediato, no al ahorro ni a la provisión, con lo que la ansiedad sexual alcanzó cumbres verdaderamente borrascosas al juntarse el hambre con las ganas de comer. (196)

En la película, parece que la joven no puede quitarse a su cuñado de la cabeza y abandona el guateque para irse de compras con él. Después de sus compras, Daniel y Sara van a un bar de música jazz, donde se confiesan su amor, pero a la vez son conscientes de la imposibilidad de llevarlo a cabo. Esta relación imposible entre Daniel y Sara puede estar motivada de manera inconsciente por el deseo de ir contra las normas: “son cómplices de una relación clandestina, y esa clandestinidad sugiere lo prohibido” (Gabantxo y Fernández Guerra 2012, 278). La relación prohibida entre Daniel y Sara se identifica con el espacio en el que aparece otro elemento prohibido: el catalán. En el bar y en medio de ese clima de desesperanza, suena la actuación en directo de Núria Feliu “No hi ha res a fer” (No hay nada que hacer).⁹² La letra, compuesta por Grau, lanza un mensaje crítico contra el poder establecido, a la vez que conecta con el espíritu entre afligido e irónico que transmite la película:

No hay nada que hacer, ni hoy ni mañana, el fuerte hace la ley con su mano.
No quieras salir, no quieras volar, no quieras saber, tan sólo escuchar.
El mundo es así, o así nos lo hacen. No sirve de nada quererlo cambiar.
Nos diremos adiós, esto acabará y todos a casa contentos se irán.
Esconde tus ojos, esconde las manos y no esperes nada que nada tendrás,
y riéte de todo, que el llanto no sirve de nada, y de noche tu solo morirás.
Ríete de todo, no llores nunca, la luz que quieres no la encontrarás.
No hay nada que hacer, ni hoy ni mañana, el fuerte hace la ley con su mano.⁹³

Estas palabras quedan introducidas en la película a ritmo de jazz y en lengua catalana. Feliu fue una de las vocalistas más conocidas de la Nova Cançó, de la línea más comercial del movimiento, de modo que esta inclusión del catalán por medio de la música es otro indicativo de los elementos culturales implantados en la película, ajenos a la cultura

⁹² La letra fue compuesta por Grau y la música por Lleó Borrell. La canción se incluyó en el disco de Feliu “Cançons de pel·licules” publicado por Edigsa en 1966.

⁹³ Mi más sincera gratitud a María Victoria Alconchel, por la traducción del catalán al castellano.

normativa del régimen. La correspondencia entre el cine y la Nova Cançó⁹⁴ es, además, una muestra de la nueva generación que se estaba configurando de manera interdisciplinar en la segunda mitad de los sesenta y que a partir de 1967 en su conjunto se conocería como la *gauche divine*.

Después de la secuencia en el bar, al llegar a la casa, María se queda en la cama con dolores por su embarazo. Daniel y Sara están solos de nuevo en la cena de Nochevieja, donde advierten la incertidumbre del momento que viven:

Daniel: — El mundo está cambiando.

Sara: — Pero no lo suficiente.

Las doce campanadas a medianoche marcan el de final de año, convirtiéndose en el momento de desfogue para los dos personajes. Entonces, cuando María descansa en otra habitación, Daniel y Sara bailan la música que sale de la televisión y por fin se besan, aún a sabiendas de que esa relación no conduce a ninguna parte. Ya en el nuevo año, en la madrugada, nace el hijo y todos se encuentran en el hospital. Sara regresa sola a la casa y no responde a la llamada que hace Daniel desde el hospital. Su repentina despedida con una nota enfatiza el futuro de incertidumbre de la juventud del momento, representado por esa joven que se marcha de la casa con una maleta en la mano y sin un destino fijo.⁹⁵

2.3. BARCELONA 1967

El cineasta Chris Marker ha señalado la importancia del año 1967 en la configuración del clima de contestación social que tuvo su estallido en París en mayo de

⁹⁴ Joan Manuel Serrat protagonizó varias películas, entre las que destacó *Palabras de amor* (Ribas, 1968), basada en la novela de Jaume Picas *Tren de matinada*.

⁹⁵ Al parecer, se rodaron varios finales diferentes (Torreiro 1997, 639). Grau ha indicado que solamente se hizo un montaje con un único final. Véase la entrevista en el apéndice.

1968, apuntando el hecho de que más que un “espíritu de mayo” lo que hubo fue un “espíritu en mayo” (29). A los movimientos sociales de carácter global de los años sesenta Haro Tecglen se ha referido como “revoluciones imaginarias” por dos motivos: por el ímpetu de que “la imaginación subiera al poder” y también a la falta de materialización de unas ideas que décadas después “sólo podemos ya imaginarlas” (7). En el caso de España, la idea de acabar con el sistema iba asociada al antifranquismo:

Lo que había estado pasando en España durante todos esos años no tiene una homologación exacta: por la forma mediatizada en que llegaban las informaciones de los sucesos y porque la oposición se centraba en la lucha contra el régimen de Franco de forma que creaba una sensación de unidad, que luego se revelaría falsa, en las fuerzas que se llamaban progresistas. (Haro Tecglen 157)

Así pues, aunque todos confluyeran en el mismo punto, la oposición al régimen franquista, durante esos años se puede dar cuenta de unas diferencias entre una izquierda reformadora dentro del sistema y una izquierda alternativa al sistema. Es decir, que en el antifranquismo se daba una correlación de fuerzas entre los que pretendían reformar el sistema y los que pretendían acabar con él. Se trata de un debate entre reformismo o ruptura, que al sistema político no llegará hasta mediados de los setenta, pero que en el ámbito cultural se produjo con años de antelación, de ahí la teoría de Buckley sobre la “doble transición” que tuvo lugar en España.

2.3.1. La *gauche divine* y la izquierda militante

En la ciudad de Barcelona durante los años sesenta se dio un caldo de cultivo de renovación que propició el surgimiento de jóvenes intelectuales de distintos sectores de la cultura. Una agrupación de poetas, novelistas, directores de cine, arquitectos, publicistas, modelos, actrices, editores, dibujantes o cantantes, que tuvo en la sala de fiestas Bocaccio su punto de encuentro, sería englobada bajo el término de *gauche divine*. El término

apareció por primera vez en octubre de 1967 en una columna del crítico Joan de Sagarra en el diario vespertino *Tele-eXprés* (Villamandos 17). De forma que para denominar al grupo se aludía sutilmente al sector político de izquierdas, cargándolo de un talante europeo (“gauche” es izquierda en francés) y un tanto trivial, al considerarse también “divina.”

En un entorno de producción cultural que se dirimía entre el folclorismo y el realismo crítico antifranquista, Alberto Villamandos ha señalado que el distintivo de la *gauche divine* fue la “distancia” que tomó con respecto a las prácticas culturales que se habían producido hasta entonces en España. Villamandos ha destacado el poder simbólico que adquirió el grupo de Barcelona dentro del campo cultural que estaba en plena reconfiguración:

[L]a izquierda divina, conectada plenamente con las últimas corrientes de pensamiento e imagen europeas, supo adquirir capital simbólico: esa aura de europeidad y modernidad urbana que escritores y cineastas de Madrid admiraban en sus visitas a Barcelona. (35)

De manera que en Barcelona se desarrolló una corriente de modernidad con una marcada impronta internacional. Debido a ello, el grupo de la *gauche divine* estuvo en conexión con los escritores del boom latinoamericano, como Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, entonces afincados en Barcelona. La corriente literaria fue la que tuvo mayor visibilidad, aunque otras disciplinas artísticas formaron parte de esa heterogénea *gauche divine*. El cine estuvo integrado por los miembros que formaron el grupo que se denominó Escuela de Barcelona.

La peculiaridad del sector del cine es que, más allá del ambiente bohemio y elitista de la *gauche divine*, se dio un movimiento social de clase obrera más contestatario, escenificado en lo que fueron las Primeras Jornadas Internacionales de las Escuelas

Cinematográficas, celebradas en Sitges del 30 de septiembre al 6 de octubre de 1967. En estas jornadas se proponían no ya solamente mejoras o cambios como se había hecho en la década anterior, sino medidas rupturistas como acabar con la censura y cualquier tipo de presencia estatal en el sector. Según ha explicado Lydia García Merás al analizar las repercusiones de aquel encuentro, las demandas eran mucho más exigentes que las que se habían hecho una década antes en Salamanca:

Si Salamanca y el Nuevo Cine Español defendían un cine como arte, en Sitges rechazaban este supuesto. Si los primeros reclamaban el amparo estatal y medidas proteccionistas como el establecimiento de una Escuela Oficial, los sitgistas denunciaban a esta institución al entender que su mera existencia era una estratagema para transformarlos en burócratas al servicio del aparato ideológico del Estado. (24)

Las jornadas no consiguieron esas demandas y acabarían con protestas y detenciones. Sin embargo, los disturbios de aquel encuentro provocarían en gran medida la destitución de García Escudero, que se produjo a finales de 1967. Como se puede comprobar, el debate de los jóvenes del sector del cine trascendía a la política y circulaba entre optar por un cine independiente dentro de la industria o por crear una alternativa al margen del sistema. Entre la *gauche divine* y el *sitgismo*; entre hacer un cine de *calidad* o un cine *underground*. En medio de esa coyuntura surgió la EdB.

2.3.2. La operación Escuela de Barcelona

En el momento en que el NCE se encontraba sin una continuidad a mediados de la década, la alternativa que surgía de Barcelona no fue del todo independiente de Madrid: “Aunque parezca paradójico, una parte importante de la protohistoria de la EdB no tiene su origen en la ciudad condal sino en Madrid” (Riambau y Torreiro 69). Ello es debido al

papel del productor y cronista Ricardo Muñoz Suay como promotor del movimiento y la aprobación del Director General de Cinematografía.

Para García Escudero, *El espontáneo* era un tipo de película “con obreros y temas sociales” que preocupaban a la censura mucho más que las nuevas propuestas narrativas de Barcelona. Las películas más vanguardistas poseían una temática que a García Escudero no le daba “quebraderos de cabeza mientras que la de Madrid sí los había dado” (Riambau 2003, 68). Así que en gran medida García Escudero dio el visto bueno al grupo en lo que se refiere a subvenciones a las películas, con –al parecer– una exigencia: “Si no sacáis obreros en las películas, no habrá problemas.”⁹⁶ Según Aubert, para los adversarios de la Escuela ese “pacto” supuso “la confirmación del abandono de la crítica social a favor de un cine esotérico y elitista” (204).

Así pues, tras una serie de reuniones en Madrid –en casa de Ricardo Muñoz Suay y en el despacho del mismo García Escudero– y en Barcelona –en casa de Romy y de Joaquim Jordà– se acordó denominar como Escuela de Barcelona al grupo de jóvenes cineastas encabezado por Jordà, junto a otros como Jacinto Esteva, Carlos Durán (*Cada vez que...*), Vicente Aranda, Gonzalo Suárez (*Ditirambo*) o José María Nunes (*Noche de vino tinto*); a los que acompañaron además actrices como Teresa Gimpera, Serena Vergano o Romy. La intención fue desde un primer momento poseer un aire cosmopolita a la vez que libre y experimental, pero además imprimiéndole un carácter mediterráneo, contrario al cine oficial y “mesetario” que se hacía desde la capital, acusado también de “posibilista.”

⁹⁶ La frase es de Jordà, pero el propio García Escudero después no ha reconocido haber hecho ese tipo de sentencia (Riambau 2003, 68).

Al autodenominarse como Escuela, se pretendían asociar al cosmopolitismo que podía representar entonces la Escuela de Nueva York (Riambau y Torreiro 155).⁹⁷

Esa diferenciación con respecto al cine realista de Madrid tuvo su explicación en el Festival de Pesaro (Italia), cuando se presentó la película emblema del movimiento, *Dante no es únicamente severo*, dirigida a la par por Jordà y Esteva. Los directores, al presentar la película, aludían a su estilo vanguardista como respuesta a la imposibilidad de abordar el realismo: “Hoy no es posible hablar libremente de la realidad de España, intentamos pues describir su imaginario” (Aubert 2016, 93). De este modo, el mantra del grupo pasó a ser: “Si no nos dejan ser Victor Hugo, seremos Mallarmé.” Aunque a priori García Escudero consideraba menos peligroso a nivel discursivo, la apuesta estética del grupo estaba directamente conectada con el contexto social y político del país, al tratarse de una respuesta directa. De ahí la reivindicación de Aubert de que pese al aparente “escapismo” de las películas “se percibe en muchas de ellas el impacto revolucionario y transformador de los años sesenta” (2016, 215).

Con respecto a la presencia de Grau en el grupo de la EdB, fue tomada en cuenta desde el primer momento, pero no se trató de una de las figuras centrales. Esteve Riambau, al repasar las analogías entre la EdB y la Nouvelle Vague, ha indicado: “Jaime Camino y Jorge Grau pertenecieron, por tanto, a la Escuela de Barcelona en la misma medida que Louis Malle o Phillippe de Broca lo hicieron a la Nouvelle Vague” (1991, 395). Así que Grau se mantuvo más bien como una figura de referencia, de prestigio se podría decir, pero

⁹⁷ Conviene precisar que la denominación School of Nueva York está comúnmente ligada al arte y la fotografía. En el caso del cine, dentro de los nuevos directores de los sesenta, hubo por un lado un grupo de directores independientes, como Jonas Mekas o John Cassavetes; y por otro, nuevos directores en la industria, el “New Hollywood.”

en el margen. Por sus orígenes humildes, que marcan buena parte del discurso de su obra, la equidistancia de Grau en el grupo de Barcelona se asemeja a la que tuvieron escritores como Juan Marsé o Manuel Vázquez Montalbán con el de la *gauche divine*, autores con los que Grau puede llegar a compartir “el motivo de la relación interclasista frustrada” (Villamandos 97).

Otra conexión de la EdB con Madrid fue la carta de presentación del grupo, que se dio en 1967 con un manifiesto publicado en la revista *Nuestro Cine*. En ese texto Joaquín Jordà se refería expresamente a Grau como un “capítulo aparte” (36). El manifiesto del grupo se desglosaba en nueve puntos para definir las características del nuevo cine barcelonés:

- 1ª: Autofinanciación y sistema cooperativo de producción
- 2ª: Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones
- 3ª: Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.
- 4ª: Carácter experimental y vanguardista.
- 5ª: Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.
- 6ª: Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.
- 7ª: Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.
- 8ª: Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.
- 9ª: Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.

Una prueba de que la presencia de Jordi Grau se mantenía en la periferia del grupo, es que sus películas, tal como ha señalado Miren Gabantxo (2009, 381-382), tan sólo adoptaban tres características del citado manifiesto (3, 4 y 5). Efectivamente, tomando una a una el resto de enumeraciones que conforman el manifiesto, el cine de Jordi Grau no encajaba –ni el que había realizado hasta el momento ni el que haría posteriormente– por

diversas razones: debido a que sus películas no estaban autofinanciadas, sino que estaba respaldado por una productora (1ª); tampoco había una rotación de funciones durante sus rodajes, Grau solía contar con un equipo similar donde cada cual desempeñaba siempre el mismo puesto (2ª); al igual que no era ajeno al cine de Madrid porque ahí ya había realizado *El espontáneo* (6ª); también contaba normalmente con actores profesionales desde su primera película (7ª); e igualmente iba de la mano de la distribución profesional siempre que fuera posible (8ª); y con respecto al último punto (9ª), Grau contó con formación académica en Roma.

Como se puede comprobar, Grau fue un “capítulo aparte” dentro del movimiento barcelonés, pero conviene ratificar que fue así porque, pese a compartir con el resto de integrantes del grupo un mismo afán de renovación, figuró en sus límites debido a que en ningún caso renunció a formar parte del entramado industrial del cine, al contrario de lo que proclamaba el citado manifiesto de la Escuela de Barcelona, que era salirse de él. El cine de Grau no se encorsetaba con facilidad dentro de ningún grupo ni movimiento determinado, porque era un artesano que no se resignaba a llegar al gran público. Por eso, Grau en el proyecto *Tuset Street* sería “el puente que la Escuela estaba buscando para adquirir credibilidad con vistas a la industria establecida y con la producción madrileña, que siempre financió los proyectos del barcelonés” (Riambau y Torreiro 94).

Precisamente desde Barcelona, en la revista *Fotogramas*⁹⁸ se consiguió legitimar la presencia de Grau en la EdB. Ricardo Muñoz Suay se encargó de promocionar al grupo

⁹⁸ La revista *Fotogramas* –creada en 1946, llamada *Nuevo Fotogramas* entre 1968-1978 y en activo hasta la actualidad– contribuyó al reflejo de la modernización de la sociedad española a lo largo del franquismo, un aspecto analizado por Nuria Triana-Toribio.

por medio de su columna semanal y se refería así sobre Grau: “interpolado entre todos, Grau confirmará su adhesión a estos límites actuales de un realismo que en unos casos es mágico, en otros es surreal y en otros, directo. Pero que será siempre un realismo en desacuerdo con unas normas clásicas, no por viejas sino por inoperantes.” Grau, por su parte, en ese mismo número de *Fotogramas*, consciente de sus diferencias con algunos de los integrantes, definía con un “estamos de acuerdo en no estar de acuerdo” los intereses que compartía junto al resto de nuevos cineastas barceloneses.

2.3.3. Grau: el mejor director, un mal guionista

Las primeras películas de Jordi Grau no obtuvieron un reconocimiento público de impacto. El control de taquilla se estableció a partir de una orden del Ministerio de Información y Turismo del 22 de diciembre de 1964, por lo que se desconocen las cifras de espectadores que vieron *Noche de verano* y *El espontáneo*. Presumiblemente serían inferiores a las de *Una historia de amor*, pero superiores a las de *Acteón* (Martínez Torres 119-122).

Debido al mencionado capital simbólico por tratarse de obras de vanguardia hechas por jóvenes directores, fueron tenidas en cuenta por los críticos. Desde que Grau realizó su primer largometraje, se destacó su *savoir faire* y se fue reafirmando el reconocimiento al director, especialmente de su manejo de la puesta en escena, destacando sobre todo una eficaz dirección de actores. Sin embargo, con los años se fue alimentando su imagen de “mal guionista.” Se puede comprobar esa doble vara de medir en diversas publicaciones a medida que sus películas se iban estrenando o presentando en los festivales.

En *Film Ideal* se llegaría a decir sobre Grau, tras su exitoso paso por el Festival de San Sebastián en 1967 con *Una historia de amor*, en el que la actriz Serena Vergano recibió el premio a la mejor interpretación femenina, que “es el cineasta más creíble y espontáneamente persuasivo del cine español.” Asimismo, se dejaba bien claro que “su verdadero punto débil está quizá en que es lo que suele llamarse un mal guionista y a veces reduce casi su trabajo de realización a hacer verosímiles, dar calidades de realidad a escenas demasiado forzadas o artificiales en el guión, procedimiento que pone en cuestión su misma capacidad realizadora” (Palá y Villlegas 71). En la izquierdista *Nuestro Cine*, Grau había sido elogiado por su habilidad en la dirección, pero repudiado por su discurso moral, y Jesús García de Dueñas en 1964 le concedía un contundente titular: “Entre la admiración y la repulsa.”

De esta forma, la concepción general de las películas de Grau, más bien hacia su figura como cineasta, era contemplada de formas diferentes: su faceta de realizador y la de guionista eran vistas desde distintos ángulos. En este aspecto, el propio Grau ha reconocido la obligación impuesta por el productor Jordi Tusell de contar con guionistas profesionales a la hora de elaborar el guion de *Una historia de amor*,⁹⁹ porque la crítica le reprochaba el que solamente contara sus propias historias.¹⁰⁰

Por lo tanto, la tarea pendiente de Jordi Grau se convirtió en que esas historias tan personales, con unos temas aparentemente insustanciales (las relaciones de pareja, el joven en busca de un empleo, la reformulación del mito de Acteón o la vida en familia de un escritor) donde la fuerza reside fundamentalmente en los personajes, víctimas de una

⁹⁹ El guion está escrito junto a José María Otero y Alfredo Castellón.

¹⁰⁰ En una entrevista en vídeo realizada por su hijo Carles Grau.

sociedad y un entorno que los consume, no llegaron a convencer del todo a una crítica que contemplaba una excesiva carga moral en las historias.¹⁰¹ Pese a que se adaptó a los condicionantes de su entorno, Grau prosiguió con su tratamiento *rosselliniano* del alma humana y a una concepción de las relaciones actor-director, a las que desde sus inicios ya describía como que “dejan de ser meramente técnicas para pasar a relaciones humanas verdaderas, a una comunicación intensa que conduce a la expresión libre y plena” (Grau 1962, 88). Sus temas tratados en torno a la pareja que no asume sus verdaderos sentimientos o la juventud absorbida por el ambiente, iban encaminados a desafiar a la moral católica del momento por medio de la tentación de los personajes hacia lo prohibido.

De modo que Grau mantuvo una intención de considerar al público como un sujeto adulto, dando capital importancia al impulso interior de las películas, a aquellas que tuvieran algo que decir, lo que el propio director consideraba “películas con alma” (Caparrós Lera 2000, 129), un concepto muy en sintonía con el de “cine interior” al que se refería José Luis Guarner en 1960 a la hora de definir la esencia de la modernidad cinematográfica. En todas sus películas, Grau trataba de transmitir, de forma explícita y concienciada, un mensaje, el mencionado “cine de ideas” que ha planteado Gabantxo. El cine de Grau fue artesanal, *bien hecho* por profesionales del cine que podría llegar a ser acusado de “esteticista” como ha señalado Gabantxo, y que no llegaba a conectar con esa juventud disidente cuyo sector más militante entonces promulgaba un “cine imperfecto” (García Espinosa 1976). En cierto modo, a la cuestión de si Grau logró o no conectar con

¹⁰¹ Eduardo Subirats, en referencia a la obra *El jardín de las delicias* de Bosch (El Bosco), se ha referido a que su crítica social ha sido frecuentemente malinterpretada como “una descripción molarizante de los pecados” (1991, 52).

el público, la respuesta puede ser que en aquella España el director no llegó a encontrar un público que se identificara con ese tipo de cine.

Teniendo en cuenta todo ello, uno de los momentos clave para el movimiento de Barcelona, fue llevar a cabo el proyecto de *Tuset Street* en 1967. Se contó con Jordi Grau para dirigir el proyecto, y debido a su fama de mal guionista la historia original de Grau fue reescrita por el reconocido guionista Rafael Azcona. Después de una serie de apuestas experimentales y otras limítrofes al grupo de la EdB, el de *Tuset Street* era un proyecto decidido a llegar a un público amplio y poder consagrar a la EdB a nivel nacional.

2.3.4. *Tuset Street*: Un proyecto imposible

El proyecto de *Tuset Street* partió con una exigencia de antemano, la de incorporar a la actriz Sara Montiel, que acabaría repercutiendo en el accidentado final del rodaje, con la obligada renuncia de Grau antes de que finalizara. Esta película incompleta de Grau hace que el análisis no se centre tanto en el resultado final, como sí en las intenciones que se advierten del planteamiento original de Grau y en aspectos generales del proyecto que son sintomáticos de las contradicciones que se vivían en aquel momento. Aunque *Tuset Street* estuviera arropada por la recién creada productora Proesa asociada a la EdB, la mayor parte de la financiación corrió a cargo de la productora de Cesáreo González, una de las más poderosas de Madrid. Con Marciano de la Fuente como productor asociado, se impuso a Sara Montiel de actriz protagonista. De nombre María Antonia Abad Fernández, natural de Castilla La Mancha, era una de las actrices más consagradas en España, que había trabajado también con éxito en México y Estados Unidos.

La idea inicial de Grau era que la protagonista fuera Serena Vergano, una de las musas del grupo de Barcelona y que había participado en su anterior película. Pese a las reticencias iniciales, la presencia de una estrella como Sara Montiel se contempló como una oportunidad para llegar al tan deseado gran público. Así lo manifestaba Grau entonces en una entrevista con Juan-Francisco Torres en la revista *Nuevo Fotogramas*:

[M]e parece absurdo prescindir de Sara Montiel que es un valor reconocido, con un público, y un prestigio que yo trataré de aprovechar al máximo para no anularlo. Con todas las prevenciones que tenía y que me habían contado, me encontré con todo lo contrario. Sara es una persona completamente sensible a todas las ideas nuevas.

A lo largo de su carrera, Grau rechazó participar en varios proyectos por no aceptar exigencias de la producción. En *Tuset Street*, se permitió la concesión de Sara Montiel en el reparto, de algún modo se trató de un optimismo provocado por las ganas de impulsar mediáticamente a la EdB casi a toda costa, que le acabó pasando factura al grupo entero, por la imposibilidad de “aprovechar” el potencial de la estrella.

Por primera vez en un proyecto de Grau, la censura prohibió el guion por completo y fue aprobado tras unas modificaciones (Riambau y Torreiro 273). Se trataba de una historia ambientada en Barcelona, en donde Grau pretendía retomar la idea de *las dos Barcelonas*, ya tratada en *Noche de verano*. De algún modo, Grau extrae, actualiza y enfrenta a dos personajes de los distintos ambientes retratados en *Noche de verano*. En *Tuset Street*, se plantean las diferencias sociales por medio del contraste entre los protagonistas: el personaje masculino, de la parte burguesa; frente al personaje femenino, perteneciente a la clase popular. Como ha señalado Villamandos, la historia inicial propone “una dialéctica más o menos equilibrada de esas dos geografías sociales de la ciudad y sus tipos” (91). Sin embargo, la elección del elenco desestabilizaba en buena medida cualquier

equilibrio, puesto que el actor principal fue el francés Patrick Bauchau, que junto a Sara Montiel acrecentaba el contraste entre lo burgués y lo popular hasta llegar a una diferenciación entre lo internacional frente a lo castizo.

El protagonista, un arquitecto llamado Jordi Artigas, se presenta desde el inicio como un Don Juan de su tiempo al que de manera explícita se le reconoce su fama de *playboy*. El tema de la infidelidad se sugiere al inicio, cuando Jordi entra en su moderno apartamento junto a Mariola (Emma Cohen), la novia de su amigo Miki (Jacinto Esteva), a quien la joven esperaba en el descansillo. Luego se puede comprobar cómo Miki estaba en el apartamento de Jordi con otra mujer. Otro día, en el pub, en medio de un aparente ambiente de liberación sexual y en un alarde de masculinidad, Miki reta a Jordi a seducir a Violeta Riscal, una vedette que encuentran en un club nocturno y de la que se infiere que también trabaja como “profesional.” Se retoma la caricatura del *progre* del momento al aludirse a la literatura como forma de seducción, un arma que no le va a servir con la vedette, con la que tendrá el reto de utilizar otras técnicas para enamorarla. Jordi acepta el desafío y rápidamente logra entablar una extraña relación con Violeta. Comienzan con charlas en sus respectivos apartamentos, visitas al Molino, donde actúa la vedette, regalos o escapadas románticas fuera de la ciudad. La historia de amor se consuma y en una de las secuencias hay incluso un desnudo de la Montiel, solamente sugerido y adaptando el plano a las restricciones censoras del momento.

El contraste entre los distintos ambientes sociales a los que pertenecen los personajes de Jordi y Violeta se acrecienta mediante el planteamiento visual de la película. *Tuset Street* es la primera película en color que dirige Grau. La estética pop del Pub Tuset,

donde resalta el color amarillo y repleto de gente joven, contrasta con El Molino,¹⁰² de ambiente tradicional de un espectáculo de variedades que en los sesenta ya se encontraba “en plena decadencia” (De Palol 12).¹⁰³ También hay un contraste en los apartamentos de cada uno: el diseño y el mobiliario último modelo del de Jordi con los colores pastel y los muebles más bien estilo rococó del de la artista.

De todos modos, en esta fábula que destaca la pugna de lo moderno-modernísimo, frente a lo anticuado-tradicional mediante la exageración, hay momentos en los que se comprueba cómo el ambiente de la *gauche divine* no es en realidad tan moderno. Teresa (Teresa Gimpera), una joven rubia deslumbrante que representa la mujer moderna frente a la tradicional Violeta, es la vecina de Jordi pero también su asistente en el trabajo y asistenta en su casa. Le dice a Violeta que a veces limpia la casa de Jordi, afirmando: “Los hombres solos... ya se sabe.” El círculo de amigos, al que nunca va a poder pertenecer alguien como Violeta, de la que se mofan escuchando en el pub las conversaciones que ha grabado Jordi con ella, refleja una idea de una sociedad dividida en donde se crea un espacio “de exclusión y de inclusión” (Villamandos 92). A lo largo de la película, a modo de letimotiv por medio de varias pegatinas y carteles, se reproduce la frase “Todo es relativo,” convirtiendo a Albert Einstein en icono pop y utilizando su lema para la nueva generación, un tanto incongruente y símbolo del proceso de la desideologización, tal y como ha identificado en esta película Teresa Vilarós (2002, 205).

¹⁰² El Molino es un famoso teatro situado en la Avenida del Parallel de Barcelona, inaugurado en 1903 como Salón Arnau. Lluís Permanyer indica que en 1910 se le dio el nombre de Petit Moulin Rouge, a semejanza del de París. La normativa franquista de eliminar los rótulos extranjeros de los negocios hizo que en 1939 pasara a ser El Molino.

¹⁰³ Grau volvió a ambientar en El Molino su última película, *Tiempos mejores*.

Aunque vividor, mujeriego y un tanto alcohólico, el protagonista es también un arquitecto que trata de llevar a cabo un proyecto de remodelación de la calle Tuset, para el que tratan de convencer al concejal de urbanismo. De algún modo, ese proyecto que en la película llevan a cabo algunos de los jóvenes que se juntan en el Pub Tuset se puede contemplar como una escenificación de las intenciones de la *gauche divine* y, de una forma más amplia, como una metáfora de la situación actual del país, en donde una nueva generación con intenciones transformadoras estaba pidiendo paso, pero todavía no se le ha concedido el permiso.

En el rodaje de *Tuset Street* colaboraron algunos miembros de la EdB en la interpretación (Jacinto Esteva y Teresa Gimpera), pero también como ayudante de producción (Carlos Durán), ayudante de dirección (Ricardo Muñoz Suay) o script (Joaquín Jordá). A su vez, se incorporaron al equipo técnico profesionales del ámbito del cine de Madrid, incluyendo al director Luis García Berlanga, que tiene un pequeño papel como amigo de Violeta, o incluso un cameo del actor Alfredo Landa, el *macho ibérico* por excelencia, con una breve aparición como público en El Molino. Esa amalgama de procedencias en el equipo tuvo únicamente un problema, que sería definitivo: las exigencias de Sara Montiel y su incompatibilidad para trabajar a las órdenes de Grau. Según ha relatado Grau, ya con la tensión acumulada, rodando un plano en la sala de fiestas Bocaccio, una discusión sobre la colocación de la cámara en un plano dirigido a la actriz, fue el detonante de la ruptura definitiva (Grau 2014, 122). En este aspecto hubo también una correspondencia en términos de incompatibilidad entre lo que sucedía en pantalla con la realidad.

Según Jean-Pau Aubert (2009, 191), una figura como Sara Montiel llega a generar confusión entre la actriz y el personaje. Debido a su estatus de *star*, Aubert ha reconocido que en el caso de Sara Montiel se daba lo que Edgar Morin definía como una situación típica en la que película tras película “la estrella construye su propio personaje” (117). Grau, por su parte, era un director preocupado por su independencia como autor, con el que la estrella no llegó a congeniar. Grau no aceptó algunas de las exigencias de la estrella y fue apartado del proyecto. A su vez, el proyecto *Tuset Street* tenía un carácter heterogéneo y cooperativo en el que la estrella nunca supo integrarse al espíritu de grupo. A este respecto, Villamandos ha señalado sobre el fracaso del proyecto que “sus contradicciones discursivas y excesos muestran la incapacidad de conciliar la ética y la estética de la izquierda divina con la España del desarrollismo franquista” (98).

La película se terminó con el veterano Luis Marquina como director, incluyéndose más escenas musicales en El Molino de las previstas. Al menos, la película se estrenó en cines en 1968 con un considerable éxito, superando el millón de espectadores. Lo que realmente fracasó fue el proyecto de inclusión de la EdB a nivel nacional, que puede contemplarse como un síntoma del distanciamiento que iría produciéndose entre Cataluña y el resto del país. En la revista *Triunfo*, César Santos Fontela, que había seguido el proceso de rodaje, entonces ya identificaba esa irreconciliabilidad a nivel colectivo:

El callejón sin salida en el que todo ha terminado es un rudo golpe no sólo a escala individual, sino colectiva. Demuestra, o parece demostrar, que hoy por hoy ciertos pactos no son viables, que el compromiso tiene sus límites... (10)

Después de *Tuset Street*, los integrantes de la EdB siguieron realizando películas, pero con dos caminos bien marcados: el de la producción convencional o el de la producción plenamente independiente al margen de la industria.

2.4. LÍMITES DE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

La destitución de García Escudero a finales de 1967 fue un prelude de la remodelación del gobierno que se llevó a cabo en el año 1969. En enero de ese año se declaró el estado de excepción y en julio se proclamó la designación de Juan Carlos de Borbón como sucesor en la jefatura del Estado. También estalló el escándalo Matesa, un grave caso de corrupción que salpicó a varios ministros. Se produjo una congelación de fondos estatales que repercutieron en una aguda crisis económica.

Manuel Fraga Iribarne fue destituido del cargo de Ministro de Información y Turismo y reemplazado por Alfredo Sánchez Bella, miembro del Opus Dei. Antes de abandonar el cargo, en 1969 parece que el *aperturismo* terminó igual que comenzó: con la presencia de Luis Buñuel en España. Con permiso del régimen, el director regresó a España para rodar la película *Tristana* en la ciudad de Toledo, aunque su película *Viridiana* seguía prohibida. Otro ilustre exiliado, Max Aub, llegó a España desde México para entrevistar a los allegados de Buñuel con motivo de un libro sobre el cineasta. El país que se encontró Aub treinta años después de su marcha fue descrito en su diario, y su impresión de perplejidad ante un país que encontró irreconocible, regido por las reglas del consumo y la desmemoria colectiva, que se podría resumir en esta frase que escribió: “¿esto es España?” (34).

El nuevo gobierno compuesto en octubre de 1969 abrió un periodo que se ha denominado tardofranquismo, ganando peso el ala más conservadora representada por Luis Carrero Blanco, vicepresidente del gobierno, para quien los valores del régimen estaban en peligro si no se ponía freno a la apertura. En ese clima de crisis económica, institucional y social, hizo que muchos cineastas tuvieran dificultades para llevar a cabo nuevos proyectos.

En 1969, los movimientos de Madrid y Barcelona se habían distanciado y se encontraban sin un rumbo claro, así lo planteaba Enrique Vila-Matas en *Nuevo Fotogramas*. Las ayudas estatales con las que contaban las productoras se pospusieron y finalmente se cancelaron. También se suprimió la categoría de “Interés Especial” (Torreiro 1995, 348). Pese a las dificultades de finales de la década, Jordi Grau logró realizar dos largometrajes financiados por productores con los que había trabajado anteriormente en los que tuvo independencia creativa y pudo retomar sus inquietudes anteriores al tiempo que consiguió retratar la sociedad del momento desde perspectivas narrativas innovadoras. Además, tanto *Historia de una chica sola* como *Chicas de club* tuvieron a mujeres como protagonistas.

2.4.1. Historia de una mujer soltera

Para su siguiente película tras el fiasco del rodaje de *Tuset Street*, Grau contó con la actriz Serena Vergano, a la que no había podido dar el papel principal que hizo Sara Montiel. Al trabajar de nuevo con el productor Jordi Tusell, Grau contó con un equipo similar al de *Una historia de amor*.¹⁰⁴ Tanto el equipo técnico y artístico formaba parte de la EdB, contando esta vez con Juan Amorós en la fotografía, y de nuevo con Gimpera y Cohen de intérpretes, así que de algún modo la película fue como el último concierto que se permitió dar Grau con el grupo.

En *Historia de una chica sola*, el drama humano que caracteriza al cine Grau se plantea de una forma más desenfadada. A eso ayuda el planteamiento, que gira en torno a

¹⁰⁴ La historia puede interpretarse como la continuación del personaje de Sara, de *Una historia de amor*, que al final de la película se marcha con un futuro incierto. No se trata exactamente del mismo personaje, puesto que la joven se llama Ana y la actriz Teresa Gimpera, que aparece de nuevo en la película, no interpreta a su hermana, sino que aparece de manera secundaria como una amiga, Montse.

una cena entre una joven, Ana (Serena Vergano), con su amante, Luis (Michael Craig), un hombre mayor que ella y casado. Es, además, una película sobre la memoria que construye la joven a partir de su relación amorosa, puesto que toda la película es básicamente una colección de recuerdos y fantasías con la cena como punto de referencia en el tiempo presente, de ahí que inicialmente la película se titulara “La cena.” En uno de esos recuerdos la pareja se encuentra de viaje en unas fiestas de San Fermín en Pamplona.¹⁰⁵ Nuevamente, la fiesta popular aparece como momento de desfogue. En el caso de la pareja, como momento de libertad para consumir su deseo.

El corte de pelo de Ana al inicio de la película se puede entender como símbolo de su liberación. Una mujer moderna, que se habla con su exnovio Carlos (Ángel Aranda), de la que no se destacan grandes ambiciones ni expectativas, pero sí su independencia en la sociedad. En lo personal esa independencia queda en cambio supeditada a su dependencia en la relación con un hombre casado y condenada a quedarse “sola.” Nuevamente, la falta de una regulación del divorcio propiciaba este tipo de situaciones. De modo que aparece otra vez la figura de la solterona de Martín Gaité. Esta vez, la soltería no se juzga por completo. La joven preferiría vivir junto al hombre que ama, pero el hecho de que no lo consiga no acaba con ella.

La cultura popular en el año 68 está muy presente. Principalmente, a través de la canción del belga Jacques Brel, “Ne me quitte pas” (No me dejes), que sirve de leitmotiv. Se trata no solamente de una canción de amor, sino de una canción bandera para esa generación *progre*. Gracias a que la película es en color, aparecen de forma muy clara

¹⁰⁵ Manuel Torres Molina en *Triunfo* describió la película como unos “Sanfermines barceloneses” al rodarse en Barcelona las escenas correspondientes a Pamplona.

elementos de la cultura popular, como un cartel de *Bonnie & Clyde* o la imagen del Che Guevara, que había muerto en 1967 y entonces, despolitizado y ya convertido en un icono pop, está permitido en la España franquista. Haro Tecglen ha analizado esa figura:

La boina con la estrella roja, la barba amplia y esa mirada que se le quedó después de muerto, que iba más hacia un futuro que no iba a existir nunca que al pasado que le había inspirado, fueron un magnífico hallazgo del martirologio y de la revuelta que se estaba fraguando en los pequeños cuartos de los hijos de la clase media mundial, de los estudiantes y de los que no pudieron llegar a serlo o los que quisieron dejar de serlo. (22-23)

En la película, los jóvenes llegan a mencionar el mayo francés, quedando en evidencia que esas ideas revolucionarias son más bien imaginarias puesto que la sociedad en la que viven hay unas dificultades, casi una imposibilidad, para poner en práctica esas ideas. Luis, el amante de la protagonista, de mayor edad, de manera paternalista le dice a Ana:

— Déjate de politikeos, Ana. En el mundo solo hay dos clases: los que mandan y los que obedecen.

En buena medida, esta declaración resume el pensamiento de Grau, una ideología que no atiende a partidismos, a la distinción entre derechas e izquierdas, sino a la diferenciación entre los que son poderosos y los que no lo son. Grau, consciente de sus orígenes y de su lugar en la sociedad, dirige su discurso desde abajo.

Al final de la película, Ana imagina que asesina a su amante en el restaurante. Es una secuencia que recuerda a *La piel suave* (Truffaut, 1964), film sobre la infidelidad muy conocido.¹⁰⁶ Sin embargo, se trata solo de una de las muchas imaginaciones que tiene durante esa cena y Grau concede un final incierto, en relación a sus anteriores películas. El

¹⁰⁶ En 1964, había competido en el festival de Karlovy Vary junto a *El espontáneo*.

amante le pregunta a Ana: “¿Qué vas a hacer?” La respuesta de ella es: “No lo sé.” Con ese final, Grau, otra vez, plantea la incertidumbre de la nueva generación ante el futuro.

2.4.2. *Chicas de club*

En un momento de crisis en el sector del cine, Grau tuvo la fortuna de proseguir con su carrera de director al recibir un encargo de la empresa X Films. El productor vasco Juan Huarte, el mismo de *Acteón*, propuso a Grau una película que tratara la relación del hombre y la mujer “al nivel de posesión simplemente física,” según se explica en el libro que Grau dedicó al proyecto (1975, 7). Grau decidió que esa idea encajaba con la relación que mantienen el hombre y la mujer en el mundo de los llamados “clubes de camareras.” De modo que en marzo del año 1969 emprendió una investigación en algunos clubes de Madrid (1975, 12). Así, Grau volvía a rodar una película en Madrid, algo que no hacía desde *El espontáneo*. Aunque el proyecto de la EdB se había dado por terminado, todavía quedaba un ímpetu por la innovación en el planteamiento narrativo. Otros miembros del NCE plantearon en el mismo periodo propuestas narrativas cercanas al documental, entre las que destacaron *Juguetes rotos* (Summers, 1966) y *Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1971).¹⁰⁷

Desde finales de los años cincuenta se venía desarrollando el movimiento de *cinéma-verité*, películas de carácter documental en las que el director participaba modificando las acciones de los personajes.¹⁰⁸ El proyecto *Chicas de club* conecta con esa práctica al ser un híbrido entre documental y ficción. Al introducir unos elementos de

¹⁰⁷ Prohibida hasta 1976.

¹⁰⁸ Con antecedentes en el ruso Dziga Vertov y el americano Robert Flaherty, fue el francés Jean Rouch quien desarrolló esta técnica en los años sesenta.

ficción dentro de un planteamiento documental, en *Chicas de club* Grau aplicó un proceso inverso al que había practicado hasta el momento, que era el de introducir elementos de la realidad en una historia de ficción. François Niny ha diferenciado entre “ficcional,” todo un mundo paralelo; y “ficticio,” circunscrito a un comportamiento, a una maniobra (77). Grau, a diferencia de sus anteriores películas, toma la segunda opción, puesto que su maniobra supone retratar una realidad “ficticia.”

Gabantxo y Fernández Guerra, al analizar la hibridez entre documental y ficción en la película de Grau, han incidido en la cuestión que ha propuesto Bill Nichols sobre si llega a ser legítimo manipular el proceso documental recurriendo a un tratamiento creativo (2010, 265). Los primeros veinte minutos de *Chicas de club* son en blanco y negro y pertenecen a un formato periodístico. Grau no rodaba una película en Madrid desde *El espontáneo* y volvió a plantear un juego de sensaciones con el color. El propio Grau aparece como narrador diciendo que es “una película que se cuenta a sí misma.” Grau también aparece como entrevistador, en un tono osado casi a modo de *showman*, preguntando a algunos transeúntes que se encuentran cerca de los clubes.: “¿Usted sabe qué hay en esos clubs?” Las reacciones son diversas, llegando a generarse un tono cómico por lo disparatado de la mayoría de respuestas.

También hay preguntas a expertos, como un abogado y un psicólogo que plantean “un discurso moralista que pone en duda la profesionalidad de quienes hablan” (Gabantxo y Fernández Guerra 2010, 269). El abogado da una razón para la proliferación de los clubes: “La desaparición de las casas de tolerancia ha traído el auge de los clubs americanos.” El psicólogo, por su parte, señala una tipología del consumidor de los clubes. En el barrio obrero de Carabanchel, Grau entrevista al padre Manzaneque, entonces una

figura conocida de la zona. Grau le pregunta: “¿Son pecadoras?” A lo que el cura responde: “Pecadora es la sociedad.” La solución que da el cura para estas mujeres es “amarlas.” Como se puede comprobar, en la sección de las entrevistas hay un tono paternalista que victimiza a la mujer e ilustra la estructura patriarcal, cuando un grupo de hombres opina sobre un problema social que está sufriendo el colectivo de mujeres.

Con respecto al tema de la película, conviene tener en cuenta que en España se declaró ilícita la prostitución en 1941 y en 1956 se clausuraron por decreto los prostíbulos. De modo que la expresión “clubes de camareras” funcionaba más bien como un eufemismo. Esos clubes eran locales donde los hombres podían tomar una copa en compañía de las camareras a un precio alto y lo que surgiera después era *cosa de cada uno*. Así se menciona en la película, cuando el propietario de uno de los clubes, declara: “Si ocurre algo es cuestión particular.” Torres Mulas ha incidido en el hecho de que la rigidez de la sociedad franquista con respecto al divorcio, incitaba a los hombres a recurrir a la prostitución:

La infelicidad y la frustración en el matrimonio, no reconocidos en modo alguno no por la moral ni por la ley, generaron el más asombroso consumo de sexualidad exógena de que se tiene noticia. (130)

El guion de *Chicas de club*, en un principio titulado “Cántico a unas chicas de club,” fue prohibido por la censura y aprobado tras una serie de modificaciones en las que colaboró el cineasta Mario Camus. El montaje final pasó sin cortes, debido a la “autocensura” aplicada desde el proceso de reescritura del guion (Grau 1975, 287). De modo que la película trata el tema de la prostitución con una forzada ambigüedad, y su carácter de documento personal facilitó su aceptación por parte de la censura: “En ningún momento se utiliza la palabra prostitución en la película y el tratamiento del tema se

circunscribe a unas mujeres que cuentan sus historias personales” (Gabantxo y Fernández Guerra 2010, 270).

El crítico Fernando Lara en la revista *Triunfo* se lamentaba de que la película funcionaba mejor en la parte informativa que en la ficcional (1972, 48). Después de los veinte minutos informativos en blanco y negro, se pasa al color y a una historia de ficción alrededor de algunas jóvenes que Grau conoció en los clubes que visitó. Mary, Laura, Leila, Paula, Ketty o Susana son algunas de las jóvenes del club. De procedencias diferentes, todas ellas comparten un historial de problemas familiares y económicos que les ha conducido hasta esa situación. Solo una de ellas, Laura, es interpretada por una actriz, Gemma Arquer, la esposa de Grau, lo cual pone en cuestión la veracidad del planteamiento. Se trata también de un ejercicio de reconstrucción de la memoria en el que, a diferencia de su anterior película en la que todo era ficción, en esta hay un juego narrativo entre qué parte de la narración es ficción y cuál es realidad.

Elisa, otra de las mujeres, es realmente la protagonista de la película. A partir de su caso real deriva una historia de ficción junto a Fernando (interpretado por Fernando Hilbeck), un cliente que se enamora de ella. Nuevamente, Grau plantea una historia de amor imposible entre los personajes. Elisa es prisionera de su estatus social y de su pasado. El veterano actor Fernando Rey tiene un pequeño papel como “padrino” de la joven. Se vuelve al pasado de la joven, alternando nuevamente al blanco y negro, con la aparición de una niña interpretada por la actriz Kity Manver. Se muestra cómo la joven fue víctima de un incesto: “Me quedé embarazada a los catorce.” Un plano de una muñeca ahorcada es una referencia directa de esa infancia arrebatada, y se hace hincapié en el trauma de Elisa: “Cuando estoy con un hombre, me da como asco.”

Un hecho excepcional en el rodaje es una secuencia en el interior del Museo del Prado, con los personajes hablando frente a los cuadros.¹⁰⁹ Además de la crudeza de las historias, salidas de la vida real y de un planteamiento informativo, hay un planteamiento estético por medio del color, combinando el color y el blanco y negro. También hay un planteamiento plástico en la colaboración con el artista Rafael Canogar, miembro del grupo informalista El Paso, formado a finales de los cincuenta con el ánimo de renovar las artes plásticas en España (Coad 300). La colaboración de Canogar en la película supone una nueva muestra de la extensa convergencia durante ese periodo entre artistas de distintas disciplinas, pero con intereses comunes.

La presencia de la obra de Canogar en la película se encuentra en la secuencia final, en la que unas esculturas en forma de hombre aparecen como estatuas andantes. Esta secuencia puede ser considerada como la sociedad convertida en muertos vivientes, y la conclusión es de tal ambigüedad, que es difícil identificar si al final Elisa ha tenido una pesadilla, si está dormida, si se ha suicidado o la ha fusilado el grupo de hombres (Gabantxo y Fernández Guerra 2010, 272). Al final, la joven simplemente aparece tumbada en la cama, con los ojos cerrados.

Con ese plano con la joven recostada, se puede considerar que Grau cierra una etapa en su carrera. De 1965 a 1970, el director planteó en sus películas los conceptos del cine aprendidos en la década anterior, por medio de una serie de fórmulas directamente influidas por los cambios sociales y estéticos de su entorno. Susan Sontag planteaba entonces que en una sociedad en la que prima el aspecto visual, el cambio social era concebido por medio

¹⁰⁹ En 1966, Grau había realizado un documental sobre el Museo del Prado para TVE, perteneciente a la serie “Conozca usted España.”

del cambio en la imagen: “Social change is replaced by a change in images” (140). La colaboración de Grau con artistas de otras disciplinas artísticas y áreas geográficas, en sucesivos proyectos como Oteiza, Feliu y Canogar, es una muestra del ímpetu de la segunda mitad de la década por trascender las reglas establecidas y encontrar nuevas formas de expresión, en el caso de Grau por medio del cine.

Además, se trata de periodo de la obra de Grau en parte fallido por contar con dos descalabros en la producción, por razones diferentes en *Acteón* y *Tuset Street*, pero que dan muestra de la personalidad disconforme del director frente a lo establecido. Grau prosiguió en su obra poniendo en conflicto la moral de su tiempo, y comienza a divisarse mejor una clara distinción en el planteamiento a partir de los roles de género. En el caso del hombre, se enfatiza la alienación del individuo en la sociedad como tema central, como en *Acteón* o el personaje de Daniel en *Una historia de amor*. Mientras que la representación de la mujer, su posición en la sociedad, planteada de una manera secundaria en sus dos primeras películas, comienza a quedar más retratada en el caso de *Acteón*, *Una historia de amor* y *Tuset Street*. Posteriormente, por fin Grau sitúa a la mujer en el plano central en *Historia de...* y *Chicas de club*, aunque la posición del director con respecto a la mujer se ajusta a la moral de su tiempo. Pese a ello, el malestar de los personajes femeninos queda igualmente retratado, y va más allá de la alienación, puesto que las mujeres sufren un sometimiento a los dictados de los hombres, de manera más o menos directa, pero siempre convertida en un objeto por la estructura de una sociedad patriarcal. De forma que la mujer también representa el descontento de una sociedad basada en la imagen, el espectáculo y un consumo cada vez más insaciable que tuvo otras formas de expresión en la década de los setenta.

CAPÍTULO 3

CINE DE TERROR

El cambio de paradigma que se dio a mediados de la década de los sesenta debido a la celeridad del consumo de masas, con la superación de la estética realista y la llamada a una reformulación de los planteamientos narrativos, también tuvo su expresión en lo que respecta a la diversificación de géneros cinematográficos. En la primera mitad de la década de los setenta, Jordi Grau realizó tres películas dentro de un género que estaba en plena reformulación, como fue el de terror. En *Ceremonia sangrienta*, *Pena de muerte* y *No profanar el sueño de los muertos*, trató algunas de las premisas más recurrentes del género, como son el vampirismo, el asesino en serie y los muertos vivientes, respectivamente.

Las tres películas que se analizan en este capítulo se pueden considerar como “la trilogía sangrienta” de Jordi Grau. El género fantástico está comúnmente desligado de la realidad, puesto que esa es su razón de ser, la de una industria que ofrece y un público de masas que demanda productos que permitan evadirse de la realidad. Sin embargo, se va a tratar de demostrar que las obras de terror que realiza Grau son también obras personales en las que se pueden encontrar elementos comunes a las películas que había realizado anteriormente.

La proliferación del cine de terror desde finales de los sesenta se desplegó en un contexto en el que una forma de canalizar el descontento social fue mediante la expresión de la violencia en la pantalla. Como ha planteado David J. Hogan, el cine de terror posee

una posición privilegiada para ser un reflejo de su tiempo: “The horror film, as the most basic and primal of all movie genres, has always been in a unique position as ideal chronicler of contemporary mores” (xi). De modo que este capítulo permite desarrollar algunas continuidades que se dan en la obra de Jordi Grau, en lo que se refiere a la crítica de la moralidad de su tiempo, sea cual sea el género de sus películas. Así pues, teniendo en cuenta el carácter transnacional de la trilogía de Grau y de las producciones españolas del género fantástico y de terror del mismo periodo, se encuentran también algunos elementos que se pueden asociar a la situación que vivía la sociedad española de los últimos años del franquismo.

3.1. LA “EXPLOSIÓN” DEL CINE DE TERROR ESPAÑOL

En el periodo tardofranquista, la sociedad española demandaba nuevas formas de ocio acordes con los cambios sociales y tecnológicos. En el caso del cine, se abrió paso a un “nuevo espectador: joven, universitario y de clase media” (Torreiro 1995, 354). El enorme desarrollo del cine fantástico en la España de finales de los años sesenta y principios de los setenta se entiende por la apertura a la cultura de masas del momento, donde una gran parte de esos consumidores eran jóvenes que comenzaban a identificarse más con los modelos importados de otros países:

[L]os jóvenes de la reciente y ampliada clase media, empiezan a sentirse ya más identificados con el tupé o los tejanos que con el caracolillo sobre la frente de la folclórica, el vestido de faralaes o los toros, con la música ye-ye antes que con el pasodoble, en definitiva con modelos y productos culturales –entre ellos las películas de género fantástico– importados que con los tradicionalmente considerados autóctonos. (Nieto Ferrando 2012, 227-228)

Así pues, el cine de terror en España sirvió tanto para escapar de la realidad del país como para enfrentarse a ella de una manera diferente. La realidad que se vivía en España

era la de un desarrollo que avanzaba sin rumbo fijo hacia una sociedad postindustrial, en la que aún había un régimen autoritario que agonizaba a imagen y semejanza de su líder decrepito: el final del régimen estaba ligado a la muerte de su líder.

3.1.1. Un régimen debilitado por la contestación social

La década de los setenta en España empezó tal y como había terminado la anterior, en un clima de movilización social y violencia que tuvo como respuesta del gobierno por medio de la represión y la llamada al orden. Hubo numerosos conflictos con movimientos asociativos, huelguistas y estudiantiles, básicamente cualquier tipo de organización que pusiera en peligro la supuesta *normalidad* institucional del régimen. La década había terminado, en la Navidad de 1969, con el discurso de Franco en el que pronunció la ya célebre frase de que con la designación del príncipe Juan Carlos como heredero todo estaba “atado y bien atado.” Luis Carrero Blanco, en marzo de 1970, en un amplio documento persistía en el comunismo y la masonería como principales enemigos del régimen y expresaba su rechazo a la apertura por “corromper la moral de nuestro pueblo” (Ysás 135).

Las relaciones entre Estados Unidos y España fueron muy fluidas con la administración del presidente Richard Nixon, que visitó Madrid el 2 de octubre de 1970. Juan Carlos de Borbón se reunió con Nixon en la Casa Blanca el 26 de enero de 1971. El año 1973, en el que se dio la llamada “crisis del petróleo,” fue particularmente turbulento. En junio de 1973, Carrero Blanco fue nombrado presidente del gobierno, aunque apenas duraría unos meses, al ser asesinado en una explosión en su coche el 20 de diciembre de 1973, en un atentado perpetrado por la banda terrorista ETA, justamente un día después de haberse reunido en Madrid con el Secretario de Estado estadounidense, Henry Kissinger.

El asesinato de Carrero Blanco dejó al régimen noqueado y acusando una presión que aumentaba en todos los frentes. Su única razón de ser parecía ser la existencia del general Franco. El nombramiento de Carlos Arias Navarro como presidente del gobierno dio lugar a una última apertura, con lo que se denominó “espíritu del 12 de febrero,” una legalización en febrero de 1974 de asociaciones políticas que abría la puerta al sistema de partidos que se consolidaría años después.

En el ámbito del cine las dificultades para llevar a cabo una película en esos primeros años setenta se dieron muestra en la carrera de Grau. Publicó un cuadernillo sobre Buñuel y su obra en 1972,¹¹⁰ dirigió programas para TVE, como *Un torero, un día*, sobre Curro Romero, y *Del blanco al negro*, sobre los puntos de vista que tenían los niños sobre los ancianos, respectivamente en escuelas y asilos. Además, cabe destacar el cortometraje que Grau realizó en 1972 para la TVE, *Los contestatarios*, subtítulo “Poemágenes 1” con la idea de que tendría continuaciones¹¹¹. Alfredo García, en su análisis sobre esta película de ocho minutos, concluye que destaca un mensaje sobre “la ausencia de libertad” (283).

Los contestatarios puede considerarse una obra experimental por tratarse de una secuencia de imágenes sin una narración lineal al uso. Se incluyen planos de universitarios, protestas, unos jóvenes que van a un concierto y otros que parecen ser un precedente del movimiento okupa, imágenes de mayo del 68 en París, la canción de Joan Baez “We shall overcome,” un vendedor de lotería de la ONCE, el auge consumista con planos de

¹¹⁰ Grau se refiere a la película *Viridiana*, calificándola de “joven y fresca, agresiva y escandalosa.” Sin embargo, no hay mención a su prohibición en España.

¹¹¹ A partir de un texto de Carmen Castro Madinabeitia, hija de Américo Castro.

escaparates, el Arco del Triunfo de la Ciudad Universitaria de Madrid o cabezas rapadas de mujeres. En esa sucesión de secuencias, se incluía también un plano de unos jóvenes que van al cine a ver una película titulada *Muertos vivientes*, como muestra de que “comenzaba entonces la moda y el éxito de los films de ambiente sobrenatural” (García 280). Así pues, tras este censurado ejercicio *underground* para la televisión pública, que nunca logró ser emitido, Grau encontró en el género de terror el medio de proseguir con su carrera y transmitir su mensaje crítico con la sociedad.

3.1.2. Cine fantástico para escapar de la realidad

Antes de su masiva difusión en los setenta, el género fantástico fue ganando presencia a lo largo de la década anterior. El Festival de cine de San Sebastián en 1965 acogió un ciclo de cine de terror que fue ampliamente reseñado en la revista *Cinestudio*. Aunque una publicación especializada en el género no llegaría hasta 1971 con *Terror Fantastic*, el interés por el género fue en aumento. En ese mismo año 1965 hubo un monográfico sobre cine fantástico en *Film Ideal* (Nieto Ferrando 2012, 233). Y de manera casi simultánea, en la revista *Nuestro Cine*, el género de terror entraba en el debate sobre las nuevas formas de afrontar el realismo, haciéndose referencia de esta manera: “El realismo es un estilo de vida, una concepción del mundo; pero el realismo adopta muchas modalidades cambiantes, y la fantasía es una de ellas” (García de Dueñas 1965). *Nuestro Cine* y *Film Ideal* dejaron de publicarse en 1970, *Cinestudio* desapareció poco después, *Dirigido por* nació en 1972 en un “momento difícil para la crítica cinematográfica española” y *Fotogramas* “seguirá, como siempre, unos derroteros particulares” (Nieto Ferrando 2012, 173). Después de los disturbios en las jornadas de Sitges de 1967, en su siguiente edición, pasó a ser el festival de cine fantástico de Sitges, demostrándose así que

había una mayor permisividad hacia los géneros que no trataban la realidad de manera directa.

Carlos Aguilar ha clasificado el cine de terror español desde una larga etapa de “represión” desde los inicios del cine hasta 1960, pasando por una de etapa de “insinuación” entre 1961 y 1967, de “eclosión” entre 1968 y 1970, seguida de una de “explosión” entre 1971 y 1973, para llegar a una etapa de “saturación” entre 1974 y 1976, hasta llegar a una etapa de “dispersión” a partir de 1976 hasta 1983. Esta clasificación parece adecuada a la obra de Grau, puesto que sus dos primeras obras en el género fantástico, entrarían en la etapa de “explosión.” Aguilar se ha referido expresamente a la obra de Grau en referencia a esa clasificación:

De todos ellos, Grau fue el más afortunado, incluso con diferencia, dado que sus *Ceremonia sangrienta* (1972) y *Pena de muerte* (1973) –ambas escritas entre él mismo y Juan Tébar, y coproducidas por el inefable Espartaco Santoni, también presente en los repartos– aportaron en el Terror español un sentido visual diferente y un espíritu crítico que no contradecía, ni entorpecía, la pureza conceptual del género. (36)

De este modo, la siguiente obra de Grau, *No profanar el sueño de los muertos* (1974) pertenecería a otra etapa, la de “saturación” del género. Llegaría un momento en que la cantidad ingente de producciones hace que se superpongan unas con otras y den lugar a una “dispersión” del género que se había concentrado años antes y la consiguiente proliferación de un tipo de cine popular.

Esa concentración de películas fantásticas en España es lo que Antonio Lázaro-Reboll ha denominado como el “boom” del cine de terror en España, que el autor sitúa de manera más amplia entre 1968-1975. Lázaro-Reboll recuerda el balance del cine estrenado en 1973 que hacía la publicación anual *Cine para leer*. Se planteaba si “el cine español se

tiñó de rojo,” no en términos claramente políticos, sino refiriéndose a un “rojo sangre” (Pérez Gómez 21). Se cuestionaba si el amplio número de películas de terror españolas respondía a un “deseo de sintonizar” con el cine mundial y a un “escapismo revelador de la situación del país” (Pérez Gómez 22). Lázaro-Reboll sustenta esta hipótesis del uso del cine de género como recurso, al destacar que el género de terror permitió lidiar con la censura, llegando a tratarse casi una estrategia estilística (18). En el caso de Grau, como se va a plantear a continuación, este tipo de género le permite abordar la crítica social que había caracteriza su obra de una manera más potente si cabe.

Además de por los nuevos públicos y sus menores dificultades con la censura, otra razón para explicar la popularidad del género fantástico a principios de los años setenta se debe al estado de crisis de la industria del cine entre 1970-1975 (Font 1976, 281). El fracaso de una apuesta realista como la del NCE y de una modernista como la de la EdB, coinciden con la crisis del sector, al que le convienen producciones baratas y rentables. Así pues, géneros como lo que se llegó a conocer como “chorizo-western y el cine de fantaterror serían sus manifestaciones más rentables en estos momentos” (Nieto Ferrando 2012: 228). De todos modos, hubo entonces una “variety of budgetary conditions” (Lázaro-Reboll 15), por lo que no todas las producciones fueron necesariamente baratas, como fue el caso de las producciones que dirigió Grau. Otra película que representa esa coyuntura que atraviesa el cine español de los setenta es *El espíritu de la colmena* (1973), el primer largometraje de Víctor Erice, que había sido crítico de la revista *Nuestro Cine* y estudiante en la EOC. Aunque no se trate de una película fantástica en sí, la narración del pasado y la memoria del periodo de posguerra se plantea por medio de una derivación de la corriente realista de

la década anterior introduciendo elementos fantásticos, como una referencia al mito de Frankenstein y su representación en el cine.

Con algunos antecedentes en el género fantástico en el cine español, la película de Jess Franco *Gritos en la noche* (1961) inauguró una nueva etapa que destaca por mezclar componentes del terror gótico con elementos de la España tradicional. De este modo, es preciso conocer algunos de los elementos de la literatura gótica, que David Punter ha definido a grandes rasgos como representación del exceso y la exageración: “Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilised” (6). Así pues, siguiendo esta tradición literaria, el cine europeo fantástico tuvo su epicentro en Inglaterra con las productoras Ealing y Hammer; también en Italia tuvo gran importancia con el subgénero conocido como *giallo*. La película *Dracula* (Fisher, 1958), en color y protagonizada por Christopher Lee, supuso con el cambio de década que este género se normativizara dentro de la industria del cine. *El conde Drácula* (Jess Franco, 1969) fue también decisiva en la industria española. Que un joven como Pere Portabella, miembro de la EdB rodara una película experimental (*Cuadecuc Vampir*, 1970) a modo de *making-of* durante el rodaje de la película de Jess Franco, da una muestra de los lazos entre un cine de terror y uno alternativo.

Otro ejemplo de la consolidación del género en España llegó por medio de la televisión. Narciso Ibáñez Serrador dirigió entre 1966 y 1968 para TVE el programa *Historias para no dormir*. Cada episodio era una adaptación de obras literarias de autores del género fantástico como Ray Bradbury o Edgar Allan Poe, además de que algunos

episodios fueron historias originales. Por su parte, Ibáñez Serrador dirigió dos películas de terror de gran éxito como fueron *La residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976). *El bosque del lobo* (Olea, 1970) fue una película en la que la popularidad del protagonista, el actor José Luis López Vázquez, conocido por sus comedias costumbristas, contribuyó a la normalización del género. Además de Drácula, el hombre lobo fue un tema recurrente en el cine de terror español. León Klimovsky dirigió *La noche de Walpurgis* (1970), *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (1971), escritas y protagonizadas por Paul Naschy, que sería director años después. *El retorno de Walpurgis* (1973) estuvo dirigida por Carlos Aured, quien tuvo éxito con *Los ojos azules de la muñeca rota* (1972). Así pues, muchas de estas películas y tantas otras sirvieron para consolidar el género en España, revisar en el cine temas de la literatura, atraer a nuevos espectadores, retratando la realidad de una manera diferente, exagerada y excesiva, pero quedando igualmente retratada.

3.1.3. Cine fantástico para retratar la realidad

“El cine de terror en España suele caracterizarse por su ínfima calidad, por el carácter de subproducto estético de sus realizaciones.” Así comenzaba Fernando Lara una crítica de *Ceremonia sangrienta* en la revista *Triunfo*, destacando el trabajo de Grau, “bastante por encima del nivel habitual” (84). Esta afirmación es una muestra de que el género no fue bienvenido por el conjunto de la crítica (Lázaro-Reboll 25). Como demuestra el estereotipo utilizado en el comentario en relación a la película de Grau, una parte de la crítica no llegó a tomarse el género del todo en serio. Sin embargo, para los defensores del género, esa postura contraria sería un ejemplo de la “cadena ideológico reaccionaria” de la crítica cinematográfica y de una actitud conservadora por parte del espectador (Company 69-70).

Román Gubern es uno de los críticos que le prestó atención al género de terror, pero también con reservas, ya que consideraba que le veía mayor interés como sociólogo de la comunicación que como simple espectador (1974, 11). En su introducción al libro *Cine español, cine de subgéneros*, otra de las primeras publicaciones en analizar la evolución del género en España (entonces no estaba considerado como tal), Gubern incluía la “comedia-sexy” y el cine de terror dentro de “subgéneros masculinistas (hechos por hombres y para hombres)” y afirmaba entonces que “la mitogenia de los subgéneros deriva con precisión matemática de unas apetencias colectivas frustradas” (1974, 15). Gubern incidía en la idea de los subgéneros como síntoma de la malformación moral que se estaba dando en la sociedad española a causa de la represión del franquismo:

[P]uede extraerse una información más válida y precisa acerca de las expectativas, carencias y malformaciones morales y sociales de nuestra comunidad nacional a través del examen de estas películas que a través de la visión diaria y atenta de los telediaros con que nos obsequia TVE (1974, 16)

En España, el cine de terror español no era a priori un cine representativo de la nación (Triana-Toribio 2003, 71), puesto que no había una tradición literaria “unlike British horror Cinema steeped in Gothic literature” (Lázaro-Reboll 28). Lo que sucede es que esa gran cantidad de producciones van a hacer que sí acabe siendo representativo, llegándose a conocer como el “fantaterror.” La tetralogía de Amando de Ossorio de los “Templarios Ciegos” (1972-1975), cuatro películas cuyo imaginario ofrecía ciertas analogías con nacionalcatolicismo del presente, asumiendo a su vez la tradición gótica española al estar inspirada en la leyenda “El monte de las ánimas” (1861) de Gustavo Aldolfo Bécquer. En España, especialmente debido al contenido de tipo sexual más o menos explícito, como se verá a continuación y en el capítulo siguiente, el terror supuso

una transición hacia el llamado “cine de destape.” Marta Sanz, en su novela *Daniela Astor y la caja negra*, ha advertido esa conexión entre el cine de terror y el cine popular: “Casi todas las musas del destape pasaron por los platós del cine de terror” (58).

Otra correspondencia que se puede llegar a hacer entre la eclosión del cine de terror español con el periodo del tardofranquismo es la que propone Tatjana Pavlović, estableciendo que los últimos años en el poder del general Franco y su lenta y dolorosa muerte son un reflejo en la realidad de las convenciones que estaba planteando el cine de terror (120). Desde este modo, durante el franquismo, este tipo de producciones tenían un doble motivo para desligarse de una realidad nacional y reivindicar su carácter internacional: por un lado, la razón más en sintonía con el contexto de incipiente posmodernidad, es el hecho de que ser o aparentar ser una producción internacional podía seducir más a un joven público con ganas de ver fórmulas extranjeras, además de para tratar de comercializar las películas en distintos países. Por otra parte, como se ha mencionado, plantear un contexto alejado de la realidad nacional suponía evitar problemas con la censura en España. Una de las restricciones de la censura del momento, como ha precisado Jim Harper, era que la historia no estuviera ambientada en España (64), como es el caso de las tres películas de Grau que se van a tratar a continuación. Ello no impide que a través de esas películas en las que aparecen seres humanos llevados a situaciones de exagerada crueldad que alcanzan lo sobrenatural, se puedan apreciar o interpretar unas conexiones con los acontecimientos que sucedían también en la atroz realidad.

3.2. CEREMONIA SANGRIENTA

Grau conoció la historia de la condesa Erzsébet Báthory cuando se encontraba en el festival de Karlovy Vary (Checoslovaquia), en 1964. Quería llevar a cabo una indagación

en el tema de la eterna juventud por medio del personaje de Báthory, una aristócrata que vivió en el reino de Hungría entre 1560-1614 y mandó asesinar a más de seiscientas mujeres para bañarse en su sangre porque pensaba que así conseguiría detener su envejecimiento. Grau se ha referido al hecho de que a la hora de escribir el guion de la película *Ceremonia sangrienta* “nunca había pretendido hacer una película *de género*” (2014, 141). Entonces no fue posible llevar a cabo la producción de la película, porque, según ha reconocido el director: “Lo que se pedían eran películas antifranquistas” (Herranz 39). Finalmente, la película se pudo llevar a cabo en el año 1972 debido a que se sumó a la moda del género de terror. De todos modos, en este tipo de obras Grau prosiguió con su ánimo por destacar la expresión de conflictos y dilemas morales, mediante las relaciones de pareja y la alienación del individuo en la sociedad.¹¹²

3.2.1. El subgénero de las películas de vampiresas: una cuestión de género

A lo largo de la década de 1960 el tema de la condesa Báthory resurgió en la literatura desde una perspectiva feminista con *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose (1962) o *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik (1965). Grau parece que desconocía estas obras, cuando al recordar el momento en que conoció la historia, en 1964, ha afirmado: “Por aquel entonces no había nada escrito sobre ella, sólo las actas de los juicios en que fue condenada” (Gómez Rivero 477). Ya a principios de la década de 1970, aparecieron películas de mujeres vampiras, entre las que podríamos destacar las películas de la productora Hammer *The Vampire Lovers* (Baker, 1970) y *La condesa Dracula* (Sasdy, 1971). Barry Forshaw ha destacado el “Gothic impulse” de estas producciones

¹¹² *Ceremonia sangrienta* estuvo producida por X Films, con la que Grau ya había realizado *Acteón* y *Chicas de club*.

británicas, ligado a un “erotic impulse” (34) y a la importancia de la presencia de los personajes femeninos (69). Otras producciones europeas destacables en el tratamiento de la mujer vampira fueron *El rojo en los labios* (Kümel, 1971) y *Vampyros Lesbos* (Franco, 1971). Vicente Aranda, director del grupo de Barcelona, trató el tema de Carmilla en *La novia ensangrentada* (1972).

Es común que estas películas de vampiras tomen como punto de partida la historia de *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu (1872), el *Dracula* de Bram Stoker (1897), la Condesa Báthory, o incluso elementos de varias de ellas y luego el argumento se desarrolle de distintas formas. En estas obras, podemos referirnos al fenómeno del pastiche, planteado por Fredric Jameson, predominante en la cultura a partir de finales de la década de 1960, periodo al que el autor se refiere como un “capitalismo tardío” en el que la fragmentación de la literatura moderna genera un conjunto de tendencias sociales. El pastiche, de manera similar a la parodia, consiste en la imitación, pero tiene la diferencia de que el impulso satírico queda vacío (1991, 5). El pastiche se convierte, por tanto, en un fenómeno representativo de la idiosincrasia de la sociedad posmoderna que se abría paso:

The disappearance of the individual subject, along with its formal consequence, the increasing unavailability of the personal style, engender the well-nigh universal practice today of what may be called pastiche. (1991, 16)

Tal y como plantea Jameson, el pastiche es un concepto ya planteado por Thomas Mann en su revisión del mito de Fausto en *Doktor Faustus* de 1947. Aunque el impulso satírico pueda quedar omitido, el pastiche comparte con la parodia el sentido de la imitación. Se trata de un fenómeno social, de reordenamiento y recontextualización, ligado a la cultura de masas del momento, que va en sintonía con lo que Lévi-Strauss ya denominaba desde la década anterior “bricolage.”

En el caso de *Ceremonia sangrienta* el pastiche se consuma al incluirse “guiños u homenajes a personajes de la literatura clásica de terror” (González Hevia 56). Aparecen el personaje del señor Van Helsing o una mujer llamada Carmilla. La historia se ambienta en “Cajlice, un lugar de la Europa Central” en el año 1807.¹¹³ Así, la condesa Báthory de Grau, interpretada por Lucía Bosé, se presenta como una descendiente de la mujer que cometió los crímenes. Este detalle conecta de alguna forma a esta “Young Báthory” al *Young Frankenstein* (Brooks, 1974), una exitosa parodia del mito de Frankenstein en la que el protagonista es el nieto del doctor. La diferencia entre una y otra película sería la mencionada falta del “impulso satírico” en el caso de la obra de Grau, pese a que contara con los elementos para ello. En este caso, parece como si Grau no se permitiera entonces bromear con el horror, seguramente por decisión propia, por tratar el tema desde una perspectiva intelectual, y también es de suponer que la situación del país en el que vivía, que conecta con su obra, era todavía aterradora como para permitirse recurrir a la sátira.

En *Ceremonia sangrienta* las cuestiones de género y del género están relacionadas, con respecto a la representación de la mujer dentro de un estilo en plena ebullición como era el terror. Como se ha mencionado, el erotismo es un elemento clave en las historias de corte gótico, así que en los años setenta va a plasmarse de manera visual en el cine. Linda Williams (1991, 3-9) ha definido como “body genres” a las películas de terror y ha establecido su conexión con el melodrama (emoción), el terror (violencia) y la pornografía (sexo). En *Ceremonia sangrienta* se da esta conexión, puesto que las emociones, el horror y el erotismo están relacionadas. Marta Sanz ha planteado sobre la película: “Lucía Bosé

¹¹³ El guion, escrito por Grau junto a Juan Tébar y Sandro Continenza, tuvo “largas y graves dificultades de censura” (Lara 1973, 84).

lo enseña todo a excepción del pubis que se tapa estratégicamente, en una escena de baño, con unos cirios encendidos. Las simbologías no son sutiles” (59). En efecto, Grau, siempre muy pendiente de su puesta en escena, compone una icónica secuencia de la marquesa bañándose en la sangre de una doncella. Según Abad, esta escena “no responde al burdo objetivo de exhibir desnuda a la actriz, como otras similares de *La condesa Drácula*, sino la de mostrar al personaje en su desnudez” (129). Este es un aspecto relevante en el discurso que plantea Grau, al no recrearse en la desnudez, sino en utilizarla para reflejar la vulnerabilidad del personaje. Además de por el componente visual, la cuestión de género se manifiesta en el núcleo central de la historia, ya que las asesinadas son mujeres jóvenes y atractivas.¹¹⁴

En este sentido, la historia sanguinaria se plantea de una manera compleja en la película, por el protagonismo que adquiere el marido de la condesa, Karl Ziemmer, interpretado por Espartaco Santoni. Es un cambio con respecto a la versión oficial de la historia de la condesa Báthory, en la que su esposo, Ferencz Nadasdy, es un guerrero que muere a edad temprana y a partir de entonces la condesa comete sus fechorías. En la película, pese a que la condesa es quien muestra un interés por obtener la sangre de las jóvenes y desea culminar su ansia de no envejecer, es su marido, Ziemmer, quien asesina a las jóvenes para culminar sus ansias de sadismo. Phillip Simpson ha establecido que el asesino en serie es una figura surgida de la sociedad patriarcal, que ejerce una forma de terrorismo individual y masculino. Simpson propone una analogía entre los vampiros y los

¹¹⁴ Los desnudos en la película varían según las distintas versiones que se rodaron. Así lo demuestra el contenido adicional de la edición DVD de la película en Estados Unidos, editada bajo el título *The Legend of Blood Castle* (Mya Communication, 2009).

asesinos en serie porque sus felonías pueden llegar a tener otras interpretaciones más allá del acto de matar:

Vampires and serial killers are, in part, metaphors designed for arriving at an intuitive explanation of the human ability to murder other humans for symbolic reasons having nothing to do with literal survival. (4)

Así pues, en los crímenes de *Ceremonia sangrienta* hay lugar a la metáfora debido a su calculada ambigüedad: de principio a fin la implicación de la condesa en las muertes no está del todo clara. En el juicio del final de la película, su culpabilidad está en entredicho incluso por el juez, al no aclararse la relación de sometimiento que tiene con su esposo. Este había fingido su muerte y su reaparición le había otorgado la condición de vampiro en la comunidad. A su vez, la condesa se responsabiliza del entramado sádico que ha creado su marido, cuando dice: “Esas muertes siempre pesarán sobre mí.”

Pilar Pedraza se ha referido a una “regresión reaccionaria” en el cine, debido al “abandono por parte del cine clásico de la herencia expresionista, su conversión de la *Unheimlichkeit* en espectáculo sadomasoquista puritano, muy codificado y totalmente domesticado” (109). La autora argumenta que las vampiras postmodernas se siguen pareciendo a las clásicas “en que continúan llevando las de perder.” Aunque hayan “adquirido y aumentado protagonismo, presencia y complejidad” dice que “siguen siendo las hijas del padre, finalmente dominadas o víctimas que deben sacrificarse” (121-122). La condesa Báthory de Grau, en lo que respecta a su reivindicación feminista, es ambigua también en su resolución, puesto que una vez muerto Ziemmer, en el juicio la condesa podía haber culpabilizado fácilmente de los crímenes al “vampirismo” del marido y haberse liberado. Sin embargo, la autoinculpación de la condesa por los crímenes puede interpretarse como un “gesto de arrogancia” que le hace ser “dueña de sus acciones” (Abad

130-131). De modo que Grau, más que hacia un discurso reivindicativo, en este caso parece ajustar el destino final de la condesa a la versión convencional: la condesa es castigada a permanecer encerrada de por vida en su castillo. En el último plano, creándose nuevamente una escena icónica, aparece la condesa, envejecida y sentada frente al espejo con la mirada perdida.

3.2.2. Una lectura del vampirismo en clave social

David Hogan ha planteado que las películas de *female bloodsuckers* se pueden leer en una multiplicidad de niveles: como thriller sexual, una historia de horror o un psicodrama (153). En la historia de la condesa sangrienta, además, puede encontrarse fácilmente un discurso sobre la lucha de clases, tratándose de un caso en que la aristocracia aniquila a las clases populares, siendo este precisamente un aspecto que se enfatiza en *Ceremonia sangrienta*. Desde el inicio de la película, hay referencias a la desigualdad social, cuando una criada dice: “El tiempo pasa sobre todos, incluso sobre los ricos y los poderosos.” En otro momento, el comentario se vuelve una denuncia más explícita en relación al significado del vampirismo, cuando un hombre afirma que la auténtica amenaza son los aristócratas: “Los vampiros son los chupasangre que viven en los palacios.” En la parte final, cuando la joven Marina es seducida por Ziemmer, que pretende hacerse con su sangre, ella le confiesa al marqués: “Toda la vida he deseado tener joyas, sirvientes...” Demostrando así sus ansias de aspiración al ascenso social.

Abad ha definido *Ceremonia sangrienta* como “una firme voluntad de adentrarse en ese mundo de supersticiones que alienta el miedo y el mito” (128). El autor considera que “Grau apuesta por una lectura política, volteriana, del vampirismo. El monstruo no es

de naturaleza sobrenatural, sino irracional. Echa raíces en una ignorancia abonada por la élite que en la gestión del miedo se arroga otro instrumento de coacción” (129-130).¹¹⁵ Abad ha destacado también “el aplomo y las muchas sugerencias de esta fábula perversa: si exceptuamos el doctor interpretado por Silvio Tranquilli, un defensor de la razón que nada puede contra la estulticia reinante, no hay ningún personaje positivo en la ficción” (130). De esta manera, en la película, y en la obra de Grau en general, más que una crítica de clase, acaba prevaleciendo una crítica sistémica, porque la corrupción moral alcanza a todas las capas sociales del sistema.

Hasta entonces, Grau en sus películas siempre había recogido imágenes reales dentro de la ficción, usualmente escenas urbanas. Por primera vez en su obra, todas las imágenes forman parte de una ficción. Aun así, muchas de las secuencias de la vida en la comunidad se filman de un modo realista pese a que la obra se inserta dentro del género fantástico. De manera que la intención social de la película es evidente: en *Ceremonia sangrienta* se retrata a una sociedad supersticiosa que lucha contra el vampirismo y en donde se incluyen referencias al diablo. En definitiva, una comunidad donde prevalece la paranoia por la amenaza del enemigo, una sociedad patriarcal con mujeres vestidas de luto y envuelta en una simbología de crucifijos que remite a un país fanático, autoritario y represivo: la España de Franco.

¹¹⁵ Abad cita la entrada del *Diccionario filosófico* de Voltaire: “Nadie oía hablar de vampiros en Londres ni en París. Confieso que en esas dos urbes hubo agiotistas, comerciantes y hombres de negocios que chuparon a la luz del día la sangre del pueblo, pero no estaban muertos, sino corrompidos. Esos verdaderos chupópteros no vivían en los cementerios, sino en magníficos palacios” (345).

De este modo, se puede llegar a establecer un vínculo con las producciones alemanas de los años veinte y treinta como *Golem*, *Caligari* o *el doctor Mabuse*, que “tradicionalmente han sido interpretadas en clave de parábola política como prefiguración del totalitarismo nazi” (Lafuente Pacheco 250), principalmente a partir del estudio de Sigfrid Kracauer *From Caligari to Hitler* (1947). Grau, por su parte, ha descrito la historia de la condesa Báthory como la de “un Fausto femenino” (Gómez Rivero 477). Así pues, los referentes del director están más conectados con el cine expresionista que con el terror de los años sesenta y setenta.¹¹⁶ De todas formas, inevitablemente, la película se ajusta al entramado industrial de su década y a la estética neogótica de este tipo de producciones. Además, al no estar considerada como un bien cultural por el público más intelectual, el mensaje de crítica social que se consigue extraer de la película, en su momento pudo haber sido banalizado o incluso haber pasado desapercibido.

3.3. PENA DE MUERTE

Gracias a la satisfactoria experiencia que tuvo Espartaco Santoni con *Ceremonia sangrienta*, el actor produjo a Grau un nuevo proyecto, *Pena de muerte*, un guion escrito por el director junto a Juan Tébar, inspirado en el cuento de Guy de Maupassant *Un fou* (1885). Es destacable el hecho de que Grau adaptara un relato de finales del siglo XIX, cuyo planteamiento conecta de nuevo la literatura neogótica con el cine fantástico de los años setenta. En el caso del conflicto planteado en *Pena de muerte*, se puede asociar a críticas contemporáneas, tanto de la crisis de la institución penitenciaria de Foucault como del estado de esquizofrenia de la sociedad capitalista de Deleuze y Guattari.

¹¹⁶ Grau ha reconocido que su aprendizaje en el cine de terror está más cerca de los clásicos: “me siguen gustando grandes clásicos como *Las manos de Orlac* de Wiene, el *Nosferatu* de Murnau, el *Drácula* de Browning, etc” (Grau 2009, 9).

A principios de los setenta, el cine *mainstream* incorporó la violencia, como demuestran algunas películas representativas del momento, *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971) o *El padrino* (Coppola, 1972). Así pues, la presencia de la violencia en la obra de Grau en ese periodo está ligada al contexto social de inicios de la década de los setenta. El descontento de la sociedad, simbolizado en el periodo con la oposición a la guerra de Vietnam, está ligado a un incremento en la violencia en el cine estadounidense, cuya repercusión y asimilación en el resto del mundo contribuyó a la configuración de la sociedad globalizada.

3.3.1. Dilemas sobre la muerte y la justicia

Al final de *Ceremonia sangrienta*, el mecanismo utilizado para cortar la lengua a la nodriza de la condesa es un aparato primitivo de metal que guarda un parecido con el garrote vil, un método común para la pena capital en la España franquista. Después de la guerra civil, durante la dictadura de Franco, entre 1940 y 1975, se llevaron a cabo de manera oficial un total de 126 ejecuciones, 14 de ellas fusilamientos y el resto utilizando el garrote vil.¹¹⁷ Las sentencias a muerte en el llamado Proceso de Burgos generaron un enorme revuelo internacional a finales de 1970, y los seis sentenciados lograron ser indultados. No tuvieron la misma suerte otros casos conocidos, como el joven Salvador Puig Antich, ejecutado en 1974, o los últimos ejecutados por el régimen, a finales de septiembre de 1975.

Ante esa realidad social, para poder hacer en España una película como *Pena de muerte*, tuvo que tener por obligación un carácter internacional. La censura advirtió que

¹¹⁷ “Executions in Spain from 1812-1975.” *capitalpunishmentuk.org*.

“el protagonista, un juez que se descubre a sí mismo como delincuente, no podía ser español” (Grau 2014, 145). De modo que la historia se centra en un juez francés, Oscar Bataille (interpretado por Fernando Rey),¹¹⁸ de vacaciones en Galicia, concretamente en la localidad de La Toja. En pleno ambiente festivo de la ciudad de vacaciones, se da una situación de psicodrama, cuando empiezan a sucederse asesinatos y se desarrolla una paranoia general sobre quién puede ser el asesino. A lo largo de la película, por medio de *flashbacks* y voces en *off*, el fiscal Bataille se presenta en su tribunal como un férreo defensor de la pena de muerte.

La película plantea de manera explícita el dilema moral sobre la pena de muerte, pero también una reflexión sobre la muerte y la justicia. En la película de Grau, algunas de las afirmaciones del fiscal Bataille se pueden extraer a la realidad de la España franquista, como cuando dice: “Yo no acepto el crimen, aunque ocurra más allá de mi patria.” En un momento, también se le cuestiona a su firmeza frente al tema de la pena de muerte: “¿Condenar a muerte no es también matar?” A lo largo de la película, el juez tiene una serie de pesadillas que se muestran mediante contundentes imágenes de ejecuciones del garrote vil y la guillotina. Con estos ejemplos, resulta evidente el hecho de que, bajo la máscara de una película de horror, Grau plantea un discurso que conecta con la España franquista. La legalidad de los procesos judiciales durante el franquismo ha estado continuamente puesta en entredicho y la impunidad era una de las señas de identidad del régimen, de modo que las pesadillas del juez pueden llegar a simbolizar los remordimientos y la carga de las muertes que acarrea para la moral católica del régimen.

¹¹⁸ Por entonces Fernando Rey acababa de participar en la película de Luis Buñuel *El discreto encanto de la burguesía*, que ganaría un Oscar en 1973.

3.3.2. Sexualidad y psicopatía

Además de la continua alusión a la pena capital, el otro aspecto controvertido que destaca en *Pena de muerte* es la sexualidad. Bataille, un hombre bastante mayor pero de alto estatus social, está de vacaciones con su atractiva y joven esposa, Patricia (Marisa Mell). La mujer coincide en el hotel con su expareja, el escritor Wilson Vargas (Espartaco Santoni), con el que acabará teniendo un encuentro sexual tras un continuo juego de seducción en el hotel que se desarrolla a través de la pesquisa de los homicidios. También se presenta a otro personaje, un *playboy* llamado Javier Durán (Máximo Valverde), que protagoniza varias escenas sexuales con jóvenes, una de ellas asesinada. Al ser una película de 1973, a las puertas del destape, el cuerpo de las mujeres ya se exhibe, aunque el contenido erótico sea limitado. Se sugiere el desnudo, aunque solamente de manera parcial y ya aparecen escenas de parejas acostándose. La mujer del juez se pasea por la habitación del hotel con un sujetador transparente que permite ver sus pechos; al llevar un crucifijo al cuello, la imagen es aún más sugerente.

Tras uno de los asesinatos, la esposa de Bataille tiene serias sospechas de que el juez está reproduciendo los crímenes que se cometieron hace tres años. Este personaje femenino está bien construido, al mostrar a una mujer firme y decidida por encontrar la verdad sobre lo que está sucediendo. En efecto, cuando regresa a su habitación, Patricia descubre que Bataille tiene un trastorno de doble personalidad y comienza a hablar a su mujer como si él fuera dos personas distintas, el criminal y el juez. Vargas, el amante, llega a tiempo para que Bataille no asesine a su esposa, pero no evita que el juez se clave unas tijeras en el vientre y muera. El final de la película, algo repentino, sugiere que en los periódicos se especula con la idea de un crimen pasional entre la mujer y el amante. El

juez, que representa el poder, queda como una figura impune pese a que el espectador conoce la verdadera historia y que se trata de un psicópata.

Por medio del psicodrama y el thriller, *Pena de muerte* aborda los temas del trastorno de doble personalidad y el asesino en serie.¹¹⁹ En el primer caso, también la narrativa británica tuvo sus primeros pasos con la novela corta de Robert Louis Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). La obra de Stevenson puede interpretarse como una crítica a la hipocresía de la sociedad victoriana, las diferencias entre esfera pública y privada o la búsqueda de ascenso de estatus profesional. Según plantea Annalee Newitz, si Frankenstein es el proletariado, Mr. Hyde es el proceso enfermizo en el que entran las profesiones liberales (2006, 58-69). De modo que Grau, a través de la doble personalidad del juez Bataille, también plantea la esquizofrenia en la sociedad. En lo que respecta a la figura del psicópata-asesino en serie, que Grau ya había planteado de manera ambigua en *Ceremonia sangrienta*, es un tema que se estaba desarrollando en la ficción en Estados Unidos. Desde su aparición a principios del siglo XX, siempre ha estado muy ligada a la realidad al inspirarse en casos reales. En el cine tuvo gran repercusión con el personaje de Norman Bates (interpretado por Anthony Perkins) en *Psycho* (Hitchcock, 1960).¹²⁰

Además, el auge de la violencia en la ficción fue alimentado por la novela de Truman Capote *In Cold Blood* (1966), que fue adaptada al cine (Brooks, 1967). El auge de

¹¹⁹ En la comercialización de la película en Estados Unidos, se destacó la figura del asesino en serie, con el título *Violent Blood Bath*, y el antetítulo “Judge by day, Butcher by night.”

¹²⁰ Una historia inspirada en hechos reales y novelizada por Robert Bloch en 1960.

la violencia en el cine está ligado al descontento con el contexto socio- político del cambio de década, tal y como indica Christopher Sharret:

The hyperviolence of the post-1960s cinema seems to have flowed logically from this attitude, and from the barbarism of the Vietnam War, the political assassinations of the 1960s, the scrapping of the social contract at Watergate, the devaluation of human labor with the rise of cybernetics and the migration of capital, and the reduction of population to mere spectators as it becomes alienated from the political process. (11)

De modo que ya en los setenta, películas en las que se muestra la violencia de manera explícita, como *The Honeymoon Killers* (Kastle, 1971), supusieron una nueva forma de contemplarla. El hecho de que se trate de historias “basadas en una historia real” siguió siendo otro elemento característico en la ficción de asesinos en serie. Además, considerar que toda esa violencia se produce “sin motivo aparente” no es del todo exacto, puesto que suele haber motivos detrás de cada crimen. El estatus social y el sexo son las dos razones principales para el crimen. Como ha precisado Scott Rubin, el asesino en serie americano se caracteriza por ser de clase baja o media baja, en donde se da una lucha entre el “superpsycho” y “supercop” (41-64). Como se puede comprobar, el asesino en serie de Grau guarda una serie de diferencias con respecto a esta descripción clásica. El juez Bataille es un personaje que pertenece a la clase alta, y la compleja trama de la película coincide más bien con la idea de la dualidad entre el psicópata y el policía que investiga, comúnmente dos personajes diferentes. Sin embargo, en la película de Grau, se acaba descubriendo que el juez Bataille es ambas personas. Así pues, el de *Pena de muerte*, que

es una historia de ficción, es un planteamiento a priori alejado de la realidad (por obligaciones censoras) y quizá excesivamente intelectual para un público de masas.¹²¹

Aunque en su momento la conexión de la obra con su presente histórico no se tuviera en cuenta, la enfermedad mental del juez Bataille, perteneciente a una clase privilegiada y que permanece impune como se demuestra el final, puede guardar un paralelismo entre la película y la esquizofrenia de las altas instancias del régimen franquista. Especialmente, en un momento de la película, cuando el juez dice: “La mayoría de los seres humanos necesitan creerse inocentes.” En trabajos de Carlos Blanco Escolá o Paul Preston, se ha especulado con la idea de que el general Franco fuera un psicópata. Por un lado, la imagen de buen cristiano, defensor de la paz y el orden; por otro, un general de una enorme frialdad, responsable de miles de muertes a sus espaldas durante la guerra civil, y luego caudillo de una dictadura en la que estaban a la orden del día los arrestos injustificados, las torturas en las comisarías de policía y la aplicación de la pena de muerte en más de cien ocasiones.

3.4. NO PROFANAR EL SUEÑO DE LOS MUERTOS

Además del vampiro y el psicópata, Grau abordó seguidamente en su obra otro de los grandes temas del cine de terror: los muertos vivientes. El zombi es una figura que justamente en los primeros años setenta posee un nuevo tratamiento que supone el punto de partida para las reinterpretaciones de décadas posteriores. El zombi se ha convertido en un fenómeno global y en una figura de la cultura popular. Gracias a ello, *No profanar el sueño de los muertos* ha sido la película de Grau más vista en todo el mundo, desde su estreno y posteriormente siendo considerada una “película de culto.” En el libro *Neoculto*,

¹²¹ Sin llegar a ser un fracaso en su estreno en cines, las películas de terror de Grau han obtenido mayor reconocimiento con el paso de los años.

este tipo de películas se definen como “inesperadas, insólitas y a contracorriente” y que son obras “cuyos aciertos a destiempo son vistos por una minoría que se empeña, con las armas de las que dispone en cada momento, en reivindicarlos y ponerlos en su lugar” (Fez y Sala 13-14). Pues bien, se trata de encontrar a continuación de qué manera el discurso de esta obra conecta con las otras y también con la contracultura del periodo.

3.4.1. Los zombis: un fenómeno global

El zombi toma forma a lo largo del siglo XX, según John Luckhurst, al ser la “figura simbólica del capitalismo contemporáneo” y, utilizando la expresión de Joseph Roach, una figura surgida del “circum Atlantic world” (11-14). Su origen está en las prácticas del vudú de Haití, y la primera referencia del término en un país occidental fue en el libro *The Magic Island* de William Seabrook (1929). Se desarrolló en los Estados Unidos a través de la literatura *pulp* y de forma paralela en el cine de terror en los años treinta con *White Zombie* (Halperin, 1932), que coincidió con la adaptación *Frankenstein* (Whale, 1931). De todos modos, la expansión global del fenómeno zombi no llegó hasta finales de los años sesenta con la película de George A. Romero *La noche de los muertos vivientes* (1968), una pequeña producción realizada en blanco y negro en Pittsburgh, Pennsylvania, por un grupo de jóvenes profesionales de la publicidad.

Una de las claves de esa expansión fue la atención de la película de Romero en Europa, donde fue interpretada como una seria obra política (Luckhurst 147). El protagonista, un joven afroamericano abatido a tiros por la autoridad al final de la película, y la guerra de Vietnam como trasfondo, han sido las dos más claras referencias políticas del filme, que Romero siempre ha negado que se introdujeran de manera premeditada. En cualquier caso, el mensaje apocalíptico de la película de Romero se asimiló dentro del

“contra-discurso” de finales de los sesenta, y las escenas de canibalismo inspiraron a toda una serie de terror europeo que se fijó en su “potencial alegórico” (Luckhurst 157). De manera progresiva, la recepción de la película de Romero, igual que el género de terror en general, pasó “del margen al centro” (Le Pajolec 2015). Una película de zombis recreando la de Romero como la que Grau realizó con éxito en 1974 sin duda contribuyó a la posterior masificación de los zombis en el cine y posteriormente en la televisión, convirtiéndose en un fenómeno *mainstream*.¹²²

El productor italiano Edmondo Amati ofreció a Grau un guion titulado “Week end per i morti,” escrito por Sandro Continenza, a modo de encargo para realizar una película “como *La noche de los muertos vivientes*, pero en color” (Grau 2014, 147). Grau ha declarado que entró en el terreno de los zombis “desde la intuición y la ignorancia” (Grau 2009, 9). El director ha confesado también que películas de zombis “sólo había visto *La noche de los muertos vivientes*.”¹²³ Pese a esa inexperiencia en la temática de zombis, *No profanar el sueño de los muertos*,¹²⁴ ha sido calificada por Kim Newman como “Spain’s most blatant reworking of the Romero formula” (7). Carlos Aguilar ha asegurado que la película “figura con justicia entre los mejores títulos del Terror ibérico y probablemente

¹²² La película de Romero, además de inspirar otras películas, también ha tenido sus propias secuelas, desde los setenta hasta los años 2000.

¹²³ Grau ha reconocido también que “me gustó mucho e incluso le dediqué un pequeño homenaje en el cortometraje *Los contestatarios*” (2009, 475).

¹²⁴ La película ha tenido numerosos títulos por todo el mundo. En Gran Bretaña, *The Living Dead at Manchester Morgue*; en Estados Unidos, *Don’t Open the Window* y *Let Sleeping Corpses Lie*. En España, Grau pretendía titular la película *El valle de los muertos*, pero el productor italiano le convenció para utilizar la traducción del título italiano *Non si deve profanare il sonno dei morti*. (Grau 2014, 156). Posteriormente, en Italia se estrenó también como *Da dove vieni?* y *Zombi 3*.

significa el más personal y afortunado de todos los filmes, europeos o no, surgidos en la estela del clásico *La noche de los muertos vivientes*, de George A. Romero” (40).

También se ha reivindicado recientemente que “la frescura de sus planteamientos y el horror que destilan sus imágenes” consiguen que la película de Grau llegue a “cuestionar la supremacía de la cinta de Romero como modelo representativo del muerto viviente moderno” (Gómez Rivero 241). En suma, *No profanar...* es la película con mayor reconocimiento para Grau incluso desde su estreno, con el premio a la mejor película en el Festival de cine fantástico de Sitges de 1974 y también ese mismo año le valió en España el premio al mejor director del Círculo de Escritores Cinematográficos.

No profanar... es la única película de Grau en la que no participó en el proceso de guion, pero sobre su aportación en la historia se pueden percibir elementos comunes a sus otras películas: “la textura humana: los sentimientos, las sensaciones, los temores, el cerebro y las tripas de los seres humanos, en contraste con la realidad que los condiciona” (Gómez Rivero 476). En la obra, ambientada en Inglaterra, se plantean dos temas principales. Por una parte, el tema fantástico al haber una relación de los muertos vivientes con la máquina agrícola que genera las sondas que provocan la transformación. Por eso, el planteamiento visual de la película es un aspecto muy cuidado por medio del uso del color, al estar conectados mediante el color rojo de la máquina, los ojos rojos de los zombis y la sangre de las víctimas. Por otro lado, está el conflicto generacional que representan el inspector frente al joven melenudo, un tema ideológico que conecta con la década anterior, pero que a mediados de los setenta se plantea mediante la violencia.

3.4.2. Eco-zombis: Los muertos vivientes como creación natural

La película comienza con el personaje de George (Ray Lovelock), un joven que pone el cartel de “Cerrado” en su galería de arte y conduce su moto desde Londres hasta una zona rural cerca de Manchester, donde piensa pasar el fin de semana. En su camino, en una gasolinera tropieza con la joven Edna (Cristina Galbó) tras un desafortunado golpe que la joven da a la moto con su coche. Es viernes por la tarde y Edna le dice a George que le presta su coche el fin de semana, pero que antes la deje en casa de su hermana. En el camino por el que conducen, se presenta un elemento que actúa como otro personaje más en la película: una novedosa máquina para el uso agrícola cuyas ondas sirven para matan los parásitos de las cosechas, que es descrita como “una auténtica revolución en la agricultura.” Edna ve a un primer zombi antes que George, pero él no la cree. En la casa de la hermana, una toxicómana que se encontraba a punto de consumir una dosis de heroína, el marido es asesinado por el zombi que había abordado a Edna anteriormente. El hombre estaba tomando fotos en el río con un trípode de manera automática y al día siguiente, al revelar las fotos, no hay rastro del zombi, pero sí del hombre asesinado.¹²⁵ A partir de ahí comienza la pesquisa policial y entra en escena el personaje del inspector de policía (Arthur Kennedy), que no va a creer la versión de los jóvenes en ningún momento: piensa que están bajo la influencia de las drogas o que mienten.

En un periódico local, los jóvenes leen en la portada que el hombre de aspecto terrorífico que habían visto, el zombi, es un hombre del pueblo que se había suicidado días antes. Dos lugares son clave en la segunda mitad de la película: el hospital, concretamente

¹²⁵ Una escena que Olivier Père ha comparado con la de *Blow Up* (Antonioni, 1966), una película inspirada en el relato de Julio Cortázar *Las babas del diablo*.

la morgue, y el cementerio, de donde comienzan a salir nuevos muertos vivientes que recurren al canibalismo. Los jóvenes perciben las ondas de la máquina y sospechan que esta es la que provoca la reanimación de los muertos. Así que George destroza la máquina, pero es arrestado. La policía le interroga en la comisaría, le acusa de vandalismo y de profanar tumbas, ya que están abiertas, y siguen sin creer su versión de los hechos. George consigue escapar y se dirige al hospital en el que los muertos vivientes están esparciéndose y contagiando a las personas por medio de actos de canibalismo. Cuando George se da cuenta de que Edna ha sido contagiada, no le queda más remedio que lanzarla al fuego, la única manera de acabar con los zombis. Pero George, que no había sido contagiado, es tiroteado en cuanto llega el inspector. El final de los dos jóvenes protagonistas puede adquirir una lectura social: la mujer desechada por el hombre cuando ya ha sido abusada por otros; el joven rebelde abatido por la autoridad de manera impune. Además, al final hay un último giro argumental. Cuando se supone que todo ha terminado, al llegar a casa el inspector recibe una inesperada visita: George revivido vuelve para vengarse.

Con respecto a los muertos vivientes, el tema de la muerte es un asunto que para Grau, por su formación católica, le resultó inquietante, y en sus películas siempre ha tratado de trasladar conflictos de tipo moral. Por lo tanto, el tema de la resurrección no es banal para el director, sino que tuvo sus motivos para tratarlo:

Vivir después de la muerte, aunque sea en forma putrefacta y como una especie de amenaza vengativa para los todavía vivientes, es una aspiración comprensible que sin embargo excluye lo sobrenatural y, por lo tanto, cabe en la posibilidad de una metamorfosis lógica como podemos observar en tantos procesos cotidianos. El género fantástico –o de terror– es, pues, en realidad, un espejo cercano que nos refleja, paradójicamente, entre el temor y la esperanza. (Grau 2009, 7)

De modo que Grau no contempla el tema de los zombis como un aspecto sobrenatural, sino como un proceso que puede ser un síntoma conectado con la realidad. Esta idea está estrechamente relacionada con el planteamiento de Sarah Lauro, cuando afirma que el zombi es “natural rather than supernatural” (54), teniendo como ejemplo el caso de Frankenstein, un monstruo creado por un científico a partir de un experimento. En *No profanar...* hay un mensaje de crítica a la industrialización cuando la máquina agrícola es la responsable del desastre, convirtiendo a los post-humanos en seres autómatas desposeídos de su identidad. Este tipo de planteamiento coincide con otras ficciones que se engloban dentro del concepto de “Eco-zombie,” una figura de carácter global que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX, según Lauro, debido al descontento que provoca el mal estado del planeta “angered by humanity’s long-term damage” (55).

De este modo, los zombis de Grau no representan las fuerzas de la tradición y la opresión. Más bien al contrario. En eso están más cerca de los muertos vivientes de Romero, convertidos de manera similar, a partir de una radiación y el posterior contagio de unos a otros, al representar a una sociedad moribunda y en descomposición. “Los muertos son seres lentos pero de gran determinación –prototipo Romero–, con movimientos característicos de sonámbulos, y resisten toda clase de agresiones” (Gómez Rivero 244). Pero a diferencia de los zombis de Romero, Grau ha destacado que sus *revividos* tienen un pasado:

[T]ienen una personalidad propia o el eco de la personalidad que tuvieron cuando estaban anteriormente vivos. Algunos, los que se transforman durante la acción, conservan rasgos de tendencias anteriores, como la desesperación o la venganza; otros, aparecen ya como seres a caballo entre la vida y la muerte, mantienen su aspecto individual, pero sólo actúan como sombras ávidas de seguir existiendo. (Gómez Rivero 477)

Al conocer el pasado de los zombis como personas anteriormente, del algún modo humanizando a esos zombis, Grau consigue profundizar en su dimensión social. Annalee Newitz ha relacionado el cine de terror, concretamente el de los asesinos en serie, con el concepto de la teoría de Marx sobre el “trabajo muerto,” el tiempo *muerto* que un empleado pasa en su lugar de trabajo a cambio de su retribución. Según Newitz, la violencia de este tipo de individuos sería una forma de proyectar en otros los sentimientos destructivos acumulados en sus horas de trabajo (1999, 73). De este modo, se puede plantear una similar aproximación al caso de los zombis, puesto que atacan de manera inconsciente a los miembros de la sociedad de la que ellos han sido víctimas y la única alternativa posible para ellos es crear el caos. El fin del capitalismo, según ha planteado recientemente Žižek, solo se entiende a partir de una concepción apocalíptica del mundo: su destrucción.

3.4.3. Contracultura y contrapoder

La lectura política en *No profanar...* está sobre todo plasmada de manera explícita en el enfrentamiento con las fuerzas de la ley y el orden (Harper 68). George representa la generación *hippie* mediante sus significaciones culturales (el arte, el cuero, la moto, la barba, la melena, la droga), frente al autoritario inspector de vestimenta y pensamiento tradicional. El joven, al despedirse del primero de sus disputados encuentros, le dice al inspector: “Heil Hitler!” Por su parte, el inspector muestra una actitud de desconfianza hacia los jóvenes: piensa que mienten o que están drogados y tienen alucinaciones. Al final, en cuanto tiene la oportunidad en medio de la vorágine zombi que está teniendo lugar en el hospital, el policía dispara a George, aunque no había sido contagiado. Una vez lo ha matado, el inspector le susurra al cuerpo: “Ojalá fuera cierto que los muertos resucitan, podría volver a matarte.” De modo que la conclusión que prevalece es la de una comunidad

que no encuentra solución a sus conflictos y acaban por devorarse unos a otros. Además, *No profanar...* tiene al final un último giro argumental: cuando se supone que ya ha pasado todo el terror y la sociedad ha vuelto a la *normalidad*, el inspector regresa a su casa y se encuentra con George renacido, que ha vuelto para vengarse.

Además de por esa evidente polarización entre lo nuevo y lo viejo, el rebelde y el conservador, la indefensión frente al poder, hay otro mensaje en clave social durante toda la película y planteado desde el inicio: la contaminación y la cara más negativa del progreso y en concreto del capitalismo, como es la destrucción del planeta, eran un discurso en plena vigencia por parte de la contracultura del momento, ya planteado por Daniel Bell en 1973. En los títulos de crédito, la película muestra a modo de documental unas escenas urbanas de la ciudad de Londres, que nos remiten a escenas de una película anterior de Grau, *Acteón*, a través de las cuales se destaca la contaminación y se sugiere la decadencia a la que conduce la era post-industrial. Al inicio, también se retrata el ambiente de contestación social con una joven corriendo por la calle desnuda a modo de protesta. De una manera más obvia, en una de esas primeras imágenes también aparece la de un pajarito muerto.

De ahí que, pese a los elogios que generalmente ha recibido la película, también se le ha acusado de que el mensaje contracultural que transmite es “elemental”¹²⁶ al mismo tiempo:

[U]n film presidido por la elementalidad: elemental, y una pizca de retrógrado, es su discurso ideológico (la tecnología destruye la naturaleza, el progreso es dañino),

¹²⁶ “Elementalidad que podría hacerse extensible a la caracterización de los zombies (ojos inyectados en sangre, deambular sonámbulo)” (95). De manera contradictoria, el crítico a la vez elogia el trabajo de Grau: “Sin duda alguna, se trata del más perdurable film de muertos vivientes del cine español y un ejemplo de esa ‘tenacidad’, esa ‘competencia’ de la que hablaba Guarner al referirse a Grau” (96).

elemental la confrontación entre el inspector (la dictadura pura y dura) y George (el contestatario, la conciencia liberal) y ese mal rollo generacional que su enfrentamiento pone en la palestra (no es gratuito interpretar sus roles como los del padre e hijo emblemáticos de la era “ye-yé”, ambos cegados en sus respectivas cruzadas: la paranoia “melenil” del inspector, la paranoia radiactiva del rústico *seudobeatnik*). Grau, en efecto, hace sociología simple y un tanto *naïf*, como ya acreditan esos planos que siguen a los créditos iniciales. (Batlle Caminal 95)

Se trata de otro ejemplo de lectura reduccionista de la obra de Grau, ya que ese mensaje merece ser contemplado a posteriori, no como “retrógrado” sino como una continuación del “contra-discurso” que inicia la película de Romero aplicado a una realidad europea, la que conocía Grau, cuya pugna entre tradición y modernidad venía retratando desde la década anterior. Precisamente la película de Grau nos permite contemplar el contexto de los años setenta desde los fenómenos globales, y a su vez considerar las particularidades de cada lugar. En España entonces se arrastraba una década de adhesión a las prácticas culturales y fenómenos de masas de otros países de una forma anómala, que se puede resumir en las palabras de Vázquez Montalbán: “éramos posmodernos antes de ser posfranquistas” (1998, 109).

Así pues, a mediados de los setenta, Grau reflejó los prolegómenos de la Transición política por medio de la tensión entre el poder y la presión popular, entre inmovilismo y transformación. Antes se ha mencionado la etapa de saturación del cine de terror que se da hacia 1975, coincidiendo con la proliferación del llamado *destape*. Marta Sanz ha aportado una interesante analogía sobre el canibalismo y el erotismo representado en pantalla:

El significado del verbo *destapar*, el significado del verbo *desnudar*, adquiere su dimensión hiperbólica cuando lo que sale a luz, bajo el ropaje de la carne, son las vísceras, los meollos, el lado más obscuro de unas anatomías en las que la sensualidad se asocia al sentido del gusto, y el sexo y la gula son las dos caras de una misma moneda. (59)

Retomando de nuevo la conexión del terror con el erotismo, en la película de Grau el personaje tratado como un objeto es el femenino, la joven Edna, interpretado por la actriz Cristina Galbó, que en años posteriores participaría en los desnudos de las revistas y películas españolas, culminándose así un proceso que comenzó en los márgenes de la sociedad para desembocar en el centro. Como se puede comprobar, el canibalismo y la representación del zombi en general, no son simplemente una metáfora, reducidas a una única explicación (Luckhurst 196). Sucede también en el caso de los vampiros, puesto que se trata más bien de una construcción que en su conjunto consigue representar una realidad más amplia, aunque inevitablemente, la película se ajusta a la demanda de la industria cinematográfica de la que forma parte en cada momento. De ahí que se pueda establecer al mismo tiempo una correspondencia directa entre el ocaso del régimen franquista y la realidad simbolizada por Grau en su “trilogía sangrienta.” El final del franquismo es un periodo en donde, como describe Pavlović, Franco era también un muerto viviente, un zombi de “fría y marmórea piel” que hasta prácticamente su último suspiro quería satisfacer su deseo de abrazar a los españoles por última vez (121).

La última aparición pública de Franco fue el 1 de octubre de 1975, en la Plaza de Oriente de Madrid, en un estado decaído, un mes y medio antes de fallecer. La concentración se había producido días después de que el régimen recibiera una fuerte presión diplomática para que no se llevaran a cabo las cinco ejecuciones del 27 de septiembre, que acabaron siendo las últimas perpetradas por el régimen franquista. Franco dio un breve discurso frente a la multitud, en el que seguía mostrando el carácter vengativo del régimen, alertando de la “conspiración masónico-izquierdista de la clase política, en contubernio con la subversión terrorista-comunista en lo social.”

La estrategia del régimen franquista, desde el primer al último día, fue la de la confrontación del enemigo mediante una constante retórica de demonización de su contrario, neutralizando cualquier tipo de síntoma de oposición mediante la constante acusación verbal o recurriendo a la violencia física. El final de la película de Grau con el revivido que comete su venganza, conecta con unas declaraciones que Max Aub le hacía al poeta Dámaso Alonso en su visita a España en 1969:

Tú lo dijiste: *Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres*. Lo que no sabías ni yo presumía es que los cadáveres engendran cadáveres y que sólo poco a poco van variando y renaciendo (259-260)

De modo que ya entrados los años setenta, en un periodo de resurgimiento de la violencia, se despertó *el sueño de los muertos*, que se puede interpretar también como aquellas heridas y conflictos, procedentes de la guerra civil, anteriores o posteriores, que seguían presentes en la sociedad española. El cine tuvo una forma de expresarlo visualmente, en particular mediante el género de terror, forma de expresión de un malestar global que de ser un fenómeno marginal pasaría a ser central, atendiendo a las particularidades de cada país, conectados mediante el proceso homogeneizador del consumo cultural que transcurría a través de las fronteras.

CAPÍTULO 4

CINE POPULAR

La conformación de una cultura de masas ligada a las transformaciones sociales que estaban teniendo lugar en el mundo occidental generó en la España franquista una corriente dominante o *mainstream* muy específica, mezcla del folclore español, los fenómenos transnacionales de escala global y las particularidades del franquismo. El “boom” del cine de terror y su mencionada saturación tuvo su continuidad en un tipo de cine popular en el que fue ganando presencia el contenido de tipo sexual. En el caso de Grau, después de tres películas de terror, entre 1975 y 1976 dirigió tres películas financiadas por el productor José Frade con vistas a dirigirse a un público de masas aprovechando esa coyuntura de auge del cine popular y el fenómeno de los desnudos conocido como destape.

En el año 1975, previamente a la muerte de Franco, Grau abordó el género de la comedia en *El secreto inconfesable de un chico bien*, y en 1976 se estrenaron *La trastienda* y *La siesta*. Precisamente, el año 1975 marcó una nueva etapa en la Historia del siglo XX en España. El día 20 de noviembre, el presidente del gobierno, Carlos Arias Navarro, en una penosa intervención televisiva, anunciaba la muerte del dictador: “Españoles, Franco ha muerto.” Juan Carlos de Borbón fue proclamado rey ante las Cortes dos días después, el 22 de noviembre, jurando “lealtad a los principios del Movimiento Nacional.” Como demuestran las palabras del nuevo rey, la Transición política estaba ligada al régimen

predecesor, por lo que fue un proceso de incertidumbre social, y el cambio político no se consolidaría hasta el referéndum de la reforma política en 1976, los Pactos de la Moncloa en 1977 y la Constitución en 1978.

Las películas de Grau de este periodo, situadas en tiempo presente, retratan de manera crítica algunos comportamientos de la sociedad española del momento, en los que la sexualidad fue un punto central. La crítica de Grau se centra en la represión sexual y la hipocresía de la moral católica, pero también incide en la degradación de una clase media que se abría a nuevos comportamientos sexuales, sin haber asumido las contrariedades morales tras décadas de represión.

4.1. CULTURA POPULAR Y “COMEDIA SEXY”

Desde finales de los años cincuenta, la apertura del país repercutió no solamente en lo económico, sino en la configuración de la cultura de masas. Esa adhesión tuvo lugar de una manera particular durante el franquismo, al promoverse una cultura oficial en la que no había cabida para la oposición, solamente un discurso hegemónico de orden y paz social que encontró en las figuras de la cultura popular a una serie de representantes de una España triunfadora y en pleno desarrollo. Desde finales de los sesenta esa cultura oficial tuvo cada vez más dificultades de controlar ese discurso oficial mediante la cultura popular. El caso del cine es un ejemplo de ello, en donde uno de los tabúes del régimen, el contenido sexual, se fue integrando por medio de la comedia, un género contemplado de manera similar al de terror como más permisivo, que acabó confluyendo con el fenómeno del destape.

4.1.1. La configuración de un imaginario popular durante el franquismo

La hegemonía cultural asentada en el franquismo puede ser contemplada a partir de la teoría sobre la hegemonía de Antonio Gramsci, no precisamente como una excepción en Europa, sino como un caso paradigmático de creación de una identidad cultural por medio de la cultura de masas (Labanyi 100). En sus *Cuadernos de la cárcel*, Gramsci describió la Italia fascista de Benito Mussolini a partir del concepto de lo “nacional-popular,” un fenómeno propiciado por el empleo del “populismo” por parte de la cultura dominante como un instrumento que hace más vulnerable la intervención subalterna. Así pues, la adaptación del concepto gramsciano de hegemonía al contexto del franquismo viene por las raíces fascistas del régimen franquista, pero también por el uso de la cultura como una “estructura de dominación.” De esta manera, el público de masas no se entiende como un ente pasivo, según planteaban Adorno y Horkheimer, sino que existen unas significaciones concretas que explican los comportamientos de la audiencia (Graham y Labanyi 4). En el franquismo, el régimen se sirvió de un tipo de cultura popular dominante para confeccionar un imaginario popular que le sirviera para mantener y legitimar su poder.

El cine fue uno de los principales medios de ejercer esa dominación cultural. La hegemonía del cine norteamericano en las pantallas españolas desde los años cuarenta se trató de equilibrar en los cincuenta por medio de la producción española. Las producciones de Suevia Films fueron el intento de tomar las riendas de la producción cinematográfica nacional. Además, se hizo con la visión de expandir el mercado a Hispanoamérica, con vistas al público de emigrantes. Se impuso un *star-system* en el que destacaron Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Joselito o Sara Montiel, asociados a veces con estrellas de

otros países hispanohablantes como María Félix o Jorge Negrete. Todos ellos pueden ser considerados como los primeros “iconos transnacionales” (Benet 284).

García Escudero, en el libro *Cine español*, como se ha mencionado en el primer capítulo, ofrecía soluciones un tanto contradictorias. Sin embargo, planteaba un diagnóstico ilustrativo de la situación del cine popular en España, y se refería a los géneros más explotados, aludiendo a “cuatro nuevas-viejas olas” de forma crítica: el “imperio del cuplé” (el musical), el “imperio de los niños” (los niños prodigio como protagonistas), una “proyección política de la nostalgia” (cine histórico) y lo que consideraba como la “comedia tontita.” A lo largo de los años sesenta esos géneros principales tuvieron su desarrollo. Por ejemplo, en las películas protagonizadas por personajes infantiles, las de Pablito Calvo como *Marcelino* y sobre todo las de Joselito, eran un tipo de cine con gran acogida en cines de barrio. Eran fórmulas exitosas por su capacidad de emoción y de evasión, que tuvieron una puesta al día en los sesenta por medio del personaje de Marisol, con vistas a un público urbano que iba en aumento (Benet 291).

Las grandes producciones tuvieron su razón de ser en los sesenta para atraer al público a las salas de cine debido al auge de la televisión. En la década destacaron las producciones en España de Charles Bronson o géneros populares y rentables como el western y a finales de la década el auge cine de terror. También películas históricas, cine policiaco, cine político de propaganda anticomunista o con las estrellas del fútbol como protagonistas. La televisión en la España de los sesenta tuvo un papel determinante en la configuración del imaginario desarrollista de la Vespino, el Seat 600 y el turismo. El sector de la música tuvo un gran protagonismo con estrellas como Raphael o Julio Iglesias. Uno de los momentos cumbres fue el de la actuación de la cantante Massiel en el Festival de

Eurovisión de 1968.¹²⁷ La canción *La, la, la* ganó el concurso y su celebración oficial, como si fuera un logro de todo el país, fue un caso paradigmático de la consecución de una cultura “nacional-popular” en el franquismo.

El cine ayudó a configurar el imaginario de una clase media que avanzaba o simplemente aguantaba el tipo, como mostraba una de las películas más populares del periodo, *La gran familia* (Palacios, 1962), sobre una serie de contratiempos en una familia humilde y numerosa en el periodo navideño. La propaganda del año 1964 tuvo su apartado en el cine con el documental dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, *Franco, ese hombre*.¹²⁸ Este director hizo también comedias populares como *Historias de la radio* (1957) y su secuela *Historias de la televisión* (1965). Otra de sus comedias fue con Manolo Escobar y Concha Velasco, respectivamente los representantes de una España tradicional y moderna en *Pero... ¿en qué país vivimos!* (1967). Así pues, la comedia popular tuvo igualmente una reformulación conforme iba tomando forma el desarrollismo, puesto que se trata de un género particularmente definitorio de la nación. A este respecto, André Bazin planteaba en el caso de Hollywood, que la comedia es el género “más serio” en el sentido en que es el que mejor consigue reflejar los comportamientos sociales y morales (1982, 35).

Siguiendo la teoría de Gramsci, Steven Marsh ha analizado la comedia popular del franquismo y plantea que, en algunos casos, como el de Luis García Berlanga, se consigue responder con un discurso contrahegemónico, crítico con el régimen, al mostrar los mismos

¹²⁷ Una canción que, como se ha mencionado en el segundo capítulo, tendría que haber interpretado Joan Manuel Serrat, pero se negó a hacerlo en castellano (Casas 139-157).

¹²⁸ Sáenz de Heredia había dirigido la película propagandista *Raza* (1941), sobre la guerra civil, escrita por el propio Franco bajo el pseudónimo Jaime de Andrade.

elementos con los que el poder está organizado, pero de una forma excesiva (12). En este tipo de comedia, Berlanga fue el cineasta que retrató ese imaginario popular del franquismo mediante un tono satírico en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953), *Los jueves, milagro* (1957), *Plácido* (1962) o *El verdugo* (1963).¹²⁹ Tal y como propone Marsh, el cine de Berlanga ha sido malentendido al quedar en una encrucijada entre el cine popular y su posterior reivindicación como *auteur* (8). De algún modo, el caso de Grau sufre un proceso similar, pero a la inversa: reconocido como *auteur* en sus primeras películas, sus posteriores obras de carácter popular contribuirán a la desubicación del conjunto de su obra. En este análisis del cine popular que realiza Grau, se pretende demostrar que el director siguió las pautas de la corriente dominante y su imaginario popular, para a su vez lanzar un mensaje que cuestionaba el funcionamiento de esa sociedad.

4.1.2. La “comedia sexy celtibérica”

La evolución de la comedia evidenció que la sociedad española estaba en desarrollo, a la vez que poseía unas carencias ligadas en gran medida a décadas de represión sexual y a la falta de valores democráticos. Desde los sesenta tuvo lugar un tipo de comedia genuina de España que estaría ligada a la coyuntura del periodo de los últimos años del franquismo. Un caso específico de la cultura de masas del régimen franquista fue el surgimiento y popularidad de la llamada “comedia sexy celtibérica,” un antecedente directo del destape. Es común confundir una y otra (Pavlović 81), por eso conviene señalar que la “comedia sexy” es un fenómeno previo al destape, puesto que los desnudos no llegaron hasta 1975, a raíz de la última Ley de Censura. Esta comedia contaba además con una serie

¹²⁹ Hay una célebre frase de Franco refiriéndose al director: “Ya sé que Berlanga no es un comunista; es algo peor: es un mal español” (Hernández Les y Hidalgo 97).

de precedentes, puesto que la comedia en España posee una larga tradición de tipo costumbrista con formas teatrales como la zarzuela y el sainete.

En el cine de la década de los sesenta, fueron de gran popularidad un tipo de comedias que conectaron con el público al retratar de forma paródica algunas de las circunstancias más significativas de la sociedad del momento: *La ciudad no es para mí* (Lazaga, 1965) sobre el éxodo rural; *40 grados a la sombra* (Ozores, 1967), sobre el turismo; *Cateto a babor* (Fernández, 1970), sobre el servicio militar; *Vente a Alemania, Pepe* (Lazaga, 1970), sobre la emigración a Europa. Crumbaugh ha destacado en este tipo de cine la presencia de la distinción entre lo urbano y lo rural:

The protagonist was always in some way aligned with the perspective of the naïve countryman whose essence lies not in the foreign space of tourist environments but rather in the distinctiveness of an unadulterated rural *patria*. (104)

La comedia española del periodo seguía una serie de patrones, influenciados por fórmulas teatrales, según ha planteado Álvaro del Amo, mediante dos tipos de esquema, el del “paleta en la ciudad” y el del “marido escarmentado” (35-36). A partir de la década de los setenta, a medida que la comedia se iba haciendo más urbana, fue ganando más presencia el esquema de la vida conyugal, y bien por alusión o por sugestión, utilizando todo tipo de eufemismos gestuales o lingüísticos, en las comedias había algún tipo de contenido sexual.

Crumbaugh se ha referido también al componente alegórico de este tipo de “proregime commercial cinema of the 1960s and early 1970s” ligado a los años de desarrollo económico del país:

[T]he depiction of a newly “developed” Spanish nation with a blossoming consumer society, the combination of sexual transgression and conservative values, the formal conventions of the sex comedy, and even romantic contact with northern Europeans as an allegorical depiction of the changing times. (117)

En muchas de aquellas películas aparecía el joven actor Alfredo Landa, encargado de poner rostro al *típico español*, estableciéndose lo que se ha denominado el fenómeno del *Landismo*, algo así como la quintaesencia del retrato del *macho ibérico* del momento. La comedia *No desearás al vecino del quinto* (Fernández, 1970), es considerada “punto de partida de un cierto destape cinematográfico español” (Ponce 22). Un cóctel creado a base de una chica de provincias virgen, el marido intolerante y machista, algunas extranjeras y un personaje inequívocamente homosexual, el de Alfredo Landa.¹³⁰ Era un tipo de película sugerente desde el mismo título, como *Los días de Cabirio*, *El reprimido*, *Las obsesiones de Armando*, *París bien vale una moza*, *Cuando el cuerno suena...* solamente algunos de los que componen la extensa lista de comedias a las que puso rostro Landa. En la revista *Nuevo Fotogramas*, el actor afirmó: “Yo no estoy encasillado, sino especializado” (Ponce 22).

Tal cantidad de producciones de contenido sexual (de manera explícita en lo sugerente, algo menos en el hecho de mostrar el cuerpo) en apenas unos años dan muestra de que se trató de un producto de rápido consumo destinado para un público masculino y adulto con unas necesidades sexuales no satisfechas. Torres Mulas ha especificado sobre el carácter voyeur de buena parte de la sociedad española del tardofranquismo:

De tanto ver cómo la vida pasaba sin poder intervenir en ella, sin saber cómo, acabó en voyeur, circunstancia que aprovechó la industria para venderle, en las

¹³⁰ Otra muestra de la conexión entre el género de terror y la comedia popular es que estuvo escrita entre otros, por Sandro Continenza, guionista de la película de Grau *No profanar el sueño de los muertos*.

postrimetrías del franquismo, toda clase de sucedáneos del erotismo, de la pasión, de la sexualidad. (68)

En el año 1972, *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci era una de las películas prohibidas en España a las que cientos de personas peregrinaban hasta Francia, a la ciudad fronteriza de Perpignan, para ver la comentada escena de sexo entre Marlon Brando y Maria Schneider. Otro de los títulos conocidos por su peregrinaje para el visionado fue *Emmanuelle* (Jaeking, 1974). La concepción de los países europeos como espacio de libertad llegó a estar retratada en una comedia protagonizada, cómo no, por el propio Alfredo Landa en *Lo verde empieza en los Pirineos* (Escrivá, 1973). También conviene añadir otro éxito del momento, *Experiencia prematrimonial* (Masó, 1973), en la que la nueva sexualidad quedaba en buena medida condenada al otorgarle infortunio al destino de los personajes.

De una manera similar al cine de terror, el de la “comedia sexy” ha sido un subgénero que, pese a su popularidad, generalmente ha estado mal visto, ganándose además el apelativo despectivo de *españolada*. Desde un punto de vista político, entonces estaba mal considerado tanto para la derecha por inmoral, mientras que para la izquierda se trataba de un fenómeno de alienación social (Ponce 24). Esta reacción responde a lo que Altman considera una tendencia a considerar como “malos géneros” a un cierto tipo de cine: “genre’s capacity for positive identification is matched by a tendency to view certain genres, and thus genre production in general, as bad objects” (113). Sin embargo, también en sintonía con el cine de terror, es un subgénero que ha ganado interés por su capacidad para reflejar su época mejor que otras películas presuntamente más serias. Tal y como ha admitido Juan Miguel Lamet: “El cine del destape dice más del franquismo que todas aquellas herméticas, abstrusas e ininteligibles películas que tanto excitaban a la progresía

de entonces.”¹³¹ Se trata de una afirmación discutible, que forma parte de un debate entre el valor de un cine *serio* y un cine *escapista* en el que, nuevamente, un director como Grau sirve de ejemplo para romper esa radical dicotomía, por su capacidad para establecer un discurso continuado sobre los comportamientos sociales, sea cual sea el estilo de sus obras.

Grau llegó al género de la comedia por medio de José Frade, productor de algunas de las exitosas comedias del periodo. Frade, entonces cercano a Grau, le ofreció trabajar con él, según el director: “[a Frade] no le parecía bien mi incursión en el mundo *fantástico* y me propuso *desintoxicarme* rodando una comedia” (Grau 2014, 167). Así pues, Grau dirigió *El secreto inconfesable de un chico bien*,¹³² cuyo guion lo escribió junto al productor José Frade y al dramaturgo Alfonso Jiménez Romero. Respectivamente, en este trío de colaboradores se equilibraba el componente cinematográfico, el industrial y la mencionada naturaleza teatral característica de las comedias del periodo.

4.2. EL SECRETO INCONFESABLE...

Aunque tenga similitudes con algunas de las comedias del momento por retratar los comportamientos sexuales de los últimos años del franquismo, en *El secreto inconfesable...* Grau consiguió retomar algunas de las constantes de su obra en lo que respecta a la crítica social. Por medio de la parodia de la figura del señorito madrileño, la película de Grau expone aspectos de la sociedad tradicional al límite, incluyendo elementos de lo grotesco. Si la película llega a ser considerada una comedia, se trata más bien por lo disparatado de las situaciones, que por el hecho de que haga o incluso pretenda hacer reír.

¹³¹ En la revista *Nickel Odeon*, 1996 (Pavlović 86).

¹³² El título original incluía el nombre completo del protagonista, *Juanjo Jiménez y Val de Lara*, pero finalmente se acortó.

En *El secreto inconfesable...* Grau cuestiona la masculinidad castrando al protagonista, mediante la expresión de su problema de impotencia sexual. Además, en su primera aproximación a la comedia, Grau retrató a una España que, en el año 1975, está dividida entre el régimen moribundo, representado por el padre; y la sociedad española, heredera del régimen, totalmente desnortada, con miedo e impotente, representada por el hijo. En la película se tratan algunos aspectos representativos de la sociedad franquista: la virginidad, el noviazgo, la idea del matrimonio y la boda, todo ello en clave de comedia, que permite plantear la situación de manera exagerada y, en última instancia, satírica.

4.2.1. José Sacristán y la nueva masculinidad española

En un amplio análisis de contenido sobre la comedia española, Álvaro del Amo establece una periodización entre 1967-1974 y 1975-2008. *El secreto inconfesable...* tiene rasgos de esa primera etapa, en lo que se refiere a la descripción del “hombre que acabará casándose” (114), la situación conyugal (145) y la situación social (159). Sin embargo, la inclusión de la película en la segunda etapa que comienza en 1975 demuestra que a mediados de los setenta hay un impasse en la representación masculina en este tipo de comedia, en la que se plantea la crisis del hombre en lo que respecta a que “mantiene una actitud más o menos hostil con el entorno” (313). Efectivamente, el malestar del personaje principal se reproduce en la película de Grau y, además, se convierte en el tema central, al estar directamente relacionado con el problema de impotencia que sufre.

El joven protagonista, Juanjo Jiménez de Val y Lara, fue interpretado por José Sacristán, popular actor de comedias desde finales de los años sesenta, en algunas junto a

Landa.¹³³ Además, Sacristán destacó en algunas películas de la llamada Tercera Vía, el surgimiento de jóvenes directores con una vocación comercial entre la comedia y el drama social, como las películas producidas por José Luis Dibildos y dirigidas por Roberto Bodegas *Españolas en París* (1971), *Vida conyugal sana* (1974) o *Los nuevos españoles* (1974). Posteriormente, Sacristán fue un icono del cine de la Transición democrática al protagonizar películas emblemáticas del periodo como *Asignatura pendiente* (García, 1977), *El diputado* (Iglesia, 1978), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Olea, 1978) y *Operación Ogro* (Pontecorvo, 1979).

La masculinidad representada por un actor como Sacristán se basa en un distanciamiento frente a la generación anterior, desde el aspecto físico al comportamiento. Como ha señalado Ana Vivancos: “José Sacristán’s thin body and sad facial expression posit him as a model that directly contradicts the phallic signifier of patriarchal power” (108). Como muestra la película de Grau, el *progre* a mediados de los años setenta está ya inmerso en la sociedad de consumo, aunque sigue diferenciándose del patriarcado por medio de sus hábitos de compra y sus gustos culturales. Al final del franquismo, esa progresía se encuentra desconcertada, por la dificultad de tomar un poder que todavía le pertenece a un tradicionalismo anclado en la sociedad.

Además, la comedia ha tenido una distinción muy clara en los roles de género entre el marido trabajador y la ama de casa. A mediados de la década, se mantienen las estructuras patriarcales, pero esos roles comienzan a desvanecerse. De modo que, de manera más o menos voluntaria, el joven del momento reproduce algunos de los

¹³³ También participó en comedias de directores que, igual que Grau, habían formado parte del NCE, como el caso de *Sex o no sex* (Diamante, 1974).

comportamientos de la masculinidad de la sociedad patriarcal. Por ejemplo, en lo que respecta a las relaciones con las mujeres, a quienes se les otorga una presencia destacable, aunque siempre dependiente del hombre: “The new masculine role models were capable of taking part in political reform, but in order to do so, they would also have to redefine their sexual mores, with the help of a compliant female” (Vivancos 113-114). Así pues, pese a algunos cambios estéticos o de hábitos sexuales, en las relaciones entre hombres y mujeres costó avanzar en aspectos como la desconfianza en la mujer por medio de los celos o una doble moral con una simplificadora percepción de la mujer entre estrecha/promiscua. A ello hay que sumarle el hecho de que la mujer siguió predominando como objeto de deseo por medio de su mayor protagonismo en la inminente proliferación de los desnudos.

4.2.2. Una comedia sobre la decadencia del franquismo

Siguiendo el planteamiento de Andrew Horton, *El secreto inconfesable...* posee las características de una comedia “pre-Edípica” por la predominancia del sueño y las ansias de culminación de ese deseo por parte del protagonista. A su vez, la película coincide en buena medida con la estructura de la comedia clásica de Aristófanes: se plantea una insatisfacción, el deseo de curar esa insatisfacción, y se lleva a cabo un plan para solucionarla. Al final, se celebra el éxito del personaje principal (11).

En *El secreto inconfesable...* la historia se sitúa en Madrid, y comienza con planos de monumentos de la ciudad, un rasgo característico en el inicio de las películas de Grau para situar la historia en el lugar donde se centra la acción. En el portal de la casa, en el señorial barrio de Salamanca, figura una placa con el nombre de Don Florentino de Val y Lara, proveedor de armas de la Casa Real. En el interior, el primer personaje en aparecer es la asistente de la casa, Brígida, un personaje interpretado por la carismática actriz

Rafaela Aparicio. La criada, coloquialmente denominada *la chacha*, es una figura representativa del clasismo de la sociedad franquista. Este personaje, sumiso y cumplidor ante la familia de un estatus al que no pertenece, representa en buena medida la conciliación de las clases populares con el régimen franquista.

La vivienda es un extenso apartamento con numerosas habitaciones, pero un tanto anticuado. El protagonista, al que la asistenta se refiere como “el señorito Juanjo,” está encerrado en su cuarto, viendo vídeos eróticos con un proyector. También al inicio se hace muestra de que el joven guarda ejemplares de la revista *Playboy* en los cajones de su habitación, todo ello como muestra del auge del consumismo de productos de tipo sexual a mediados de la década. Aunque es en realidad un *niño de papá*, en contraposición a su padre tradicional (Antonio Garisa), el joven sería algo así como una versión de clase alta del *progre* del final del franquismo. Juanjo trabaja en una academia como profesor de inglés, en el barrio obrero de Vallecas, con unos estudiantes de clase trabajadora. Al dirigirse al padre utiliza palabras en inglés, como cuando le dice, con una fuerte entonación en la última palabra de la frase: “No se me ponga *imposible*.”

La comedia aporta dos temas principales de conflicto. Por un lado, el problema de impotencia sexual que sufre Juanjo y por otro lado un conflicto de carácter social en la finca que posee su familia. El edificio del que es propietario el padre y que hace a Juanjo el heredero, es una finca en ruinas, muy cerca de la Plaza de España, donde viven dos ancianas, hermanas y solteras, que necesitan ser desahuciadas para que pueda reedificarse. La finca es un punto central en la composición de la historia, puesto que Ana (María José Cantudo), la novia de Juanjo, viene de una familia humilde pero tradicional, y su padre está interesado en que se case con Juanjo por la jugosa propiedad que podría heredar.

Juanjo va con su novia, Ana, a la boda de su amigo Paco. Durante la celebración, en un momento en el baño se da una conversación representativa de los hábitos sexuales de los jóvenes de mediados de los setenta. Ana le confiesa a una amiga su virginidad (“que yo soy virgo”), a lo que la amiga le responde con sorpresa: “Debéis de ser los últimos que quedáis.” Durante la fiesta, los jóvenes dicen que quieren “romper moldes” después de la boda, hacer algo diferente, como jugar a *la botellita* o al *strip poker*. Juanjo, que es un joven sexualmente reprimido, no quiere saber nada sobre ese tipo de juegos en los que los jóvenes se desnudan y se besan, y decide irse a casa. Durante la boda, le ha confesado su impotencia a su amigo Paco, que creía que era un tema del pasado que ya había superado. Esa noche, Juanjo tiene una ensoñación sobre su madre muerta. En una clara referencia al cine de Fellini, aparece de niño en un circo.¹³⁴ El personaje de la asistenta aparece en una escena grotesca con la señora gorda y sudorosa cortando una gran pieza de embutido. La ausencia de la madre queda representada con un cuadro un tanto tétrico colgado en una de las paredes de la casa.

Rosa, una estudiante de Juanjo en la academia, coincide con él en una exposición de arte moderno. La joven guarda un curioso parecido con Marilyn Monroe y los amigos, en una referencia al cine de terror del momento, dicen en broma: “Marilyn escapada de los muertos vivientes.” A causa de su timidez y de su impotencia, Juanjo la rechaza cuando ella se le insinúa. Ana, por su parte, está frustrada por la presión familiar y porque no puede consumir su deseo sexual por culpa de su novio reprimido. Paco, el amigo de Juanjo que se acaba de casar, aprovecha un momento de debilidad de Ana y se acuesta con ella.

¹³⁴ En 1973, Fellini había dirigido *Amarcord*, una de sus películas más autobiográficas y grotescas.

Después de consumir el acto, ella se arrepiente de la infidelidad que ha cometido. El hecho de incluir la infidelidad de la mujer es un aspecto poco habitual, puesto que estaba reservada solamente para el hombre. De todos modos, en lo que respecta a la moral católica, la respuesta es diferente en lo que respecta a la reacción de cada uno: la prioridad para el hombre es que se mantenga en secreto, mientras que en el caso de la mujer el sentimiento predominante es el del arrepentimiento.

Por otro lado, Juanjo visita la finca para ayudar a las inquilinas, pero desconfían de él y le secuestran. Cuando se entera de que su hijo ha sido secuestrado, el padre da una muestra de las redes clientelares del franquismo: “Voy a la Dirección General de Seguridad, que todavía me quedan amigos.” Una multitud se reúne frente a la casa, y una de las ancianas lanza un disparo con su escopeta por la ventana que da en un edificio cuyos escombros caen en la cabeza del padre y lo matan. El velatorio de don Florentino, por coincidencia en las fechas, bien podría ser el de Franco. Ana acude al funeral como novia de Juanjo, un hecho que enfatiza la hipocresía de la situación. Después, en la casa de Juanjo, ella se desnuda en la habitación, en una escena en la que se le ve el pecho desnudo. Juanjo ha bebido demasiado y se queda dormido. Al día siguiente, ella le dice que hicieron el amor, para poder confesarle después que se ha quedado embarazada. Pero Juanjo sospecha de que no ha podido ser posible.

Para comprobar si es verdad que su problema de impotencia ha desaparecido, Juanjo intenta consumir el acto sexual con Rosa y luego con una prostituta, pero no lo consigue con ninguna de las dos. Así que va a emborracharse en un bar sabiendo que su novia le ha engañado. Después, Juanjo le cuenta al médico su problema de impotencia y este le plantea que puede deberse a la “represión de ciertas inclinaciones homosexuales.”

El tema de la homosexualidad, que podría haber sido un punto central en la resolución de la trama, queda planteado de forma cómica con la insinuación que le hace el médico. Juanjo sale escandalizado, corriendo y semidesnudo de la consulta, creando una situación cómica al haber a la entrada del portal un grupo de niñas con uniforme junto a una monja, que trata de taparles los ojos para que no vean el cuerpo desnudo del joven.

De vuelta en casa, aparece otro de los temas que habían estado prohibidos en el cine: el suicidio. Juanjo intenta suicidarse con una de las armas que tiene en casa, pero no lo consigue y lanza la pistola contra una foto de su padre, con tal mala fortuna que la pistola le dispara en sus genitales. Haciendo reposo en su habitación, consigue finalmente tener una erección viendo unas imágenes eróticas. Lo primero que hace es ir a probar a consumir el acto sexual con Rosa, y por fin logra perder su virginidad. Es el día de su boda y llega tarde a la iglesia, dejando a la novia esperando en el altar, un gesto totalmente en contra de la tradición. En el altar, cuando es su momento de prestar juramento, dice: “No.” El *happy-end*, rasgo característico de la comedia popular, queda deshecho con la fuga del novio de la iglesia, renunciando a la normalidad del matrimonio.

De este modo, en *El secreto inconfesable...*, las desavenencias de un joven de *buena familia* y el desmoronamiento de la familia tradicional se consiguen reflejar precisamente gracias a la exageración que articula el registro cómico. Juanjo, pese a su *problema*, es un sujeto privilegiado que utiliza a distintas personas de clase inferior para calmar su continua ansia de satisfacción personal. Utiliza especialmente a su estudiante proletaria para *probar* a tener una relación sexual antes de consumir la *verdadera* relación. En este sentido, la presencia de la clase popular en contraste con la clase alta es considerable, por medio de la sumisión de la criada ante la familia y la forma que tienen de aprovecharse de las clases

populares. También, el ansia de ascensión social está presente por parte del suegro de Juanjo. En la película, lo grotesco tiene también una conexión con lo goyesco,¹³⁵ al tratarse de una sociedad en la que el miedo al futuro inmediato hace que los hijos sean devorados.

En la sociedad representada del final del franquismo, existe el adulterio, aunque en ningún caso se reconoce. Se abre paso a una sociedad con hábitos sexuales más liberados, que están todavía en pugna con los anteriores, puesto que quedan comportamientos como la represión, la culpabilidad o la hipocresía. La muerte del padre marca el final de un periodo, del que todavía se desconoce cuál será su continuación. De ahí que nuevamente se plantee un final abierto, con la imagen congelada del joven que sale huyendo del altar, sin un rumbo fijo, quién sabe si para reconstruir una nueva vida y de qué manera. Sin duda estará influida por las secuelas de la anterior.

4.3. LA TRASTIENDA

A mediados de los setenta, en muchas de las revistas publicadas y películas rodadas, se empezaron a mostrar a las celebridades desnudas, parcial o totalmente, que una vez comenzaron a distribuirse de manera masiva, dieron lugar al fenómeno del destape, coincidiendo con el final del régimen franquista y el periodo de Transición a la democracia. En *El secreto inconfesable...* la actriz que interpretaba a Ana, *la novia de Juanjo*, era la actriz María José Cantudo, donde ya enseñaba el pecho desnudo. La película que inauguró el llamado destape fue precisamente *La trastienda*, la siguiente película que idearon José Frade y Jordi Grau, en la que el desnudo integral de la actriz María José Cantudo contribuyó a que la película se convirtiera en un fenómeno de masas. Más allá de esa icónica escena,

¹³⁵ En la casa del padre de Juanjo destaca el cuadro de Goya, *Saturno devorando a sus hijos*. En la casa del padre de la novia de Juanjo, otro cuadro de Goya, *La maja desnuda*.

destaca el hecho de que Grau lograra introducir en una película de masas su discurso crítico con la moral católica.

4.3.1. La última Ley de Censura y el inicio del destape

El ministerio de Información y Turismo, desde la destitución de Alfredo Sánchez Bella en junio de 1973, tuvo hasta tres diferentes ministros a su cargo en los dos últimos años de dictadura.¹³⁶ La tarea de controlar las publicaciones que iban contra del régimen o contra sus principios morales, era prácticamente imposible. También en el caso del cine, donde sobresalió la polémica del estreno de *La prima Angélica* de Carlos Saura en 1974, analizada por José Jurado Morales. Desde principios de la década, la Dirección General de Cinematografía había quedado absorbida por una más amplia Dirección General de Cultura Popular. En febrero de 1975, coincidiendo en el tiempo con una huelga de actores en la que serían encelados provisionalmente algunos conocidos, se publicaron unas nuevas Normas de Calificación Cinematográfica. Un fragmento llamativo de esas nuevas normas fue la aceptación del desnudo siempre que respondiese a “necesidades de guión” y que no conturbase al “espectador medio.” A su vez, se seguían manteniendo restricciones, como por ejemplo las alusiones a la prostitución (Monterde 1993, 31).

Muchas producciones seguían rodando dobles versiones, una para el mercado español y otra para el mercado extranjero. A lo largo de 1975, los productores tratarían de que el contenido sexual pasara la nueva ley de censura del franquismo, pero entre 1975 y 1976 la situación era de gran arbitrariedad e incertidumbre. En el primer número de *Nuevo Fotogramas* del año 1976, en una encuesta a varios productores, José Frade afirmaba: “En

¹³⁶ Fernando de Liñán y Zofio (1973-1974), Pío Cabanillas Gallas (1974) y León Herrera Esteban (1975).

cuanto a las películas que pueda tener pendientes de aprobación en censura, sólo un título: ‘La cama prohibida’, de Jorge Grau.” Esa película acabaría siendo *La trastienda*, y a petición del productor se había rodado una escena de desnudo integral de la protagonista, que acabaría convirtiéndose meses después en el primero que aparecía en una película comercial española.

El 23 de febrero de 1976 *La trastienda* se estrenaba en el cine Roxy-A de Madrid y progresivamente en cines de toda España. La tentación de lo prohibido hizo que gente de todas las edades, hombres y mujeres, quisieran ir a verla, superando los dos millones y medio de espectadores a lo largo de varios meses.¹³⁷ El éxito y la atención mediática de *La trastienda* en gran parte provocado por el desnudo de la protagonista, puede considerarse un fenómeno que en el arte se ha denominado como *succès de scandale*. Desde su título, la película ya conseguía sugerir que lo oculto requería ser descubierto. Varios factores contribuyeron al éxito de la película: principalmente, el desnudo de una conocida actriz, pero también la ambientación en unas fiestas populares como los Sanfermines o el tema controvertido como la crítica al Opus Dei.¹³⁸ Su campaña publicitaria fue efectiva, en la que se decía, como ha recordado Lluís Bonet Mojica: “No es la película de la apertura, es la película de la libertad.” Por eso, hay que tener en cuenta el hecho de que la película se estrenara en el momento ideal para que todos esos elementos conectaran con el imaginario colectivo no ya del final del franquismo, sino del inicio de una nueva etapa:

The success of a film is heavily conditioned by purely economic factors. Such as the number of copies available for release, and easy access to distribution and exhibition circuits. Nonetheless, a look at the lists of top-grossing films in particular

¹³⁷ 2.642.790 espectadores, según datos registrados en el Ministerio de Cultura.

¹³⁸ En España ya se había hecho una película criticando al Opus Dei, *La casa sin fronteras* (Olea, 1972).

periods can reveal other factors, such as a film's ability to tap into national collective imaginaries or connect with the social context at the time of the film's release. (Palacio y Vernon 477)

Así pues, el fenómeno de los desnudos en el cine para la sociedad española del inmediato postfranquismo cumplía con lo que Linda Williams considera una de las funciones primigenias del cinematógrafo: "Cinema was born out of a voyeuristic/scientific desire to see and know more of the human body" (1989, 36). Si el año 1975 fue convulso y de incertidumbre, 1976 fue igualmente convulso, pero tuvo algunas consecuencias. Tras la muerte del dictador, ya en 1976 las circunstancias eran de cambio: "De la noche a la mañana, España se llenó de partidos políticos y de gente en pelotas."¹³⁹ El término "destape" fue acuñado por Àngel Casas (Figueras 223) y su significación en aquel momento ha sido contemplada de forma positiva: "el destape, con todo su aire hortera y *camp*, contribuyó, y no poco, a la recuperación de las libertades; al menos, de las individuales" (Ponce 11); "no era más que una estación preliminar en el camino hacia la plena libertad de expresión" (Kowalski 2007, 205). Sin embargo, se ha cuestionado si esa supuesta liberación sexual realmente contribuyó en términos políticos:

Desde la teta de Carmen Sevilla en *La loba y la paloma* (1973), de Gonzalo Suárez, hasta el pubis entrevisto de María José Cantudo en *La trastienda* (1975), de Jorge Grau, pasando por el trasero de Patxi Andión en *El libro del buen amor* (1974), todo fue una progresión exhibicionista que sirvió para hacer efímera y coyunturalmente famosas a una pléyade de starlettes [...] que enturbiaron los ya complicados sueños de muchos españoles en esos momentos históricos, así como la familiaridad de los dormitorios, los cuartos de baño y la bañera como decorado justificativo de la escena. La cuestión a plantearse es si esa vocación aperturista fue más allá de lo erótico y alcanzó el ámbito político. (Monterde 1993, 33)

En esa misma línea crítica de contemplar el destape como una distracción, para el cronista Francisco Umbral se trató más bien de una *pornocracia*, por el hecho de que

¹³⁹ En palabras del periodista Ramón de España (Ponce 9).

reflejara la persistencia de la cultura machista, resultado de una autocomplaciente hipocresía (Crumbaugh 112). En mayo de 1976, casi de manera simultánea a la creación del diario *El País*, surgían otra cabecera símbolo del nuevo tiempo que se abría, la revista *Interviú*. La actriz Marisol aparecía desnuda en la portada de *Interviú* en septiembre de 1976: supuso un revuelo teniendo en cuenta de que se trataba del icono infantil del desarrollismo. Algunas publicaciones y películas aún entonces tuvieron problemas, como secuestros o retrasos, debido a una censura todavía arbitraria hasta su abolición definitiva en noviembre de 1977 y la aplicación de distintas categorías según la franja de edad, y una categoría “S” a las películas de contenido erótico.¹⁴⁰

4.3.2. Un nuevo *star system* basado en el cuerpo

En *Les Stars*, uno de los primeros estudios sobre el cine desde un punto de vista sociológico-antropológico, Edgar Morin se refería a las estrellas que surgieron a partir de los años veinte en Hollywood como divinidades. Aquellas que alcanzaban el estatus de *star*, ya fueran femeninas y románticas (Greta Garbo) masculinas o heroicas (Gary Cooper) o cómicas (Chaplin), lograban ser mitos vivientes y llegaban a trascender a los personajes que encarnaban (36-39). Había varios tipos de estrellas y muchas de ellas lograron ser conocidas en buena parte del mundo. Además, en cada cinematografía surgieron distintas modalidades de *stars*, mimetizando a esas estrellas internacionales y adaptándolas a cada realidad nacional.

En el caso del cine español, si pudo haber alguien en el cine español que representara el *star system* fue la actriz Sara Montiel. Debido a su participación en

¹⁴⁰ Esta categoría se mantuvo hasta 1983, cuando se creó la categoría X para las películas de contenido pornográfico.

producciones americanas como el famoso western *Veracruz* (Aldrich, 1954), los posteriores musicales que protagonizó en España, *El último cuplé* (Orduña, 1957) y *La violetera* (Amadori, 1958), tuvieron una gran aceptación a finales de los cincuenta, creándose el mito de “la Montiel.” Morin ha planteado que el *star system* llegó a una decadencia debido a la renovación de la cultura juvenil de los años cincuenta, a factores como la trágica muerte de James Dean y después de Marilyn Monroe, junto a nuevas formas de entretenimiento que sobrepasaron al cine. Como se ha descrito en el segundo capítulo, la figura de “la Montiel” chocó con la juventud barcelonesa de los años sesenta y de ahí también el fracaso de la película *Tuset Street* en 1968. De este modo, en la cultura de masas se reformuló el concepto de *star system* y el carácter de divinidad sobrevivió a partir de los setenta ya solamente como pieza de museo y a modo de retrospectiva. En definitiva, el *star system* dejaba de existir de la forma en que surgió, pero se seguían produciendo *stars*, ya basadas principalmente en el plano estético (Morin 163).

De este modo, en los setenta, el nuevo *star system* se generó en la cultura de masas, principalmente entre el cine, la televisión y las revistas. De ahí surge María José Cantudo (Andújar, Jaén, 1957), paradigma del *star system* español del final del franquismo. Igual que otras estrellas como Marisol, Manolo Escobar o El Cordobés, marchó de Andalucía a la capital para triunfar: el origen humilde de todos ellos logra conectar con el imaginario popular. Su primera película fue en el género de terror, *El espanto surge de la tumba* (Aured, 1973). Rápidamente alcanzó la fama gracias a la televisión, en el programa *¡Señoras y señores!* de TVE que se emitió en 1974 y 1975. Entonces, la prometedor actriz firmó un contrato de exclusividad con el productor José Frade para actuar en varias

películas.¹⁴¹ Lo que destacaba de esta joven andaluza era nada más y nada menos que su belleza: la *star* reducida a *sex symbol*. Cantudo supo aprovechar el momento y aceptó posar desnuda, tanto en fotografías para las revistas como en las películas en las que participó.

Cantudo y Grau coincidieron en el rodaje de *El secreto inconfesable...* A diferencia de lo que sucedió con Sara Montiel, la relación entre la actriz y el director fue positiva y Grau la eligió para su siguiente película, *La trastienda*. Un aspecto destacable que demuestra el naturalismo que Grau trataba de aportar en sus películas mediante la interpretación es que, al contrario del resto de actores, el director no le hacía repetir las tomas a la joven actriz, porque no tenía experiencia y actuaba de manera natural. A los actores más experimentados, en cambio, Grau les hacía repetir más veces para que se quitaran los trucos que tenían aprendidos (Aguilar García 32). Según planteaba Morin, ser actor de cine no exige necesariamente aprendizaje ni habilidad (111), de ahí la razón por la que muchos intérpretes primerizos no cuentan con una formación previa y ello no supone una desventaja.

En el rodaje de *La trastienda*, la actriz sí tuvo un inconveniente: la escena del desnudo frontal. Un hecho que demuestra el inexistente carácter pornográfico de la producción y que la liberación sexual no surgía de manera natural, sino que estaba impuesta por razones del negocio. Así pues, Cantudo aceptó *enseñarlo todo*, pero tuvo serios reparos para ponerse completamente desnuda frente a la cámara, y la escena finalmente se rodó

¹⁴¹ Luis Buñuel se interesó en Cantudo para un papel en *Ese oscuro objeto de deseo* (1977) pero la actriz no pudo participar en la película debido a su contrato de exclusividad con Frade (Aguilar García 34).

solamente con el cámara y la actriz en la sala.¹⁴² Cuando la película apenas lleva diez minutos, la joven llega a su casa después de estar con sus amigos en las fiestas de San Fermín; se quita la ropa, toma una manzana de un frutero y mirándose al espejo, desnuda, muerde la manzana.¹⁴³ La escena del primer desnudo frontal del cine español era una representación del pecado original por parte de Grau. La icónica escena está concebida para una mirada masculina,¹⁴⁴ aunque mediante la representación del *pecado*, de algún modo se conseguía justificar la “exigencia del guion” requerida por la censura para mostrar el cuerpo desnudo en pantalla.

Laura Mulvey, en el influyente artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” planteaba en el año 1975 cómo la sociedad patriarcal había definido la estructura de las películas de Hollywood. Los ejemplos analizados entonces por Mulvey eran los de la relación director-musa entre Josef von Sternberg con Marlene Dietrich y Alfred Hitchcock con Grace Kelly. En sus películas se ponía a prueba el subconsciente masculino por medio del voyeurismo y el fetichismo. Para Mulvey, hay una clara diferencia entre la presencia del hombre y la mujer en pantalla. En realidad, propone una dicotomía entre los personajes masculinos como entes activos y a los femeninos como sujetos pasivos. De modo que la mujer representada como objeto sexual se convierte en una suerte de “leit-motif of erotic

¹⁴² Aunque la actriz había acordado en el contrato la secuencia del desnudo, necesitó varios días para rodar el plano (Aguilar García 36).

¹⁴³ En ediciones posteriores de la película, la escena no muestra el desnudo integral de la actriz, solamente el pecho, como es el caso del DVD en España (Divisa Home Video 2006). Esto puede deberse, bien a autocensura por parte de la distribuidora, o a que por descuido se utilizó una copia que no incluía el desnudo completo. Al parecer, más de un proyccionista se quedó con los fotogramas del desnudo integral, un hecho que en algunas salas provocó “la protesta del espectador masculino” (Figueras 252).

¹⁴⁴ Pilar Miró proponía en su primera película *La petición* (1976) contenido erótico por medio de una mirada femenina.

spectacle” (715). Ese objeto erótico, decía Mulvey, que se representaba por medio de figuras del *star-system* como Marilyn Monroe o Lauren Bacall, se percibe en dos niveles: hacia dentro de la pantalla, es decir, repercutiendo en los personajes de la trama; o hacia fuera, dirigiéndose al espectador.

En el caso de *La trastienda*, los planteamientos de Mulvey se adecúan a la relación Grau-Cantudo, puesto que en esta película de vocación *mainstream* se aprovechan esos estereotipos creados por el cine de Hollywood sobre la mujer como objeto sexual hacia dentro (seducción al protagonista) y hacia fuera de la pantalla (seducción al público). A su vez, la película de Grau va más allá de ser una película para crear placer para el público voyeur, y plantea en su relato un cuestionamiento de esos roles típicos, mediante la crítica a la institución del matrimonio, del Opus Dei y la represión sexual del protagonista. De ahí que, más allá de la teoría psicoanalítica de Mulvey, que va en sintonía con las de Christian Metz o Louis Baudry, siguiendo las ideas de Jean-Louis Comolli, Linda Williams considera que el “aparato social” es en última instancia el que determina la construcción y percepción de la mujer en pantalla (1989, 44-45). En esta línea que contempla el “phallic order” de una manera más amplia, como un proceso derivado, historiado, como un efecto, a través de la noción de “deep structure” de Foucault, Steven Shaviro ha planteado:

[T]he cinematic mechanisms that objectify and fetishize women’s bodies are not *consequences* of phallocentrism; rather, it is phallocentrism –understood not as a transcendental structure, but as a historically specific way of distributing gender roles and normalizing and regulating desire– that is a consequence of particular technologies of power, among which the mechanisms of cinema must be included. (21)

De este modo, en la obra de Grau, las correlaciones de poder del franquismo y la propia experiencia del director son elementos a tener en cuenta en el análisis de la obra,

puesto que se trata de una historia que está directamente ligada a la experiencia vital del director, pero que proyecta de manera amplia mediante su adaptación a la realidad nacional de un país en plena confrontación entre sus raíces católicas y las ansias de libertad.

4.3.3. Espacio autobiográfico: de *Noche de verano* (1962) a *La trastienda* (1975)

Dentro de las obras de ficción de Grau, se encuentran algunos elementos que permiten localizar la identidad del autor, lo que Philippe Lejeune ha denominado un “espacio autobiográfico.” En su primera película, *Noche de verano*, producida por Procusa, empresa ligada al Opus Dei, Grau ya planteaba algunas de las constantes de su obra: la moral católica en conflicto por medio del retrato de las relaciones matrimoniales y el dilema de la infidelidad. Otras recurrencias, ya planteadas desde su primera película, son la lucha del individuo por adaptarse a la sociedad moderna y la presencia de imágenes de fiestas nacionales con un carácter documental. *Noche de verano* se ambientaba en la verbena de San Juan de dos años consecutivos, retratando de manera paralela la vida de dos personajes masculinos, Bernardo y Miguel, pertenecientes a clases sociales diferentes.

En *La trastienda*, Grau planteó nuevamente el dilema del adulterio, usando como trasfondo las fiestas de San Fermín en Pamplona. El protagonista es un médico, el doctor Navarro (Frederick Stafford), que se siente atraído por Juana (María José Cantudo), la joven enfermera que trabaja con él. Un aspecto relevante que se introduce a propósito en la trama es que el protagonista es ultrarreligioso, miembro supernumerario del Opus Dei.¹⁴⁵ La atracción es mutua y la joven da muestras de su interés por el médico, pero él se resiste

¹⁴⁵ En el momento de la producción de la película, el Opus Dei podía estar sufriendo un vacío de poder, ya que su fundador, Escrivá de Balaguer, falleció el 26 de junio de 1975.

a ser infiel a su esposa. El melodrama se introduce en la narración en el momento en que Juana intenta suicidarse con unas pastillas por la desesperación, ya que la joven ha sido “objeto de rumores y calumnias, uno de los deportes nacionales desde siempre” (Aguilar García 33). Además, la frustración de Ana crece durante las fiestas al ser objeto de un intento de agresión sexual por un hombre ebrio, del que finalmente consigue librarse dándole un mamporro y echando a correr.

Después del intento de suicidio, el médico visita a Juana en el hospital y empieza a mostrar interés por ella. Así pues, en *La trastienda* hay tres elementos controvertidos que no aparecían en *Noche de verano*: el desnudo, el suicidio y la mención explícita al Opus Dei.¹⁴⁶ Es evidente que en la España de 1975, Grau se permite introducir unos elementos que en 1962 habrían sido rechazados por la censura. La nueva (y última) Ley de Censura de 1975 permitió introducir estos elementos controvertidos que lograron dar fama a la película.

De cualquier modo, más que en las diferencias entre las películas, fruto de la transformación social y cultural que se da a lo largo de los años sesenta y setenta, destacan las conexiones, y con ello el hecho de que Grau rueda una historia similar en dos periodos diferentes.¹⁴⁷ En ambas obras se retratan personajes masculinos de la clase alta y hay un ímpetu por denunciar la hipocresía de la sociedad burguesa en contraposición a la nueva

¹⁴⁶ *Noche de verano* está escrita por Grau y otros tres guionistas; *La trastienda* está escrita solamente por Grau y el productor José Frade, quien tuvo la idea del desnudo.

¹⁴⁷ Otras películas de Grau que tratan el tema de las relaciones de pareja, *Una historia de amor* (1966) y *El extranjero-oh de la calle Cruz del sur* (1987), han sido analizadas por Gabantxo y Fernández Guerra desde una perspectiva autobiográfica y las diferencias de planteamiento correspondientes a cada época.

clase media. Se hace por medio del tema de las relaciones de pareja y las frustraciones que afrontan los personajes, relacionadas con la represión de la sexualidad, pero también por el estatus económico. Tanto en *Noche de verano* como en *La trastienda* las diferencias de clase entre los personajes son notables, algo que había tratado de plantear en *Tuset Street*. Ante similares problemas sentimentales, los personajes de estatus económico inferior acaban con un futuro más incierto (Miguel en *Noche de verano*; Juana, la enfermera en *La trastienda*) que los de uno elevado (Bernardo en *Noche de verano*; el doctor Navarro en *La trastienda*). De modo que la denuncia de la desigualdad social es un aspecto que Grau tiene muy presente por sus orígenes humildes y por la realidad del país que retrata con una clara intención de veracidad.

El rol del género también es un aspecto destacable en *La trastienda*. Alejandra Ferrándiz y Vicente Verdú, al describir la evolución de las relaciones de pareja, se referían a los cambios en las mujeres al espacio temporal que hay entre las dos obras de Grau:

En España, refiriéndonos a la chica urbana y estudiante que representa, digamos la vanguardia de la evolución femenina, se ha pasado, en quince años, de un tipo medio de muchacha religiosa, que sacralizaba muy directamente su noviazgo y calculaba sus “dejeciones” eróticas, a otra más secularizada y con mayores dotes aparentes de “vitalismo.” (71)

A su vez, en su estudio los autores hacían hincapié en las quejas de los jóvenes de “la falta de iniciativa sexual de sus novias o compañeras” y se mencionaba la represión sexual como una actitud común. Este aspecto hace que se tenga constancia de que, pese a algunos avances, la revolución sexual estaba lejos de haberse consumado.

La infidelidad en el matrimonio es uno de los temas recurrentes en las películas de Grau y es un tema central en *Noche de verano* y *La trastienda*. Durante el franquismo, el adulterio no era solamente pecado, es que estaba penado por la ley y no fue despenalizado

hasta 1978. Cristina Sánchez-Conejero ha analizado el tema de la infidelidad en el cine español del posfranquismo y destaca el hecho de que se trata de una práctica todavía vista de manera negativa debido al legado del catolicismo y que hay una mayor aceptación de la infidelidad masculina que la femenina (16). El pecado en esta sociedad no es la infidelidad, sino la apariencia que se consiga dar, un aspecto que destacaba Lorenzo López Sancho en su crítica en el diario *ABC*. Esto queda demostrado en el personaje de la mujer del doctor Navarro, Lourdes (Rosanna Schiaffino), infiel a su esposo y además con uno de sus amigos. Precisamente, el lugar donde tienen sus encuentros es, para mayor redundancia, la trastienda del negocio que la mujer regenta. Cuando a la mujer le llegan los rumores sobre la infidelidad de su marido con la enfermera, Lourdes tiene que mostrar la reacción que se espera de una esposa, como es mostrarse indignada, enfatizándose así la situación de completa hipocresía en la que viven. De ahí que, cuarenta años después de su estreno, la película se siga considerando, en palabras de Jordi Gracia: “una metáfora diminuta pero ruidosa de la España católica y barroca.”

Como se ha mencionado, desde el inicio de *La trastienda*, con la joven desnuda mordiendo la manzana frente al espejo, el personaje de Juana representa el pecado original. Pese a que tiene la oportunidad de consumar la relación con la joven, la reacción del doctor Navarro es la de reprimir su impulso sexual, mediante una escena visualmente impactante, apretando el puño con un crucifijo en la mano, haciéndose sangre. Este sentimiento de máxima represión y autoflagelación puede explicarse mediante lo que Žižek plantea como la necesidad de mantener vivo el deseo mediante su no-realización:

[T]he realization of desire does not consist in its being “fulfilled,” “fully satisfied,” it coincides rather with the reproduction of desire as such, with its circular movement. (1991, 10)

De modo que el doctor Navarro, un hombre reprimido sexualmente por sus rotundas convicciones religiosas, en gran medida alimenta su deseo por el hecho de no consumirlo. Posteriormente en la película, en el único momento en el que comete adulterio (mostrado de manera ambigua, no se sabe del todo si culmina el acto sexual con la joven), en buena medida consumando su deseo, es cuando está inmerso en las fiestas con Juana.

4.3.4. La fiesta popular como liberación

La historia de *La trastienda* surgió a raíz de una anécdota que le contó Frade a Grau. En un restaurante entre varios matrimonios de buenas familias, entre los que se encontraba el productor, vieron llegar a uno de sus amigos con su amante y la reacción de todos fue de sorpresa. Sin embargo, se trataba simplemente de una forma de disimulo: “Todos los que estaban sentados a la mesa con sus esposas habían tenido o aún tenían relaciones extramatrimoniales más o menos furtivas” (Grau 2014, 169). Este síntoma de hipocresía en la alta sociedad le interesó particularmente a Grau, puesto que coincidía con algunos de los planteamientos que había tratado anteriormente. La acción de la película se situó en la región de Navarra, en el norte de España, concretamente en la ciudad de Pamplona, una decisión deliberada por parte de Grau:

Pamplona es una ciudad rígida y amiga del gozo al mismo tiempo, que una vez al año explota en la libertad y el exhibicionismo desenfrenado de los sanfermines, la libertad tal vez reprimida y eficazmente controlada, una ciudad orgullosa de sí misma, la última en integrarse en el escudo de España, con derechos propios –los controvertidos fueros– y, por lo tanto, distinta. (2014, 169)

De este modo, para Grau, en Pamplona el mensaje que transmitía la película encajaba dentro de un estereotipo de ciudad de provincias. A la vez, se sumaba una diferenciación, la del carácter conservador de la ciudad por ser uno de los focos principales

de la actividad del Opus Dei en España.¹⁴⁸ Justamente en medio de la rigidez moral, se celebra una de las mayores fiestas populares de España,¹⁴⁹ generándose así un momento liberador una vez al año, de un cariz carnavalesco, por el cambio de papeles que supone la momentánea desinhibición.

En la ciudad de Pamplona todos los años se celebran las fiestas de San Fermín durante una semana entre los días 7 y el 14 de julio. Tienen su origen en la época medieval y los momentos más populares son los encierros de toros corriendo por las principales calles de la ciudad. El comienzo de la fiesta tiene lugar con el *chupinazo*, cuando el 6 de julio al mediodía se lanza un pequeño cohete desde el balcón del ayuntamiento como señal del comienzo de la festividad. Se cantan canciones populares como el “Uno de enero, dos de febrero, tres de marzo, cuatro de abril, cinco de mayo, seis de junio, siete de julio, San Fermín.” El último día a medianoche se canta el “Pobre de mí...” para llorar el fin de las fiestas y se lanzan fuegos artificiales.

Grau capta de manera documental algunos de los momentos de las fiestas del año 1975, especialmente al inicio con el *chupinazo* y un encierro. Además, durante toda la película los personajes están inmersos en plenas fiestas y las escenas de ficción están rodadas en el ambiente de los sanfermines de aquel año. Al componer una historia similar a la de su primera película, pero ambientada en Pamplona durante las fiestas de San Fermín, se puede establecer una continuidad en la obra de Grau a la hora de situar la trama de sus

¹⁴⁸ El Opus Dei fundó la Universidad de Navarra en el año 1952.

¹⁴⁹ Los Sanfermines, visitados por turistas de todo el mundo, fueron descritos en la famosa novela de Ernest Hemingway *The Sun Also Rises* (1926).

películas en medio de una fiesta popular. Según ha reconocido el propio director a este respecto:

Las fiestas populares producen una catarsis, una especie de desfogue, un deseo de liberación que saca a flote muchas cosas que todos llevamos como letargo. [...] estos brotes de libertad producen contactos, relaciones, enfrentamientos que serían impensables en un clima cotidiano. (Quesada 9)

El planteamiento de Grau coincide en buena medida con el análisis de Mikhail Bakhtin sobre la cultura popular: “Las festividades (cualquiera que sea su tipo) son una forma primordial determinante de la civilización humana” (11). Bakhtin analizaba de manera particular el caso del carnaval en la Edad Media en el que destacaba “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (12). Los Sanfermines coinciden también con el carnaval en que son fiestas populares en donde se “ignora toda distinción entre actores y espectadores” al estar contemplado “*para todo el pueblo*” y durante los días de celebración “no hay otra vida” (9).

De este modo, al situar a los personajes en las fiestas de los Sanfermines, en la obra de Grau se consigue lo que Bakhtin ha descrito como una eliminación provisional de las relaciones jerárquicas entre los individuos, que crea un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales (12). El arrebato amoroso entre Juana y el doctor Navarro se consuma solamente en el momento de las fiestas, dándose una situación que simboliza, como ha señalado Francisco Benavent, la lucha entre don Carnal y doña Cuaresma, aunque en este caso los papeles estarían invertidos, puesto que el reprimido es el hombre. El doctor sale de su caparazón cuando el ambiente festivo de alrededor le incita

a emborracharse y a llevar a cabo sus deseos. En la película, se hace precisamente referencia al hecho de que durante las fiestas es “el momento de no respetar las leyes.”

En este sentido, Javier Escalera Reyes ha analizado la importancia de las fiestas populares durante el franquismo como un espacio no solamente de liberación, sino también de una oposición al régimen:

A lo largo de los años 60 y, sobre todo en el período final del Régimen, será en las fiestas uno de los marcos donde, a falta de otros espacios de expresión y participación ciudadana, se vayan poniendo de manifiesto las nuevas realidades sociales que provocarán el final de la dictadura y la recuperación de un régimen democrático. [...] El contexto festivo, el pretexto de la “diversión” van a permitir un espacio de visibilización, a pesar del camuflaje, de fuerzas de oposición al régimen que en otros contextos encontraban muchas más dificultades. (260)

Así pues, la historia planteada en *La trastienda* no es solamente la de un reprimido que lucha por reprimir/alcanzar su deseo, encarnado en la joven enfermera. Se representa a una jerarquía, concretamente el círculo del Opus Dei, con sus valores ultraconservadores en choque con un momento de júbilo, como es la celebración de la fiesta popular. En la película esos valores no quedan confrontados más allá de la hipocresía que supone seguir con la relación matrimonial. Para el doctor y su esposa, una vez terminada la fiesta, la única manera de mantener el estatus es esconder el conflicto lo más posible, recluirse en su círculo y volver a su vida *normal* de matrimonio. Por otra parte, las compañeras de piso de Juana, dos muchachas desinhibidas (escribiendo en la máquina de escribir en la bañera, fumando marihuana en la habitación junto a un hombre negro) representan a una juventud que sintoniza con la contracultura del momento. Al final, Juana, una joven que el espectador puede contemplar como objeto y víctima de su atractivo físico en una sociedad patriarcal que solamente valora su aspecto, se ha visto en medio de los dos mundos que componen la España del final del franquismo, la tradición y la liberación. De modo que su

futuro, como el de todos los personajes vulnerables de las películas de Grau, es de incertidumbre.

4.4. LA SIESTA

En los últimos meses del año 1975, hay unas semanas de espera a la muerte de Franco que Gregorio Morán ha descrito como “una especie de agujero negro en la actividad antifranquista.” Para Morán, “aquella muerte larga, patética, valleinclanesca” generaba una situación “esquizofrénica” que dio lugar a una atmósfera conspiratoria sobre el futuro inminente del país (2015, 46-60). La muerte de Franco no implicó el inmediato final del régimen, puesto que hubo unos meses de parálisis social y miedo, sin un gobierno democrático al frente.¹⁵⁰ A Fraga Iribarne, entonces ministro de la Gobernación, se le atribuye la frase de entonces: “la calle es mía.” Coincidiendo con el momento en que la gente iba en masa a los cines a ver *La trastienda*, la policía disparaba el 3 de marzo de 1976 contra huelguistas en Vitoria asesinando a cinco de ellos. La reacción popular de repulsa al episodio de Vitoria fue una expresión de que la represión no era el camino a seguir. En julio de 1976 Arias Navarro era sustituido como presidente del gobierno por un joven político, Adolfo Suárez, que había sido director de la TVE, y era el designado del rey para orquestar la Transición democrática y ofrecer una imagen renovada del nuevo tiempo político.

¹⁵⁰ José Luis Ibáñez Salas ha señalado que “no es descabellado” situar el final del franquismo en diciembre de 1976, cuando se aprueba el referéndum sobre la Ley de Reforma Política (19).

Después del enorme éxito de *La trastienda*, Grau siguió trabajando junto a José Frade.¹⁵¹ En el recién creado diario *El País*, Grau le declaraba a Alfonso Eduardo que por fin había conseguido “sintonizar con el público español.” El tándem Grau-Frade se disponía a repetir la jugada con *La siesta*, pero en esta ocasión la operación, sin resultar un fracaso, no tuvo una respuesta del público comparable al anterior trabajo,¹⁵² al plantear una película repleta de personajes desagradables, pesimista ante el futuro en un momento en el que las miras estaban puestas en la renovación.

4.4.1. Cambio, consenso, olvido y espectacularidad en la Transición

Los cambios políticos llegarían en 1976 con la designación de Adolfo Suárez como presidente del gobierno ese verano y la Ley de Reforma Política, sometida a referéndum el 15 de diciembre. El rey iba incluido en el paquete de medidas que implantarían el sistema de monarquía parlamentaria. El 15 de junio de 1977 se celebraron las primeras elecciones democráticas, en las que participó el PCE, legalizado en mayo de ese mismo año, coincidiendo con el estreno comercial de la película *Viridiana* en España, cuya prohibición se levantó después de más de quince años. El final de la censura se consumó por medio de un decreto ley el 1 de diciembre de 1977 y si hubo alguna consecuencia de ello fue la del auge del cine extranjero en España. Muchas películas que no se habían podido estrenar o que lo habían hecho de manera discreta, adquirieron mayor visibilidad, lo que perjudicó la cuota de pantalla de las películas españolas.

¹⁵¹ Frade produjo ese año la primera película sobre la guerra civil hecha después de la muerte de Franco, *Las largas vacaciones del 36* (Camino, 1976).

¹⁵² 562.544 espectadores, según datos registrados en el Ministerio de Cultura.

La población ya había asimilado distintas transformaciones por medio de las prácticas culturales, y lo que quedaba era la implantación y posterior consolidación de un sistema democrático homologable a otros países europeos. Culturalmente, el periodo de la Transición es solamente la culminación de un proceso que había tomado forma en sus años predecesores:

The post-1968 period, in this sense, lasted until the early *Transición*, and was differentiated from the *apertura* of the 1960s in as far as female sexual emancipation (and general visibility) grew dramatically and became an integral part of political radicalism. The radical and libidinal politics of the *Transición* era were connected to the general countercultural climate that preceded it. (Kornetis 193)

Por lo tanto, si consiguió fructificarse un paso casi inmediato de una dictadura a una democracia, fue debido a que socialmente había una aceptación general ante la perspectiva de un nuevo periodo. El porvenir no era una utopía sino una sociedad del bienestar. Analizada por Gilles Lipovetsky, la sociedad posmoderna es una “era del vacío” en la que hay más comodidades, es democrática pero menos politizada. Los dirigentes políticos, desde los franquistas a los comunistas, fueron conscientes de ello y por lo general asumieron que la vía de una democracia parlamentaria era la única opción posible.

De esta manera, se implantó un modelo de consenso, que proponía abrir un tiempo nuevo y olvidar el pasado: “La Transición como modelo venía a dejar obsoleta cualquier referencia a la Guerra Civil” (Morán 2015, 21). De ahí que el franquismo, casi de la noche a la mañana, se quedara también como un fantasma del pasado, con ello sus protagonistas y la cultura de la que ahí surgió: “Somos tanto o más hijos de la Transición que herederos sufrientes del franquismo” (Morán 2015, 30).

Esa casi inmediata *normalidad* democrática produjo un desvanecimiento de las ilusiones por parte de muchos antifranquistas, lo que Teresa Vilarós ha denominado “el

mono del desencanto” al haber una sensación generalizada de que “contra Franco se vivía mejor.” La periodización del proceso de Transición es discutible, para Vilarós es un largo proceso que se desarrolla desde el asesinato de Carrero Blanco en 1973 y no termina hasta 1993 con la entrada en vigor del Tratado de Maastrich. En cualquier caso, tras el golpe de Estado fallido del 23 de febrero de 1981, la Transición a la democracia cerró una etapa y abrió una nueva en octubre de 1982 con la mayoría absoluta del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las Elecciones Generales. El desencanto con el sistema democrático generó una nostalgia del pasado que se convierte en una banalización del periodo franquista, casi una justificación de su existencia, denominado bajo la expresión de “franquismo sociológico” atribuida a Amando de Miguel.

En lo que respecta al papel de la cultura en la Transición, Morán ha resaltado el hecho de que primó la “superficialidad” y en la figura del intelectual se dio una “separación drástica entre el hombre y su obra.” De modo que en la configuración del nuevo periodo democrático va a destacar la espectacularización de la cultura y de ahí surge la figura del “intelectual mediático” (2015, 223-226). En este sentido, Guy Débord iba más allá de las sociedades totalitarias en lo que respecta a la dominación social por medio de la cultura de masas. Al describir *La sociedad del espectáculo*, Débord ligaba la sociedad de consumo con las corrientes de pensamiento hegemónicas:

Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. (3)

Pese a la mercantilización de una sociedad en vías de globalización, España contaba además con unas particularidades directamente relacionadas con su historia más reciente. Guillem Martínez, en una crítica más reciente a la Transición bajo el concepto “CT” o

“Cultura de la Transición” ha incidido en la neutralización de la cultura como factor clave en la configuración del nuevo régimen democrático: “En un sistema democrático, los límites a la libertad de expresión no son las leyes. Son los límites culturales” (14). Siguiendo esta línea crítica de la Transición, en el proceso de democratización primó la estabilidad por encima de la democratización, y la “cuota de estabilidad” que aportó una parte de la izquierda que entonces había sido oposición al régimen fue la “desactivación de la cultura” (15) al fusionarse en los ochenta con el *establishment* del gobierno socialista.

De modo que la cultura del ese *establishment* surgido del franquismo, se convertiría en la cultura hegemónica del periodo democrático. De ahí que la cultura del franquismo, aquella que López Aranguren distinguía entre la cultura española y la “cultura establecida,” se fusionara en una y se institucionalizara bajo el paraguas de una democracia occidental. Por su parte, Grau, que había sido protagonista adyacente de la cultura española del franquismo, y en ocasiones asociado a la del *establishment* franquista, por su rechazo al estatus quo no se convirtió en uno de los intelectuales mediáticos del nuevo régimen y quedó al margen de la nueva configuración de la cultura del periodo democrático. A la marginación de Grau ha repercutido el mensaje a contracorriente y crítico de sus películas, pero también su actitud individualista, disconforme y sincera con respecto a la realidad:

Decir a la gente del Real Madrid que su equipo es muy bueno y decir luego a los del Atleti que el suyo también es muy bueno, y a los que les gustan los toros, ir y decirles que los toros son muy buenos... Yo me puedo sentir más o identificado con unos grupos que con otros, puesto que puedo tener mis propias valoraciones, pero a lo que no me siento llamado es a pasar la mano por la espalda a ningún grupo, incluido aquel con el que puedo estar de acuerdo. Es una postura muy romántica, si queréis, pero es así. (Galán y Lara 31)

De modo que, si Grau nunca se ha mostrado partidario de ninguna corriente política en concreto, ha podido ser por una cuestión de independencia. En ocasiones, ese

apoliticismo se puede interpretar como una forma de oportunismo, para contentar a todas las partes. En el caso de Grau, su renuncia a cualquier tipo de adhesión a un movimiento político en un momento de clara identificación ideológica, se ha debido más bien a un inconformismo que llega a ser una actitud nihilista, puesto que esa sinceridad no le fue demasiado ventajosa y le ha valido insinuaciones a lo largo de su carrera. Sobre si su cine es comprometido, el director se ha pronunciado:

Yo cine comprometido con la realidad lo he hecho siempre, pero no con la realidad política. Veo la política como algo transitorio, quizá por mi formación teatral, por haber estudiado a los clásicos griegos, el teatro clásico español, Shakespeare, cuyas obras permanecen. La perdurabilidad de una obra no depende de la presión que ejerce un gobernante en un momento concreto. No, porque el gobernante cuando muera, cuando lo echen, aquella película deja de interesar, a no ser que tenga un sentido más profundo. (Herranz 39)

Así pues, el éxito que Grau tuvo a las puertas de la Transición fue solamente colateral y provisional, puesto que su discurso de crítica social logró salir del margen solamente por un instante, puesto que su discurso pesimista no formaba parte de la agenda del nuevo sistema político. Aunque sea democrático con respecto al anterior, el nuevo régimen se configuraba con unas reglas del juego definidas y quienes, como Grau, no entraron en ellas siguieron quedando excluidos o en los márgenes.

4.4.2. La siesta como alusión al presente

La siesta se sitúa en una pequeña ciudad de provincias y el guion estaba basado en la noticia en un periódico, situando el adulterio como parte central del argumento.¹⁵³ Un reparador de electrodomésticos se acuesta con las mujeres casadas de la ciudad, en el

¹⁵³ El proyecto fue ideado por José Frade. Grau entonces se planteaba hacer una película de vocación teatral titulada “David en el país de los sueños” que nunca llegó a realizar (Grau 2014, 186).

momento en que los maridos duermen la siesta. Por lo disparatado de la situación, podría tratarse de una comedia. Sin embargo, Grau enfocó el tema desde un punto de vista dramático.

Al inicio de *La siesta*, se incluye como banda sonora en los créditos una famosa canción popular, con la que se consigue aludir a la hipocresía de la sociedad que va a ser planteada en la película:

Ahora que vamos despacio, (bis)
vamos a contar mentiras, tralará, (bis)
vamos a contar mentiras.

Esta canción, por medio de distintas versiones instrumentales, se reproduce a lo largo del metraje. Grau sale del espacio urbano que le caracteriza y centra la acción en el pueblo ficticio de Medina de los Alcázares,¹⁵⁴ que pretende ser una alegoría del *típico* pueblo español. Un grupo de amigos se reúne en una peña, un tipo de agrupación común de las zonas rurales. Además de sus comidas y juergas, una nueva afición de los amigos es ver vídeos caseros pornográficos. Esta práctica *voyeurista* se la deben a Calixto (Ovidi Montllor),¹⁵⁵ el experto en tecnología del grupo, quien se ocupa de los videocasetes, una innovación tecnológica del momento.

Calixto trabaja en un taller reparando televisores, pero muchas veces le llaman para que vaya a reparar el aparato directamente a las casas. Es visto por las mujeres del pueblo como un hombre “eficaz” y consideran una “estrecha” a su mujer Inés, pero Calixto tiene fama de ser bueno en la cama. El rumor se extiende y muchas de las mujeres, cuyos maridos

¹⁵⁴ Los exteriores están rodados en el pueblo de Molina de Aragón, provincia de Guadalajara, Castilla La Mancha.

¹⁵⁵ Además de actor, Montllor era una figura reconocida de la canción catalana.

son amigos de Calixto, le llaman con la excusa de las “interferencias” de la televisión para acostarse con él a la hora de la siesta. La primera que le llama es Ana (Romy), cuyo marido es Luis (Vicente Parra), y forman un matrimonio adinerado, en contraste con la modestia de Calixto e Inés, que además tienen dos hijas pequeñas. Una noche que son invitados a cenar como agradecimiento por la reparación del televisor, su humildad contrasta con la desinhibición que llevan Luis y Ana, que tienen juguetes sexuales en su casa y llegan a insinuarse ante los invitados cada uno por separado. De esta forma, se consigue reflejar que la liberación sexual del matrimonio está asociada al hecho de que los de estatus social más alto se pueden permitir hacer lo que les venga en gana.

Calixto es tratado por las mujeres del pueblo como un objeto sexual, y aunque acepta las insinuaciones de las mujeres del pueblo, son ellas las que toman la iniciativa. De este modo, se atisba un cambio de rol en el comportamiento sexual de la mujer: en lugar de la represión o del arrepentimiento, recurren a lo que habían hecho los hombres hasta el momento, cometer el adulterio y mantenerlo en secreto. En realidad, Calixto no disfruta con la situación, él está enamorado de otra mujer del pueblo, Natalia (María Jesús Sirvent). Se plantean la idea de fugarse, pero ella le recuerda: “Todos estamos enfangados.” La imposibilidad de fuga la produce su modesta situación económica para mantener una casa y a sus hijas o tener un trabajo, la “esclavitud” que reconocen tener. Nuevamente, el amor imposible retratado por Grau, con el obstáculo del estatus económico. El único momento en que se hace referencia a la situación actual del país es de manera indirecta, cuando se puede ver en una de las paredes de un edificio del pueblo: “Amnistía.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ Desde la muerte de Franco, una constante reivindicación social fue la amnistía de los presos políticos. La Ley de Amnistía llegó el 15 de octubre de 1977.

Otra cliente de Calixto, una señora algo más mayor, también quiere mantener relaciones con él, pero él no lo concede y la mujer se venga con llamadas anónimas a los maridos del pueblo contándoles los episodios anteriores. Como venganza, tres de los hombres violan a la mujer de Calixto. Este pide explicaciones a sus amigos y en medio de la discusión lo matan por accidente de un empujón contra un mueble. Los hombres esconden el cuerpo de Calixto y hacen un estofado con su carne, que hacen comer a sus mujeres sin decirles que se trata de carne humana, también como venganza. Esta escena de canibalismo demuestra que en la España del inmediato posfranquismo, en lugar de guardar las formas y esconder la hipocresía, se lleva a cabo un acto esperpéntico, en gran medida *valleinclanesco*, como la mencionada muerte del dictador y el proceso de reconfiguración política que se estaba llevando a cabo. El humor está dentro de la obra, por el lenguaje utilizado y las bromas de mal gusto que se hacen los personajes, pero lo que salta al espectador no es la risa, sino lo grotesco y la crueldad de las situaciones.

A las puertas de la Transición democrática, Grau prosiguió con su discurso de crítica a la bajeza moral de la sociedad. Se puede tratar de la película más alegórica de las realizadas por Grau hasta la fecha. En el estudio de los años de la Transición a través del cine, *La siesta* queda comúnmente eclipsada por *Furtivos* (Borau, 1975), una historia de violencia familiar también situada en provincias y protagonizada por el mismo actor, Montllor. En la obra de Grau, por medio de la representación de algunos de los nuevos comportamientos sexuales del momento, desde la práctica voyeur de los hombres del pueblo a la obsesión de las mujeres por Calixto, no se presenta como una evolución en la sociedad, sino más bien como una perversión.

En *La siesta*, Grau incidió en el retrato de una sociedad dividida, desigual y económicamente precaria. De nuevo, esta crítica a la falta de cohesión en la clase media que se había desarrollado desproporcionadamente desde la década anterior, contrastó con el entusiasmo del nuevo tiempo político que se abría. En relación a la película, ese contexto se puede interpretar como un intervalo en el que, mientras algunos disfrutaban del espíritu hedonista del momento saciando el apetito sexual reprimido durante tantos años, otros aprovecharon la situación para consolidar un nuevo sistema.

CONCLUSIONES

Cuarenta años después de haber participado en *La trastienda*, la actriz María José Cantudo afirmaba en una entrevista: “*La trastienda* fue una película intelectual.”¹⁵⁷ En la sección de comentarios de la página web del periódico en la que se había publicado la entrevista, algunos usuarios se burlaban de la declaración. Sin embargo, la actriz sabía de lo que hablaba cuando se refería al componente intelectual de la película de Grau.¹⁵⁸ *La trastienda* había sido una más –la primera, ciertamente– de las muchas películas del periodo del destape, pero también se trataba de un proyecto personal que tuvo la fortuna de adherirse a la cultura de masas predominante en el momento de su creación. Como demuestra el caso de Grau, detrás de cada película y de cada director, hay unos condicionantes sociales, históricos y culturales con muchos más matices que los estereotipos asociados a cada cierto tipo de cine que, lamentablemente, siguen perviviendo incluso décadas después.

A la hora de analizar el cine nacional de los años sesenta y setenta en la España del franquismo, Juan F. Egea se pregunta qué era hacer un cine moderno (20). El cine de Jordi Grau ofrece una serie de respuestas a través de las distintas fórmulas desarrolladas en sus películas, por medio de distintos géneros cinematográficos. Esos géneros muchas veces

¹⁵⁷ Entrevista con Esther Alvarado para el diario *El Mundo*.

¹⁵⁸ La película de Grau *Cartas de amor de una monja* (1978), ambientada en el siglo XVII, ha sido descrita como “destape intelectual” por Gabantxo y Fernández Guerra.

son considerados como antagónicos o incompatibles, pertenecientes a mundos diferentes dentro de la industria del cine o de las áreas geográficas de un mismo país. Esa es la esencia de Grau como persona y de su cine como proyección de ello: un hombre que se mueve por distintos círculos de la cultura, española y europea, desde la disidente/independiente a la dominante/*mainstream*.

Grau no consigue encontrar lo que Bourdieu denomina “un *lugar natural* en el campo de producción” (2002, 250). Como director, no consigue llegar a la altura de los considerados *maestros*, al margen de cuestiones de calidad, por una cuestión de falta de reconocimiento: su cine no es identificable con la sátira como lo es el cine de Luis García Berlanga, con la metáfora en el caso de Carlos Saura, con la crítica a la burguesía en el de Luis Buñuel, con el humanismo en Rossellini o con la ironía en Fellini. Tampoco consigue quedar asociado directamente al género de terror o al destape. La obra de Grau es un complejo híbrido de varios estilos y va más allá, además, al llegar a promover el debate sobre qué es la alta cultura y la cultura popular, qué es realmente un cine *serio* y un cine *de evasión*. Sin embargo, son esos *lugares* a los que pertenece el cineasta, que una vez estudiados se demuestra que no son en realidad tan diferentes, sino más bien sucesivos, convirtiéndose el análisis de su obra en una mirada diferente, original y sincera del periodo estudiado.

Asimismo, las numerosas continuidades que se dan en la obra de Grau, van más allá del contexto del franquismo y del cinematográfico, y se sitúan en un plano humano:

- El amor imposible o reprimido
- El adulterio y la crisis del matrimonio
- La hipocresía o la venganza como únicas soluciones
- La fiesta popular como momento de liberación

- Lo nuevo frente a lo viejo/lo moderno frente a lo tradicional
- La aspiración al ascenso social
- La inclusión/exclusión en la sociedad
- Los peligros de una sociedad cada vez más deshumanizada
- El atraso social frente al avance tecnológico
- La incertidumbre ante el futuro

Tan necesario como apreciar la universalidad de la obra de Grau es tratar de ubicarla en su contexto. Las transformaciones del periodo estudiado están expresadas por medio de la apertura y el destape, unos conceptos que son a su vez metáforas que describen las corrientes socio-político-culturales de aquellas décadas. Cultural y socialmente, en la sociedad representada en las películas de Grau, se aprecia el tránsito a la modernidad cinematográfica, desde nuevas formas de realismo en *Noche de verano* hasta un cierto esperpento del final de la dictadura en *La siesta*. De este modo, el de la posmodernidad en España es un periodo marcado por haberse culminado de manera irregular, en consonancia con las dificultades que se dieron en España siglos atrás a la hora de implantar las ideas de la Ilustración. Eduardo Subirats se ha referido a la existencia de una “Ilustración insuficiente” en España. De modo que en el estudio del periodo de los sesenta y setenta encontremos una “posmodernidad insuficiente.”

Si la guerra civil en España tuvo un claro bando de vencedores, el régimen franquista tuvo, en cambio, varios tipos de supervivientes. En su repaso sobre los años de la Transición, Gregorio Morán incide en el hecho de que, al no poder vencer al franquismo, la alternativa fue esquivarlo: “el arte de sobrevivir durante el franquismo, tras sacarle el máximo partido personal al régimen, consistió en engañarle, no en vencerle” (2015, 138). La experiencia de Grau durante el franquismo es la muestra de una de esas formas de esquivarlo, siendo un astuto luchador, un digno superviviente. La obra de Grau durante el

franquismo, vista con algunas décadas de perspectiva, no es tanto una muestra del cine antifranquista, como sí lo es de un cine que supo retratar con honestidad algunas de las injusticias del sistema que se estaba configurando en los últimos quince años del régimen.

El caso de Grau es, por tanto, el de una manera de hacer una autobiografía en el cine y el de una manera de entender el cine ligada a la realidad de los años cincuenta que prosigue hasta los años setenta, perteneciente a una generación cuya aportación fue esencial para la consecución de una sociedad democrática. Como indica Cristina Pujol Ozonas, los años ochenta en el cine suponen una cierta continuación de la década anterior, pero los años noventa supusieron una nueva configuración con la llegada de las cadenas de televisión privadas (25). A esa nueva transformación del sistema neoliberal Grau ya no se sumará, dándose entonces su carrera por terminada.

Cuando lo que nos queda son sus obras, en la era digital empieza a ser común un manido tópico de que las imágenes del pasado se han quedado anticuadas, lo cual no debería ser una desventaja, sino que debería jugar a su favor. Uno de los mayores halagos a la obra de un cineasta como Jordi Grau es el de describir sus películas como pertenecientes a *su* época. Se tratará entonces de un aspecto positivo, por partida doble: porque el director supo retratar su momento, estética y moralmente, y será además un síntoma de que la sociedad sigue avanzando, de haber dejado atrás un periodo de la Historia, al que se pueda regresar de vez en cuando, para que se recuerde no ya solamente lo que pasó, sino quiénes y de qué formas lo pudieron mostrar.

OBRAS CITADAS

- Abad, José. *El vampiro en el espejo. Cine y sociedad*. Universidad de Granada, 2013.
- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Traductor Joaquín Chamorro Mielke. Akal, 2007.
- Aguilar, Carlos. “Fantasía española: negra sangre caliente.” *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*, editor Carlos Aguilar, Donostia cultura. Semana de cine fantástico y de terror, 1999, pp. 11-47.
- Aguilar García, José Antonio. *Las estrellas del destape y la transición: el cine español se desnuda*. T & B, 2012.
- Aldecoa, Josefina. *Los niños de la guerra*. Anaya, 1999.
- Alted, Alicia. “Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos: la labor del Ministerio de Educación Nacional durante la guerra.” *España bajo el franquismo*, editor Josep Fontana, Crítica, 1986, pp. 215-229.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado: notas para una investigación*. Quinto Sol, 1985.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute, 1999.
- Alvarado, Esther. “María José Cantudo: ‘La trastienda fue una película intelectual’.” *elmundo.es*, 26 agosto 2015. Acceso 19 abril 2017.
- Amat, Jordi. *La primavera de Múnich. Esperanza y fracaso de una transición democrática*. Tusquets, 2016.
- Amo, Álvaro del. *Comedia cinematográfica española*. Alianza, 2009.
- Aragüez Rubio, Carlos. “La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del Nuevo Cine Español.” *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, 27, 2006, pp. 77-92.
- Aub, Max. *La gallina ciega*, Visor Libros, 2009.
- Aubert, Jean-Paul. *L'École de Barcelone. Un cinéma d'avant-garde en Espagne sous le franquisme*. L'Harmattan, 2009.

- . *Seremos Mallarmé. La Escuela de Barcelona: una apuesta modernista*. Shangrila, 2016.
- Aumont, Jacques, y Michel Marie. *El análisis de las películas*. Traductor Carlos Losilla, Paidós, 1990.
- Aurell, Jaume. “La formación de un gran relato sobre el Opus Dei.” *SetD*, 6, 2012, pp. 235-294.
- Baecque, Antoine de. *Les Cahiers du Cinéma, Histoire d'une revue, tome 1: A l'assaut du cinéma*, Cahiers du Cinéma, 1991.
- Bakhtin, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traductores Julio Forcat y César Conroy, Alianza, 1998.
- Bastías, Luis Pérez, y Fernando Alonso Barahona. *Las mentiras sobre el cine español*. Royal Books, 1995.
- Batlle Caminal, Jordi. “No profanar el sueño de los muertos, cuento de fiambres glotones y ecología desmadrada.” *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*, editor Carlos Aguilar, Donostia cultura. Semana de cine fantástico y de terror, 1999, pp. 91-96.
- Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Traductora Alcira Bixio, Siglo Veintiuno, 2007.
- Baudry, Jean-Louis. “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Realism in the Cinema.” *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, editor Phillip Rosen, Columbia UP, 1986, pp. 299-318.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Traductor José Luis López Muñoz, Rialp, 1990.
- . *The Cinema of Cruelty*. Traductora Sabine d'Estrée, Arcade, 1982, reedición 2013.
- Bécarud, Jean. *De La Regenta al 'Opus Dei'*. Taurus, 1977.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. “El monte de las ánimas.” *Rimas y leyendas*. Austral, 2010.
- Bell, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. Basic Books, 1973.
- . *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Basic Books, 1996.
- Beaumont, José. “El primer día en que los Beatles actuaron en España.” *elpaís.com*, 10 diciembre 1980. Acceso 19 abril 2017.
- Benavent, Francisco M. “Los Sanfermines, fiesta y cine.” *cineparaleer.com*. Acceso 19 abril 2017.
- Benet, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Paidós, 2012.
- Bentley, Bernard. *A Companion to Spanish Cinema*. Tamesis, 2008.

- Bergamín, José. “El espontáneo.” *Obra taurina*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2008, pp. 289-291.
- Blanco Escolá, Carlos. *La incompetencia militar de Franco*. Alianza, 2000.
- Bloch, Robert. *Psycho*. Simon & Schuster, 1960.
- Bonet Mojica, Lluís. “Cuando nuestro cine se destapó.” *lavanguardia.com*. 25 noviembre 2001, actualizado 30 mayo 2006. Acceso 19 abril 2017.
- Borau, José Luis (editor). “Grau, Jordi.” *Diccionario del cine español*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, pp. 428-429.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. U of Wisconsin P, 1985.
- Bourdieu, Pierre. “The Forms of Capital.” *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, editor J. Richardson, New York, Greenwood, 1986, pp. 241-258.
- . *The Field of Cultural Production*. Columbia UP, 1993.
- . *La distinción (Criterio y bases sociales del gusto)*. Traductora M. del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, 1998.
- . *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Traductor Thomas Kauf, Anagrama, 2002.
- Bruss, Elisabeth. “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film.” *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, editor James Olney, Princeton UP, 1980, pp. 296-320.
- Buckley, Ramón. *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Siglo Veintiuno, 1996.
- Burguess, Anthony. *A Clockwork Orange*. W. W. Norton & Co., 2012.
- Campany, Juan M. “El rito y la sangre (Aproximaciones al subterror hispano).” *Cine español, cine de subgéneros*, editor Equipo Cartelera Turia, Fernando Torres, 1974. 17-76.
- Caparrós Lera, Josep María. *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Anthropos, 1992.
- . *Cinema y Vanguardismo. Documentos Cinematográficos y Cine-Club Monterols*. Flor del Viento, 2000.
- . “El Cine-Club Monterols, una iniciativa vanguardista al servicio del séptimo arte (1951-1966).” *Studia et Documenta. Rivista dell’Istituto Storico San Josemaría Escrivá*, 10, 2016, pp. 293-325.

- Capote, Truman. *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. Random House, 1966.
- Carr, Raymond, and Juan Pablo Fusi. *Spain: Dictatorship to Democracy*. Allen & Unwin, 1981.
- Casas, Àngel. *45 revoluciones en España (1960-1970)*. Dopesa, 1972.
- Castillo Castillo, José. “¿Es España una sociedad de masas?” *Anales de Sociología*, 1, 1966.
- Castro, Antonio. “Jorge Grau.” *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres, 1974, pp. 205-221.
- Cerdán, Josexto, y Miguel Fernández Labayen. “X Films: Desarrollismo y mecenazgo.” *Archivos de la Filmoteca*, 69, abril 2012, pp. 168-181.
- Coad, Emma Dent. “Painting and Sculpture: The Rejection of High Art.” *Spanish Cultural Studies. An introduction: the struggle for modernity*, editoras Helen Graham y Jo Labanyi, Oxford UP, 1995, pp. 299-304.
- Coma, Javier. “El cine español ha producido su primer film importante.” *Documentos Cinematográficos*, 14, 1963, pp. 32-35.
- Cortázar, Julio. “Las babas del diablo.” *Cuentos de película*, RBA, 2007.
- Crumbaugh, Justin. *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*. SUNY Press, 2010.
- Crusells, Magi. “Grau, Jordi.” *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*. Universitat de Barcelona, 2009, p. 128.
- Cueto, Roberto. “Introducción: De los toros a la coca.” *Los desarraigados en el cine español*, editor Roberto Cueto, Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998, pp. 7-18.
- . “A medias palabras con los ojos abiertos. La temática social en el Nuevo Cine Español.” *Los “Nuevos Cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, editores Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde, Generalitat Valenciana, 2003.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traductor José Luis Pardo, Pre-Textos, 2002.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Traductor Francisco Monge, Paidós, 1985.
- Delibes, Miguel. *El camino*. Destino, 1950.
- Deltell Escolar, Luis. “La mujer como sujeto: Josefina Molina en la Escuela Oficial de Cine.” *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24, 2015, pp. 293-306.
- Díaz, Elías. *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Tecnos, 1983.

- Eduardo, Alfonso. "En *La trastienda* he logrado sintonizar con el público español." *elpaís.com*, 20 agosto 1976. Acceso 19 abril 2017.
- Egea, José Luis. "Valladolid 63." *Nuestro Cine*, 19, 1963, pp. 33-34.
- Egea, Juan F. *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy, and the Nation*. U of Wisconsin P, 2013.
- Eisenstein, Sergei. *Teoría y técnica cinematográficas*. Traductora María de Quadras, Rialp, 2002.
- Escalera Reyes, Javier. "El Franquismo y la Fiesta. Régimen político, transformaciones sociales y sociabilidad festiva en la España de Franco." *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, editor Jorge Uría, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 253-261.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 60*. Armand Colin, 2004.
- Estruch, Joan. "La España de Franco. Entre Fátima y Bruselas." *Santos y pillos. El Opus Dei y sus paradojas*. Herder, 1993, pp. 291-303.
- Farrell, Henry. *What Ever Happened to Baby Jane?* Rinehart & Co., 1960.
- Faulkner, Sally. *A Cinema of Contradiction. Spanish Film in the 1960s*. Edinburgh UP, 2006.
- . "Charting Upward Social Mobility: 1960s Films About the Middle Classes and the Middlebrow." *A History of Spanish Film. Cinema and Society 1910-2010*, Bloomsbury, 2013, pp. 81-118.
- Fernández, Vicente. "8 películas que copian a otras." *quo.es*, 11 marzo 2014. Acceso 19 abril 2017.
- Fernández Flórez, Wenceslao. *Los que no fuimos a la guerra*. Renacimiento, 1930.
- Fernández-Flórez, Darío. *Lola, espejo oscuro*. Plenitud, 1950.
- Fernández-Santos, Ángel. "Molins de Rey. Encuesta sobre el Nuevo Cine Español." *Nuestro Cine*, 60, 1967, pp. 16-21.
- . "El llamado "cine mesetario" o la técnica de los falsos comentarios." *Nuestro Cine*, 84, 1969, pp. 8-10.
- Ferrándiz, Alejandra, y Vicente Verdú. *Noviazgo y matrimonio en la burguesía española*. Edicusa, 1974.
- Ferrer, Eusebio. "En torno a la realización del film *Noches de verano* (sic)." *Diagonal Revista Universitaria*, 15, 1962, p. 12.

- Fez, Desirée de, y Ángel Sala. “A vueltas con la etiqueta *de culto*. La debilidad por las notas al pie.” *Neoculto*, editores Desirée de Fez y Ángel Sala, Calamar, 2012, pp. 13-17.
- Figueras, Jaume. *Adivina quién te habla de cine*. Plaza y Janés, 2004
- Font, Domènec. *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Avance, 1976.
- . *Paisajes de la modernidad. Cine Europeo, 1960-1980*. Paidós, 2002.
- Forshaw, Barry. *British Gothic Cinema*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Traductor Ulises Guiñazú, Siglo Veintiuno, 1998.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traductor Aurelio Garzón del Camino, Siglo Veintiuno, 2009.
- Frade, José. “Encuesta: ¿Año nuevo cine nuevo?” *Nuevo Fotogramas*, 1420, 1976, p. 3.
- Francia, Ignacio. “Aquel Mayo del 55 en Salamanca.” *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, editores Company Ramón, Juan Miguel, y Jorge Nieto Ferrando, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 81-90.
- Fusi, Juan Pablo. “La reaparición de la conflictividad en la España de los sesenta.” *España bajo el franquismo*, editor Josep Fontana, Crítica, 1986, pp. 160-169.
- Gabantxo, Miren. “Cómo ser acusado de esteticista: el cine de Jordi Grau.” *La ilusión de la belleza. Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica*, editoras Carmen Arocena Badillos y Nekane Zubiaur, UPV/EHU, 2009, pp. 229-235.
- . “Lo moderno de *Historia de una chica sola*. El universo simbólico de Jordi Grau.” *Actas del XII Congreso de la AEHC: Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, editores Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín, y Agustín Rubio Alcover, Ediciones del Imán, 2009, pp. 371-384.
- . “Grau en el Cine Español. 1962 y la estética de su cine de idea.” *Desafíos de los estudios audiovisuales en América Latina*, 1, Asaeca, 2011.
- . *Jordi Grau. Cine, amor y muerte*. Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2012.
- Gabantxo, Miren, y Vanesa Fernández Guerra. “Verdades en paralelo bajo la censura: Una exploración del híbrido docu-ficción *Chicas de club* (1970), de Jordi Grau.” *Fonseca, Journal of Communication*, 1, 2010, pp. 261-292.
- . “El cine de Jordi Grau y la autobiografía como fabulación,” *Fonseca, Journal of Communication*, 5, 2012, pp. 268-280.
- . “Conexión hispano-lusa en la traslación al cine de *Cartas Portuguesas*. Una película de destape intelectual: *Cartas de amor de una monja* (Jordi Grau y Gemma Arquer, 1978).” *Archivos de la Filmoteca*, 71, abril 2013, pp. 127-140.

- Galán, Diego. “Descatalogado inclasificable.” *elpaís.com*, 23 agosto 2015. Acceso 19 abril 2017.
- Galán, Diego, y Antonio Lara. “Jorge Grau: a tumba abierta.” *Triunfo*, 487, 1972, pp. 28-29.
- García, Alfredo. “Contestatarios (Poemágenes 1). Proceso y destino de un inédito de Jorge Grau.” *Cuadernos de la Academia*, 13-14, XI Congreso de la AEHC, 2005, pp. 275-284.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1990.
- García Curado, Anselmo. *¡Qué tiempo aquellos, coño! Cincuenta años de aletargada sexualidad*. Edaf, 2002.
- García de Dueñas, Jesús. “Entre la admiración y la repulsa. *Nuestro Cine* entrevista a Jorge Grau.” *Nuestro Cine*, 34, 1964, pp. 40-49.
- . “El ciclo de terror. Entre el mito y la realidad. Defensa de la fantasía.” *Nuestro Cine* 47, 1965.
- . Entrevista a Jordi Grau. *Nuestro Cine*, 73, 1968.
- García Escudero, José María. *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Cine-Club del SEU, 1954.
- . *Cine español*. Rialp, 1962.
- . *La primera apertura (Diario de un director general)*. Planeta, 1977.
- García Espinosa, Julio. *Por un cine imperfecto*. Castellote, 1976.
- García Hortelano, Juan. “Alrededor del realismo.” *Nuestro Cine*, 1, 1961.
- . *El gran momento de Mary Tribune*. DeBolsillo, 2016.
- García Merás, Lydia. “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981).” *Desacuerdos*, 4, UNIA/Arteleku/Macba, 2007, pp. 16-41.
- Giroud, Françoise. “La Nouvelle Vague arrive !” *L’Express*, 328, 3 octubre 1957.
- Gómez Rivero, Ángel. *Cine zombi*. Calamar, 2009.
- González Hevia, Leoncio. *La sombra del vampiro. Su presencia en el séptimo arte*. Cultiva Libros, 2012.
- Gortari, Carlos. “El espontáneo.” *Film Ideal*, 154, 1964.
- Gortari, Carlos, y Félix Martialay. “Entrevista a Jordi Grau al magnetofón.” *Film Ideal*, 154, 1964, pp. 695-700.

- Goytisolo, Juan. *Fiestas*. Destino, 1958.
- Gracia, Jordi, y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco (1939-1975): Cultura y vida cotidiana*. Síntesis, 2004.
- Gracia, Jordi. *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Anagrama, 2006.
- . “Las cosas del Opus Dei.” *elpaís.com*, 6 agosto 2016. Acceso 19 abril 2017.
- Graham, Helen, y Jo Labanyi. “Introduction. Culture and Modernity: The Case of Spain.” *Spanish Cultural Studies. An introduction: the struggle for modernity*, editoras Helen Graham y Jo Labanyi, Oxford UP, 1995, pp. 1-19.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Vol. 1-6. Traductor Valentino Gerratana, Era, 1981.
- Grau, Carles. Entrevista en vídeo a Jordi Grau. *Una historia de amor*, DVD, Divisa Home Video, 2009.
- Grau, Jordi. “Giulietta y Fellini.” *La Actualidad Española*, 330, 1 mayo 1958, pp. 16-21.
- . “El montaje continuo: de Charlot a Rossellini.” *Nuestro Tiempo*, 55, enero 1959, pp. 44-54.
- . *El actor y el cine*. Rialp, 1962.
- . “Una carta con respuesta. Grau escribe y Coma responde.” *Documentos Cinematográficos*, 15, 1963, p. 43.
- . “Jorge Grau. Dos películas a la espera.” *Nuestro Cine*, 58, 1967, pp. 10-12.
- . “Luis Buñuel.” *Los Españoles*, 26, Ediciones Controladas, 1973.
- . *Cántico a unas ‘Chicas de club’*. Ediciones Paulinas, 1975.
- . *Fellini desde Barcelona*. Ambit, 1985.
- . “Todavía la Escuela.” *Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, 9, febrero 1996.
- . “Momentos de pausa en *La Dolce Vita*.” *AGR: coleccionistas de cine*, vol. 6, núm. 21, 2004.
- . “Prólogo: De muertos y resucitados.” *Cine zombi*. Ángel Gómez Rivero. Calamar, 2009, pp. 6-9.
- . *Confidencias de un director de cine descatalogado*. Calamar, 2014.
- Grau, Jordi, y Ángel Arranz. *¡Torturadores?* Egartorre, 2010.

- Guarner, José Luis. "Language y temática del cine interior." *Documentos Cinematográficos*, 2, 1960, pp. 21-37.
- . "¿Un nuevo cine español?" *Documentos Cinematográficos*, 4, 1960, pp. 3-4.
- . "Noche de verano." *Documentos Cinematográficos*, 18-19, 1963, pp. 53-56.
- . *Roberto Rossellini*. Studio Vista, 1970. Fundamentos, 1973.
- . *30 años de cine en España*. Kairós, 1971.
- . *Autorretrato del cronista*. Anagrama, 1994.
- Gubern, Román. "¿Qué es el realismo cinematográfico?" *Nuestro Cine*, 19, 1963.
- . "Fata Morgana, epifenómeno de una cultura en crisis." *Nuestro Cine*, 54, 1966, pp. 6-9.
- . "Prólogo." *Cine español, cine de subgéneros*, editor Equipo Cartelera Turia. Fernando Torres, 1974, pp. 9-16.
- . *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Península, 1981.
- . "Salamanca, de cerca y de lejos." *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, editores Juan Miguel Company Ramón, y Jorge Nieto Ferrando, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 165-170.
- Haro Tecglen, Eduardo. *El 68. Las revoluciones imaginarias*, Aguilar, 1988.
- Harper, Jim. "The New Regime: Spanish Horror in the 1970s and the End of the Dictatorship." *The End: An Electric Sheep anthology*, editor Valérie Sélavý, Strange Attractor; Electric Sheep, 2011, pp. 63-70.
- Harris, Mark. *Pictures at a Revolution. Five Movies and the Birth of the New Hollywood*. Penguin, 2008.
- Hemingway, Ernest. *The Sun Also Rises*. Scribner, 1926.
- Heredero, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*. Filmoteca Española; Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.
- . "En la estela de la modernidad. Entre el Neorrealismo y la Nouvelle Vague." *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, editores Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde, Ediciones de la Filmoteca, 2003, pp. 137-162.
- Hernández, Marta. *El aparato cinematográfico español*. Akal, 1976.
- Hernández, Marta, y Manuel Revuelta. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Mensajero, 1976.

- Hernández Les, Juan, y Manuel Hidalgo. *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*. Anagrama, 1981.
- Herranz, Pablo. “Jorge Grau. A vuelta con los no muertos.” *Antología del cine fantástico español*, editor Javier G. Romero, Quaternmass, 2002, pp. 38-43.
- Hogan, David J. *Dark Romance. Sexuality in the Horror Film*. McFarland, 1985.
- Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*. British Film Institute, 1986.
- Horton, Andrew. *Comedy/Cinema/Theory*. U of California P, 1991.
- Ibáñez Salas, José Luis. *El franquismo*. Silex, 2013.
- Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile: Authoritarian Spain 1938–1975*. Johns Hopkins UP, 1980.
- Iriarte Goñi, Iñaki. “¿Un milagro económico?” *La España de Viridiana*, editora Amparo Martínez Herranz, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, pp. 31-35.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke UP, 1991.
- . *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Verso, 1998.
- Jordà, Joaquim. “La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán.” *Nuestro Cine*, 61, 1967, pp. 36-41.
- Jurado Morales, José. “La prima Angélica de Carlos Saura en el contexto del tardofranquismo.” *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*, vol. 12, núm. 4, 2011, pp. 357-368.
- Kinder, Marsha. “The Children of Franco in the New Spanish Cinema.” *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, núm. 2, 1983, pp. 57-76.
- . *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. U of California P, 1993.
- Kornetis, Kostis. “‘Let's get laid because it's the end of the world!': sexuality, gender and the Spanish Left in late Francoism and the Transición.” *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, vol. 22, núm. 1, 2015, pp. 176-198.
- Kowalski, Daniel. “Rated S: softcore pornography and the Spanish transition to democracy, 1977-82.” *Spanish Popular Cinema*, editores Antonio Lázaro-Reboll, y Andrew Willis, Manchester UP, 2002, pp. 188-208.
- . “Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1975-1982).” *Cine, nación y nacionalidades en España*, editores Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, Casa de Velázquez, 2007, pp. 203-216.
- Labanyi, Jo. “Gramsci and Spanish Cultural Studies.” *Paragraph*, 22, 1999, pp. 195-113.

- Lafuente Pacheco, Javier. "La criatura y sus metáforas." *Las miradas de la noche. Cine y vampirismo*, editor Hilario J. Rodríguez, Ocho y Medio, 2005, pp. 231-258.
- Lamet, Juan Miguel. "No somos de piedra." *Nickel Odeon*, 5, 1996, 104-105.
- Lara, Fernando. "Por un realismo informativo." *Triunfo*, 513, 1972, p. 48.
- . "Vampirismo estético." *Triunfo*, 583, 1973, pp. 84-85.
- Lauro, Sarah Juliet. "The Eco-Zombie: Environmental Critique in Zombie Fiction." *Generation zombie: essays on the living dead in modern culture*, editores Stephanie Boluk y Wylie Lenz, McFarland, 2011, pp. 54-66.
- Lázaro-Reboll, Antonio. *Spanish Horror Film*. Edinburgh UP, 2012.
- Le Fanu, Sheridan. "Carmilla." *In a Glass Darkly*. Oxford UP, 2008.
- Le Pajolec, Sébastien. "Zombies: de la marge au centre. La réception française des films de George Romero." *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero*, editor Jean-Baptiste Thoret, Ellipses, 2015, pp. 155-181.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1975.
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Plon, 1962.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Traductores Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Anagrama, 2006.
- López Aranguren, José Luis. *La cultura española y la cultura establecida*. Taurus, 1975.
- López Rodó, Laureano. *La planificación del desarrollo*. Aguilar: 1970.
- . *La larga marcha hacia la Monarquía*. Noguer, 1977.
- López Sancho, Lorenzo. "El pecado, el escándalo y los toros, en *La trastienda*." *ABC*, 26 febrero 1976, p. 80.
- Losilla, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Paidós, 1993.
- . "Grau Solá, Jorge." *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, vol. 4, editor Emilio Casares Rodicio, SGAE, 2011, pp. 467-468.
- . "Del cine de autor a los nuevos cines." *Crónica de un desencuentro: la recepción del cine moderno en España*, editores José Enrique Monterde, y Marta Piñol Lloret, Generalitat Valenciana, 2015, pp. 43-55.
- Loubière, Pierre, y Gilbert Salachas. Entrevista a François Truffaut. *Télé-ciné*, 160, marzo 1970.
- Luckhurst, Roger. *Zombies. A Cultural History*. Reaktion, 2015.

- Mann, Thomas. *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. Traductor Eugenio Xammar, Edhasa, 1998.
- Marie, Michel. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Armand Colin, 2009.
- Marimon, Sílvia. “La Caputxinada: Quan els estudiants catalans es van avançar al Maig del 68.” *ara.cat*, 5 marzo 2016. Acceso 19 abril 2017.
- Marker, Chris. “Sixties.” *Critical Quarterly*, vol. 50, núm. 3, 2008, pp. 26-32.
- Marsé, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Random House Mondadori, 1998.
- Marsh, Steven. *Popular Spanish Film Under Franco. Comedy and the Weakening of the State*. Palgrave MacMillan, 2006.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama, 1987.
- Martin-Márquez, Susan L. “The Spectacle of Life: Ana Mariscal's Vision of Miguel Delibes' *El camino*.” *Romance Languages Annual*, 2, 1990, pp. 469-473.
- Martín Patino, Basilio. “Examen de conciencia para los cineclubs españoles.” *Film Ideal*, 16, 1958.
- Martín Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. Seix Barral, 1962.
- Martínez, Guillem. “El concepto CT.” *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, editor Guillem Martínez, DeBolsillo, 2012, pp. 13-23.
- Martínez Bretón, José Antonio. “La Escuela de Barcelona. De su contexto histórico.” *Los “Nuevos Cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, editores Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde, Ediciones de la Filmoteca, 2003, pp. 163-173.
- Martínez Torres, Augusto. *Cine español, años sesenta*. Anagrama, 1973.
- Mary, Philippe. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*. Seuil, 2006.
- Marx, Karl. *El Capital. Crítica de la economía política. Libro Primero. El proceso de producción del capital*. Traductor Pedro Scarón, Siglo Veintiuno, 2010.
- Maupassant, Guy de. “Un fou.” *Contes et nouvelles*, II, Gallimard, 1979, pp. 1498-1499.
- May, Renato. *El lenguaje del film*. Traductor Jordi Grau, Rialp, 1962.
- Medina-Domenech, Rosa Maria, y Richard Cleminson. “Consumerism, Gender Diversity and Moralization of Sexuality in the Iberian 1960s.” *Consumption and Gender in Southern Europe since the Long 1960s*, editores Kostis Kornetis, Eirini Kotsovili, Nikolaos Papadogiannis, Bloomsbury, 2016, pp. 59-84.
- Melzer, Arthur M. “Rousseau and the Modern Cult of Sincerity.” *The Harvard Review of Philosophy*, 1995, pp. 4-21.

- Metz, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Traductor Josep Elías, Paidós, 2001.
- Miccolis, Stefania. *Recepción e influencias de la obra de Federico Fellini en la crítica y el cine español*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Miguel, Amando de. *La herencia del franquismo*. Cambio 16, 1976.
- Moix, Terenci. *El día que va morir Marilyn*. Edicions 62, 1969.
- Monleón, José. “La moral y el amor.” *Nuestro Cine*, 64, 1967, pp. 33-36.
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Paidós, 1993.
- . “El tabú y el cine del franquismo, la transición y la democracia.” *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, editor Vicente Domínguez, Ocho y Medio, 2005, pp. 263-273.
- . “Del neorrealismo y el cine español.” *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, editores Company Ramón, Juan Miguel y Jorge Nieto Ferrando, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 51-60.
- Monterde, José Enrique, y Esteve Riambau. *Historia General del Cine. Vol. XI. Nuevos Cines (Años 60)*. Cátedra, 1995.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama, 2000.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Planeta, 1992. Akal, 2015.
- . *El cura y los mandarines: historia no oficial del Bosque de los Letrados: cultura y política en España, 1962-1992*. Akal, 2014.
- Morcillo Gómez, Aurora. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo Veintiuno, 2015.
- Morin, Edgar. *Les stars*, Seuil, 1957, reedición 1972.
- Morodo, Raúl. *La transición política*. Tecnos, 1984.
- Morros Mestres, Bienvenido. *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*. Universidad de Alcalá, 2010.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, editores Leo Braudy y Marshall Cohen, Oxford UP, 2009, pp. 711-722.
- Muñoz Suay, Ricardo. “Salida de la Escuela.” *Fotogramas*, 996, 1967, p. 3.

- Newitz, Annalee. "Serial Killers, True Crime, and Economic Performance Anxiety." *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, editor Christopher Sharrett, Wayne State UP, 1999, pp. 65-84.
- . *Pretend We're Dead. Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Duke UP, 2006.
- Newman, Kim. *Nightmare Movies: Critical History of the Horror Film, 1968-1988*. Bloomsbury, 1988.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana UP, 2010.
- Nieto Ferrando, Jorge. *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Ediciones de la Filmoteca, 2009.
- . *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Ediciones de la Filmoteca, 2012.
- Niney, François. *Le documentaire et ses faux semblants*. Klincksieck, 2009.
- Nowell-Smith, Geoffrey. *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. Bloomsbury, 2007.
- Orwell, George. "Benefit of Clergy. Some Notes on Salvador Dali." *All Art is Propaganda. Critical Essays*. Mariner, 2008, pp. 210-222.
- Palá, José María, y Marcelino Villegas. "Nuevo Cine Español visto desde fuera." *Film Ideal*, 205-207, 1967, p. 71.
- Palacio, Manuel. "Cineclubs y cinefilia: afinidades electivas." *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, editores Juan Miguel Company Ramón y Jorge Nieto Ferrando, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 109-118.
- Palacio, Manuel, y Kathleen M. Vernon. "Audiences." *A Companion to Spanish Cinema*, editoras Jo Labanyi y Tatjana Pavlović, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 464-485.
- Palol, Miquel de. "El Molino: la nostalgia y la evasión por el espectáculo." *El Molino*. Josep Tobella, Edicions del Mall, 1983, pp. 11-23.
- Pascual Bordón, Hugo. *Los primeros largometrajes de Jordi Grau y las dos caras de la modernidad*. Trabajo Final de Máster, Universidad Rey Juan Carlos, 2011.
- . "Review: Grau, Jordi. *Confidencias de un director de cine descatalogado*." *Spanish and Portuguese Review*, 1, 2015, pp. 152-54.
- Pavlović, Tatjana. *Despotic bodies and transgressive bodies: Spanish culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. State University of New York Press, 2003.
- Pedraza, Pilar. "La vampira en la era del vacío." *Las miradas de la noche. Cine y vampirismo*, editor Hilario J. Rodríguez, Ocho y Medio, 2005, pp. 109-122.
- Penrose, Valentine. *La comtesse sanglante*. Mercure de France, 1962.

- Père, Olivier. “Le massacre des mort-vivants de Joge Grau.” *arte.tv*, 25 nov. 2015. Acceso 19 abril 2017.
- Pérez Gómez, Ángel A. “Panorámica general del cine estrenado en España.” *Cine para leer 1973. Historia crítica de un año de cine*, editor Equipo Reseña, Mensajero, 1974, pp. 7-36.
- Pérez Merinero, Carlos, y David Pérez Merinero. *Cine y control*. Castellote, 1975.
- Permanyer, Lluís. *El Molino. Un siglo de historia*. Angle, 2009.
- Picas, Jaume. *Tren de matinada*. Alfaguara, 1968.
- Pizarnik, Alejandra. *La condesa sangrienta*. Libros del Zorro Rojo, 2009.
- Poe, Edgar Allan. “The Gold-Bug.” *Complete Tales and Poems*. Vintage, 1975, pp. 42-70.
- Ponce, José María. *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*. Glénat, 2004.
- Porter Moix, Miquel. “Monólogo de Miquel Porter Moix.” *Antología de la ‘nova cançó’ catalana*, editor Manuel Vázquez Montalbán, Cultura Popular, 1968, pp. 10-16.
- Preston, Paul. *Franco. Caudillo de España*. DeBolsillo, 2015.
- Pujol Ozonas, Cristina. *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Universitat Oberta de Catalunya, 2011.
- Punter, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Routledge, 1996.
- Quesada, Luis. *La obra fílmica de Jorge Grau*. Club Orbis, 1978.
- Resina, Joan Ramón. *Barcelona’s vocation of modernity: rise and decline of an urban image*. Stanford UP, 2008.
- Riambau, Esteve. “De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard). Influencias de la Nouvelle Vague en la Escuela de Barcelona.” *Las vanguardias artísticas en el cine español. Actas del III Congreso de la A.E.H.C.* Filmoteca Vasca, 1991, pp. 393-411.
- . “La legislación que hizo posible el NCE. Entrevista con José María García Escudero.” *Los “Nuevos Cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, editores Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde, Ediciones de la Filmoteca, 2003, pp. 53-68.
- Riambau, Esteve, y Casimiro Torrero. *La Escuela de Barcelona: el cine de la ‘gauche divine’*. Anagrama, 1999.
- Rodero, José Ángel. *Aquel Nuevo Cine Español de los 60: espíritu, estética, obra y generación de un movimiento*. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1981.

- Rodrigo Alsina, Miquel. “La comunicación intercultural.” *Hacia el 2004: estudios interculturales, textos básicos para el Fórum 2004*. Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.
- Roszak, Theodore. *The Making of a Counter-Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. U of California Press, 1995.
- Rubin, Martin. “The Grayness of Darkness: *The Honeymoon Killers* and Its Impact on Psychokiller Cinema.” *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, editor Christopher Sharrett, Wayne State UP, 1999, pp. 41-64.
- Salvador Marañón, Alicia. *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. (Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo)*. Egeda, 2006.
- . “En torno a Viridiana. La producción.” *La España de Viridiana*, editora Amparo Martínez Herranz, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, pp. 265-290.
- Sampedro, José Luis. “El plan de desarrollo español en su marco social.” *Trece economistas españoles ante la economía española*, editor Jacinto Ros, Oikos-tau, 1975.
- San Miguel, Santiago. “Notas sobre el nuevo realismo cinematográfico.” *Nuestro Cine*, 27, 1964.
- Sánchez-Conejero, Cristina. “Fidelity: A Motion Picture Myth?” *Sex and Ethics in Spanish Cinema*. Palgrave Macmillan, 2015, pp. 8-23.
- Sánchez Salas, Daniel. “Un moderno inevitable. Antonioni en la cultura cinematográfica española (1961-1970).” *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*, editor José Antonio Pérez Bowie, Los Libros de la Catarata, 2013, pp. 228-255.
- Sánchez Vidal, Agustín. “En torno a Viridiana. Una encrucijada española.” *La España de Viridiana*, editora Amparo Martínez Herranz, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, pp. 319-340.
- Santos Fontela, César. “Cine: Escuela de Barcelona. Una nueva mirada entre el pop y Mallarmé.” *Triunfo*, 285, 1967, pp. 34-43.
- . “Grau o el desasosiego.” *Triunfo*, 301, 1968, 10.
- Sanz, Marta. *Daniela Astor y la caja negra*. Anagrama, 2013, reedición 2015.
- Sanz Villanueva, Santos. *La novela española durante el franquismo*. Gredos, 2010.
- Sarte, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Traductor Juan Valmar, Losada, 1993.
- Sastre, Alfonso. “Fotografía de una noche.” *Nuestro Cine*, 1, 1961.
- . “Antonioni o el antipopulismo en el cinema.” *Anatomía del realismo*. Seix Barral, 1965, pp. 94-101.

- Saura, Carlos. "Para una autocrítica." *Nuestro Cine*, 13, 1962, p. 3.
- Scarlett, Elizabeth A. *Religion and Spanish film: Luis Buñuel, the Franco era, and contemporary directors*. The U of Michigan P, 2015.
- Sharrett, Christopher. "Introduction." *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, editor Christopher Sharrett, Wayne State UP, 1999, pp. 9-20.
- Shubert, Adrian. *Death and Money in The Afternoon: A History of the Spanish Bullfight*. Oxford UP, 1999.
- Seabrook, William. *The Magic Island*. Dover, 2016.
- Sellier, Geneviève. *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*. CNRS, 2005.
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*. U of Minnesota P, 1993.
- Simpson, Phillip. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Southern Illinois UP, 2000.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Penguin, 1973.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Dover, 1991.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Dover, 2000.
- Strauss, Levi. *La pensée sauvage*. Plon, 1962.
- Subirats, Eduardo. *La ilustración insuficiente*. Taurus, 1981.
- . *La cultura como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *Metamorfosis de la cultura moderna*. Anthropos, 1991.
- Torreiro, Casimiro. "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)." *Historia del cine español*. Román Gubern et al., Cátedra, 1995, reedición 2009, pp. 295-340.
- . "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)." *Historia del cine español*. Román Gubern et al., Cátedra, 1995, reedición 2009, pp. 341-397.
- . "Una historia de amor." *Antología Crítica del Cine Español. 1906-1995*, editor Julio Pérez Perucha, Cátedra; Filmoteca Española, 1997, pp. 638-640.
- . "Pijos, yeyés y algo más. La marginación en el cine del desarrollismo." *Los desarraigados en el cine español*, editor Roberto Cueto, Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998, pp. 61-81.
- Torres, Juan-Francisco. "Encuesta: El cine catalán. Hoy: Jorge Grau." *Fotogramas*, 996, 1967.

- Torres Molina, Manuel. "Los 'Sanfermines' barceloneses de Serena Vergano y Jorge Grau." *Triunfo*, 331, 1968, pp. 56-57.
- Torres Mulas, Rafael. *El amor en tiempos de Franco*. Oberon, 2002.
- Townson, Nigel (editor). *Spain Transformed. The Franco Dictatorship, 1959-1975*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Triana-Toribio, Nuria. *Spanish National Cinema*. London, 2003.
- . "Film cultures in Spain's transition: the "Other" transition in the film magazine *Nuevo Fotogramas* (1968–1978)." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, núm. 4, 2014, pp. 455-474.
- Treglown, Jeremy. *Franco's Crypt: Spanish Culture and Memory Since 1936*. Farrar, Straus and Giroux, 2013.
- Truffaut, François. "Une certaine tendance du cinéma français." *Cahiers du Cinéma*, 31, 1954.
- . "Ali Baba et la politique des auteurs." *Cahiers du Cinéma*, 44, 1955.
- Tubau, Iván. *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años sesenta*. Universitat de Barcelona, 1983.
- Vaquerizo García, Luis. *La censura y el Nuevo Cine Español: cuadros de la realidad de los años sesenta*. Universidad de Alicante, 2014.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "Introducción." *Antología de la "nova cançó" catalana*. Cultura Popular, 1968, pp. 17-28.
- . *La penetración americana en España*. Cuadernos para el Diálogo, 1974.
- . *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Crítica, 1998.
- Vila-Matas, Enrique. "¿Adónde va el cine mesetario?" *Nuevo Fotogramas*, 1061, 1969, p. 6.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española, 1973-1993*. Siglo Veintiuno, 1998.
- . "Cine y literatura en la España de los sesenta: Testimonio de un primer proceso de desideologización." *Literatura española y cine*, editor Norberto Mínguez-Arranz, Editorial Complutense, 2002, pp. 193-206.
- Villamandos, Alberto. *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*. Laetoli, 2011.
- Villegas López, Manuel. *El Nuevo Cine Español*. Izarra, 1967.
- Viñas, Ángel. *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos*. Grijalbo, 1981.

- Vivancos Álvarez, Ana María. *Failure to deliver: transitional masculinities in late and post Francoist films (1963-1984)*. Tesis doctoral, Univeristy of Illinois at Urbana Champaign, 2010.
- Voltaire. *Diccionario filosófico*. Traductor Josep Ubach y Antonio G. Valiente, Daemon, 1977.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Traductor Jorge Pérez González, Akal, 1998.
- Williams, Linda. *Hardcore: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*. U of California Press, 1989.
- . “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.” *Film Quarterly*, vol. 44, núm, 4, 1991, pp. 2-13.
- Ynfante, Jesús. *La prodigiosa aventura del Opus Dei. Génesis y desarrollo de la Santa Mafía*. Ruedo Ibérico, 1970.
- Ysás, Pere. *Disidencia y subversion: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*. Crítica, 2004.
- Žižek, Slavoj. *Looking Awry. An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Massachusetts Institute of Technology, 1991.
- . “Class struggle or Postmodernism? Yes, please!” *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek. Verso, 2000, pp. 90-135.
- . *Living in the End Times*. Verso, 2011.
- Zunzunegui, Juan Antonio. *El mundo sigue*. Noguer, 1960.
- Zunzunegui, Santos. “El espontáneo.” *Antología Crítica del Cine Español. 1906-1995*, editor Julio Pérez Perucha, Cátedra; Filmoteca Española, 1997, pp. 555-557.
- . *Los felices sesenta: Aventuras y desventuras del cine español, 1959-1971*. Paidós, 2005.
- Zunzunegui, Santos (editor). *Oteiza y el cine. Escenario de Acteón. Estética de Acteón*. Fundación Museo Jorge Oteiza; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

ÍNDICE DE PELÍCULAS

- Aldrich, Robert. *Veracruz* (Vera Cruz). EE.UU.-México, 1954.
- . *¿Qué fue de Baby Jane?* (What Ever Happened to Baby Jane?). EE.UU., 1962.
- Amadori, Luis César. *La violetera*. España, 1958.
- Antonioni, Michelangelo. *La aventura* (L'avventura). Italia, 1960.
- . *La noche* (La notte). Italia, 1961.
- . *El eclipse* (L'eclisse). Italia, 1962.
- . *Blow-Up*. Italia-Reino Unido, 1966.
- Aranda, Vicente, y Román Gubern. *Brillante porvenir*. España, 1963.
- Aranda, Vicente. *Fata Morgana*. España, 1965.
- . *La novia ensangrentada*. España, 1972.
- Aured, Carlos. *Los ojos azules de la muñeca rota*. España, 1972.
- . *El retorno de Walpurgis*. España, 1973.
- . *El espanto surge de la tumba*. España, 1973.
- Aznar, Tomás. *El libro del buen amor*. España, 1975.
- Baker, Roy Ward. *Las amantes del vampiro* (The Vampire Lovers). Reino Unido, 1970.
- Balañà, Pere. *El último sábado*. España, 1966.
- Bardem, Juan Antonio, y Luis García Berlanga. *Esa pareja feliz*. España, 1953.
- Bardem, Juan Antonio. *Muerte de un ciclista*. España, 1955.
- . *A las cinco de la tarde*. España, 1962.
- Bertolucci, Bernardo. *El último tango en París* (Last Tango in Paris). Francia-Italia, 1972.
- Bodegas, Roberto. *Españolas en París*. España, 1971.
- . *Vida conyugal sana*. España, 1974.

- . *Los nuevos españoles*. España, 1974.
- Borau, José Luis. *Brandy*. España, 1964.
- . *Furtivos*. España, 1975.
- Bosch, Juan. *Bahía de Palma*. España, 1962.
- Bresson, Robert. *Pickpocket*. Francia, 1959.
- Brooks, Mel. *El jovencito Frankenstein* (Young Frankenstein). EE.UU., 1974.
- Brooks, Richard. *A sangre fría* (In Cold Blood). EE.UU., 1966.
- Browning, Todd. *Dracula*. Estados Unidos, 1931.
- Buñuel, Luis. *Viridiana*. España-México, 1961.
- . *Tristana*. España-Francia, 1970.
- . *El discreto encanto de la burguesía* (Le charme discret de la bourgeoisie). Francia, 1972.
- . *Ese oscuro objeto del deseo*. España-Francia, 1977.
- Camino, Jaime. *Los felices 60*. España, 1963.
- . *Las largas vacaciones del 36*. España, 1976.
- Camus, Mario. *Los farsantes*. España, 1963.
- . *Young Sánchez*. España, 1963.
- Capra, Frank. *Qué bello es vivir* (It's a Wonderful Life). EE.UU., 1946.
- Clooney, George. *Buenas noches y buena suerte* (Good Night and Good Luck). EE.UU., 2005.
- Coppola, Francis Ford. *El padrino* (The Godfather). EE.UU., 1972.
- Craven, Wes. *La última casa a la izquierda* (The Last House on the Left). EE.UU., 1972.
- Delgado, Luis María. *Las obsesiones de Armando*. España, 1974.
- . *Cuando el cuerno suena*. España, 1974.
- Diamante, Julio. *Los que no fuimos a la guerra* [Cuando estalló la paz]. España, 1962.
- . *Sex o no sex*. España, 1974.
- Durán, Carlos. *Cada vez que... estoy enamorada creo que es para siempre*. España, 1968.
- Eceiza, Antxon. *El próximo otoño*. España, 1963.

Eisenstein, Sergei. *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin). Rusia, 1925.

Erice, Víctor. *El espíritu de la colmena*. España, 1973.

Escrivá, Vicente. *Lo verde empieza en los Pirineos*. España, 1973.

Esteva, Jacinto. *Alrededor de las salinas*. España, 1962.

Esteva, Jacinto, y Joaquín Jordà. *Dante no es únicamente severo*. España, 1967.

Fellini, Federico. *Los inútiles* (I vitelloni). Italia, 1953.

—. *La dolce vita*. Italia, 1960.

—. *Ocho y medio*. (8½). Italia, 1963.

—. *Julieta de los espíritus* (Giulietta degli spiriti). Italia, 1965.

—. *Amarcord*. Italia, 1973.

—. *Casanova*. Italia, 1976.

Fernán Gómez, Fernando. *El mundo sigue*. España, 1963.

Fernández, Ramón. *No desearás al vecino del quinto*. España-Italia, 1970.

—. *Cateto a babor*. España, 1970.

Fernández Santos, Jesús. *Llegar a más*. España, 1963.

Ferreri, Marco. *El pisito*. España, 1959.

Fisher, Terence. *Dracula*. Reino Unido, 1958.

Fons, Angelino. *La busca*. España, 1966.

—. *Fortunata y Jacinta*. España-Italia, 1970.

Ford, John. *La diligencia* (Stagecoach). EE.UU., 1939.

—. *Las uvas de la ira* (The Grapes of Wrath). EE.UU., 1940.

Forn, Josep María. *La rana verde*. España, 1957.

—. *La piel quemada*. España, 1967.

Franco, Jess. *Gritos en la noche*. España-Francia, 1961.

—. *El conde Drácula* (Count Dracula). Alemania-España-Italia, 1969.

—. *Las vampiras* (Vampyros Lesbos). Alemania-España, 1971.

Freda, Ricardo. *Un hombre en la red* (Agguato a Tangeri). Italia, 1957.

- Garci, José Luis. *Asignatura pendiente*. España, 1977.
- García Berlanga, Luis. *Bienvenido Mister Marshall*. España, 1953.
- . *Los jueves, milagro*. España, 1957.
- . *Plácido*. España, 1962.
- . *El verdugo*. España-Italia, 1963.
- Germi, Pietro. *Divorcio a la italiana* (Divorzio all'italiana). Italia, 1961.
- Godard, Jean-Luc. *Al final de la escapada* (A bout de soufflé). Francia, 1960.
- . *Pierrot el loco* (Pierrot le fou). Francia, 1965.
- . *Masculino, femenino* (Masculin, féminin). Francia, 1966.
- Grau, Jordi. *Noche de verano*. España-Italia, 1962.
- . *El espontáneo*. España, 1964.
- . *Acteón*. España, 1965.
- . *Una historia de amor*. España, 1966.
- . *Historia de una chica sola*. España, 1969.
- . *Chicas de club*. España, 1970.
- . *Ceremonia sangrienta*. España-Italia, 1972.
- . *Pena de muerte*. España-Italia, 1973.
- . *No profanar el sueño de los muertos*. España-Italia, 1974.
- . *El secreto inconfesable de un chico bien*. España, 1975.
- . *La trastienda*. España, 1975.
- . *La siesta*. España, 1976.
- . *Cartas de amor de una monja*. España, 1978.
- . *La leyenda del tambor* (El timbalero del Bruc). España-México, 1981.
- . *Coto de caza*. España, 1983.
- . *Muñecas de trapo*. España, 1985.
- . *El extranjero-oh de la calle Cruz del sur*. España, 1987.
- . *La puñalada* (La punyalada). España-México, 1990.

- . *Tiempos mejores*. España, 1995.
- Halperin, Victor Hugo. *White Zombie*. EE.UU., 1932.
- Hitchcock, Alfred. *Psicosis* (Psycho). EE.UU., 1960.
- Ibáñez Serrador, Narciso. *La residencia*. España, 1969.
- . *¿Quién puede matar a un niño?* España, 1976.
- Iglesia, Eloy de la. *El diputado*. España, 1978.
- Jaeking, Just. *Emmanuelle*. Francia, 1974.
- Kastle, Leonard. *The Honeymoon Killers*. EE.UU., 1971.
- Klimovsky, León. *La noche de Walpurgis*. España, 1970.
- . *Doctor Jekyll y el hombre lobo*. España, 1971.
- Kubrick, Stanley. *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange). Reino Unido, 1971.
- Kümel, Harry. *El rojo en los labios* (Daughters of Darkness). Alemania-Bélgica-Francia, 1971.
- Lazaga, Pedro. *La ciudad no es para mí*. España, 1965.
- . *Vente a Alemania, Pepe*. España, 1970.
- . *París bien vale una moza*. España, 1972.
- Leone, Sergio. *El coloso de Rodas* (The Colossus of Rhodes). España-Francia-Italia, 1961.
- Lester, Richard. *Help!* Reino Unido, 1965.
- Malatesta, Guido. *Goliath contra los gigantes* (Goliath contro i giganti). España-Italia, 1961.
- Mariscal, Ana. *El camino*. España, 1963.
- Marquina, Luis. *Tuset Street*. España, 1968.
- Martín Patino, Basilio. *Nueve cartas a Berta*. España, 1965.
- . *Canciones para después de una guerra*. España, 1971.
- Masó, Pedro. *Experiencia prematrimonial*. España, 1973.
- Mercero, Antonio. *Se necesita chico*. España, 1963.
- Merino, Fernando. *Lola, espejo oscuro*. España, 1965.
- . *Los días de Cabirio*. España, 1971.
- Miró, Pilar. *La petición*. España, 1976.

- Murnau, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu*. Alemania, 1922.
- . *Fausto* (Faust). Alemania, 1926.
- Nieves Conde, José Antonio. *Surcos*. España, 1951.
- Nunes, José María. *No dispares contra mí*. España, 1961.
- . *Noche de vino tinto*. España, 1966.
- Olea, Pedro. *El bosque del lobo*. España, 1970.
- . *La casa sin fronteras*. España, 1972.
- . *Un hombre llamado Flor de Otoño*. España, 1978.
- Orduña, Juan de. *El último cuplé*. España, 1957.
- Ossorio, Amando de. *La noche del terror ciego*. España, 1972.
- . *El ataque de los muertos sin ojos*. España, 1973.
- . *El buque maldito*. España, 1974.
- . *La noche de las gaviotas*. España, 1975.
- Ozores, Mariano. *40 grados a la sombra*. España, 1967.
- . *El reprimido*. España, 1974.
- Palacios, Fernando. *La gran familia*. España, 1962.
- Penn, Arthur. *Bonnie & Clyde*. EE.UU., 1967.
- Picazo, Miguel. *La tía Tula*. España, 1964.
- Pontecorvo, Gillo. *Operación Ogro*. España-Italia, 1979.
- Portabella, Pere. *Cuadecuc, Vampir*. España, 1970.
- Prósper, Francisco. *Confidencias de un marido*. España, 1963.
- Regueiro, Francisco. *El buen amor*. España, 1963.
- Ribas, Antoni. *Palabras de amor*. España, 1968.
- Resnais, Alain. *El año pasado en Marienbad* (L'année dernière à Marienbad). Francia, 1961.
- Romero, George A. *La noche de los muertos vivientes* (The Night of the Living Dead). EE.UU., 1968.
- Rossellini, Roberto. *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta). Italia, 1945.

- . *Paisà*. Italia, 1946.
- . *Alemania, año cero* (Germania, anno zero). Italia, 1948.
- . *Te querré siempre* (Viaggio in Italia). Italia, 1955.
- Saénz de Heredia, José Luis. *Raza*. España, 1942.
- . *Historias de la radio*. España, 1957.
- . *Diez fusiles esperan*. España, 1959.
- . *Franco, ese hombre*. España, 1964.
- . *Historias de la televisión*. España, 1965.
- . *Pero... ¿en qué país vivimos!* (1967).
- Saura, Carlos. *Los golfos*. España, 1960.
- . *La caza*. España, 1965.
- . *La prima Angélica*. España, 1974.
- Sasdy, Peter. *La condesa Drácula* (Countess Dracula). Reino Unido, 1971.
- Suárez, Gonzalo. *Ditirambo*. España, 1969.
- . *La loba y la paloma*. España, 1973.
- Summers, Manuel. *Del rosa al amarillo*. España, 1963.
- . *La niña de luto*. España, 1964.
- . *Juguetes rotos*. España, 1966.
- Truffaut, François. *Los 400 golpes* (Les quatre cents coups). Francia, 1959.
- . *Jules y Jim* (Jules et Jim). Francia, 1963.
- . *La piel suave* (La peau douce). Francia, 1964.
- Vadim, Roger. *Los joyeros del claro de luna* (Les bijoutiers du clair de lune). Francia-Italia, 1958.
- Varda, Agnès. *La pointe courte*. Francia, 1955.
- Whale, James. *Frankenstein*. EE.UU., 1931.
- Wiene, Robert. *Las manos de Orleac* (Orlacs Hände). Austria, 1924.

APÉNDICE A – ENTREVISTA CON JORDI GRAU

A continuación, se ofrece la transcripción editada de una entrevista realizada a Jordi Grau en su domicilio de Madrid, a lo largo de varias horas en la tarde del 13 de mayo 2016.

Recientemente se han publicado sus memorias. ¿Por qué decidió describirse como “un director de cine descatalogado”?

Yo buscaba *I vitelloni* [*Los inútiles* (Federico Fellini, 1953)] para regalarle a mi hijo, que no la había visto. Fui al Corte Inglés, que tienen un catálogo bastante grande, y me dijeron: “Está descatalogado.” Y pensé: “Caray, es muy fuerte que Fellini esté descatalogado.” Entonces, como curiosidad, pregunté por mis películas como *El espontáneo* o incluso *No profanar el sueño de los muertos*, que es una película que se ha visto mucho. Y entonces pensé: “Estamos todos descatalogados, en realidad” (risas). Y de ahí el título de este libro.

Justamente acaba de emitirse *El espontáneo* en TVE, en el programa *Historia de Nuestro Cine*.¹⁵⁹ Se sigue destacando más la temática taurina que la social.

He vuelto a ver *El espontáneo* y se han refrescado muchas cosas. Recientemente, me han ofrecido de un pequeño partido político, Recortes Cero,¹⁶⁰ que me presente con ellos y que les ayude a realizar un spot. Y les he avisado: “Tened cuidado conmigo, porque he fracasado estupendamente.” Mis películas no han sido entendidas: la izquierda oficial decía: “Cómo un tío joven, en lugar de hacer un cine comprometido, hace un cine humano, no sé qué... vaya usted a saber, decían.” Y para la derecha, ya desde *Noche de verano* me meto mucho con el matrimonio, con las relaciones humanas basadas en la hipocresía. En algún momento se dice bastante claro, cuando el protagonista, Umberto Orsini, le dice a la chica que “el matrimonio es un contrato.” Es lo único que censuran.

Por ejemplo, *El espontáneo*, es una película que de alguna manera es una denuncia de la situación social, donde hay gente sin preparación, aunque tengan talento, que se convierten en extraños rebeldes, porque lo único que buscan es mejorar su situación personal, que es lo que realmente busca todo el mundo. Hay una escena que el otro día la vi y me impresionó a mí mismo, cuando el protagonista está trabajando en una gasolinera y le dan 35 pesetas

¹⁵⁹ Emisión el 4 de mayo de 2016 en La 2 de TVE.

¹⁶⁰ Un partido político de nueva creación y minoritario, que en la Elecciones Generales del 26 de junio de 2016 recibió 51.742 votos, un 0,22% del total.

de sueldo. El amigo le dice que no está mal, pero para él ocho horas por siete duros... Y esto es muy actual.

Sí, es un diálogo que llama particularmente la atención, porque se refleja en la precariedad actual...

Sí, y como es un chuleta, es un personaje que a mí me gusta mucho. El tipo de talento, él sabe que tiene talento, pero no tiene formación. Tiene una astucia y una picaresca limpias.

Es el retrato de unos años en los que empieza a desarrollarse no solamente el franquismo, sino la sociedad neoliberal en España.

Claro, ahora se dice: “Ha bajado el paro. Se han creado catorce mil empleos.” Ya, pero ¿a qué precio? A la gente no le queda más remedio que bajar la cabeza y asumir la situación social. Entonces esto está en mi cine, está ahí.

Parece que en el año 1964 no convenía hablar de eso. En el 64 el discurso oficial era de crecimiento y estabilidad. En el coloquio de TVE se decía que *El espontáneo* es una película importante en la Historia del cine español, pero se pasaban por alto las causas por las cuales *El espontáneo* no tuvo mucho público.¹⁶¹ ¿Por qué no lo tuvo?

Hay un motivo concreto. *Noche de verano* fue producida por una productora del Opus, Procusa. Después el Opus intentó que no se estrenara. El Estado estaba dominado por los falangistas, pero el Opus estaba intentando hacerse con el poder. El hecho de que el Opus estuviera contra la película favorecía de cara a las autoridades. Además, el Director General de cine, García Escudero, era muy culto y le gustaba mucho el cine. Cuando la productora presentó una película para el festival Mar del Plata, el director general dijo: “Tenéis una película, *Noche de verano*, que parece que tiene buena pinta.” Desde la productora, los del Opus dijeron que era una película primeriza, llena de defectos... Cuando la vieron los del festival dijeron que era mejor que la otra presentada por la productora y la seleccionaron para Mar del Plata. La película no funcionó mal y entonces fue clasificada por el Estado de Interés Cinematográfico, lo cual tenía ventajas para los distribuidores.

Entonces, cuando hice *El espontáneo*, la distribuidora pensó que la película iba a tener Interés Cinematográfico. Pero en Mar de Plata yo di una serie de entrevistas y se vio claro que yo no era del régimen. Entonces le dieron Primera B, el distribuidor se desinfló y la consideró una película de segunda. Entonces, cuando estuvimos en el Festival de Karlovy Vary, en Checoslovaquia la película gustó mucho. El director general me dijo allí: “Me parece que nos hemos equivocado al declarar la Primera B.” A buenas horas, claro. En cuanto comercialmente se había degradado, al estrenarla mal, en verano y en salas de segunda fila. La película tuvo un gran éxito en Cuba y en países soviéticos. En Cuba me

¹⁶¹ Emisión el 6 de mayo de 2016 en La 2 de TVE.

llamaban “El espontáneo.” El cartel cubano se hizo con betún de los zapatos porque no tenían tinta negra.

Un año después, en 1965 con *Acteón* ya no plantea una película de tipo realista.

Oteiza quería hacer una película diferente a la mía. Pero yo aprendí mucho con él, de cine no. El productor Juan Huarte creía que por haber hecho una película ya sabía hacer cualquier cosa. Yo sé dibujar, pero si me pides que te haga un retrato no lo sé hacer. Y en el cine me pasa igual. Sin embargo, tengo una actitud ante la vida. Por ejemplo, yo en estos momentos para hacer política tengo dos limitaciones: no tengo preparación política, para dar mítines y defender unas ideas. Solo tengo las ideas. Otra es que mi salud no es la que debería ser, pero colaboraré en lo que pueda. Después me he dado cuenta de que por intuición también he rechazado muchas películas.

Rechazó hacer un western, ¿verdad?

Pero no solo un western. Una novela como *Lola, espejo oscuro* de [Darío] Fernández-Flórez. Me propusieron dirigirla, pero me daban el reparto hecho. Es la historia de una puta joven, casi una niña que vive su vida y sus vivencias porque es muy guapa y muy joven. Me proponían a Emma Penella, que era la mujer del productor. Ella era mayor y no podía ser. Dije que no. Y como este caso muchos. Sin embargo, he aceptado otros encargos de películas, como *No profanar el sueño de los muertos*.

¿Por qué llegó a rechazar tantos proyectos?

Yo le recomendé a Alfredo Mañas que leyera *Fortunata y Jacinta* de Galdós, que es una gran novela. Él era muy amigo del productor Emiliano Piedra, el de *Lola espejo oscuro*. Se la propuso al productor para que la dirigiera yo, pero tenía la misma pega: que la protagonista fuera Emma Penella. Hay dos cosas de las que he huido siempre, por olfato: trabajar con la mujer del productor o acostarme con las actrices, porque de alguna manera tratan de apoderarse de la película. Si me involucro con la gente es de una manera más real, no solamente por acostarme. *Fortunata y Jacinta* me gustaba mucho, pero por Emma Penella dije que no.

En *Una historia de amor*, en el personaje de Daniel, el escritor que interpreta Simón Andreu, se proyectan algunos comportamientos de sus inicios como cineasta.

Sí, y no solamente de mis inicios sino de que es una situación que me ha sucedido a lo largo de mi vida cuando me han dicho: “Tranquilo, que todo irá bien.” A lo que yo he dicho: “No, muchas gracias.” Y he seguido con mi vida a la que pueda y yo como soy muy listo ya lo conseguiré. Es parecido al personaje de *El espontáneo* y parecido a mí, con una integridad que te hace no ser capaz de aceptar situaciones que te serían favorables si fueras un poco más hipócrita, porque no eres capaz de venderte o de creer que te vendes. Es la

expresión de la verdad. En *Una historia de amor* empieza por esto, en una sinceridad en su actitud.

Sobre el final, el arreglo que proponía el productor, que terminase bien, han tenido un niño y son felices. No, es mejor como está. Han tenido el niño y no saben si son felices, ya veremos. La hermana los deja solos y se quita de en medio. También me proponían, en fase de guion, basar la historia en que los tres se quieren, en plan colonia *hippie*, que en esa época estaba de moda. Yo decía que no, porque son de esta sociedad, una sociedad que condiciona.

La canción original pasó porque era en catalán. El texto es totalmente contestatario. Dice: “No hi ha res a fer,” no hay nada que hacer, el fuerte hace la ley con su propia mano, que esto lo vemos todos los días. Los del PP (Partido Popular) tienen mayoría absoluta y hacen las leyes como si fuera una dictadura, a su favor, con una impunidad absoluta. Y lo demás son comparsas.

¿Se rodaron varios finales de *Una historia de amor*?

Rodé dos finales, pero el segundo que rodé, que fue una presión del productor, cuando lo vi, no me gustó. No hay más que una versión. De la segunda versión nunca llegó a hacerse copias. No sé si llegó a conservarse.

En *Noche de verano*, me encontré que la productora del Opus cortó secuencias y estas secuencias desaparecieron, destruyeron el negativo, pero yo tenía una copia en 16mm de la película completa. Entonces llegué a un acuerdo con la Filmoteca y de mi copia en 16mm se hicieron copias para ponerlas en su sitio para la versión final. El negativo ahora está en la Filmoteca.

Lo de *Tuset Street* fue todavía más complicado...

Yo acepté hacer la película con Sara Montiel, aunque yo quería hacerla con Serena Vergano siendo otro tipo de personaje. La productora, Suevia, impuso a Sara Montiel. Todos los productores respaldaron a Cesáreo González y ninguno aceptó hacer la película. Así que tuve que aceptar y fui a conocer a Sara Montiel. Era humanamente un ser que podía ser encantador y me dejé convencer para hacerlo. Después, rodé mucho, un 70% de la película, hasta que Sara Montiel se negó por una serie de circunstancias que he contado. Ella impuso el operador, porque yo quería tener a Aurelio Larraya. Ella quería a uno de su confianza, que eran Alejandro Ulloa, Ballesteros. También estaba libre Juan Julio Baena. El productor ejecutivo, Emiliano de la Fuente, me dijo: “¿Cuál prefieres?” Yo dije que Alejandro Ulloa, porque había trabajado conmigo. Me dijo: “Di Baena, porque va a pedir lo contrario.” Sara dejó de ser el ser encantador que yo había conocido, para tratar de imponerse. Se cuenta una historia de una posible seducción de ella conmigo en su hotel y que yo me escabullí y a partir de entonces, la guerra. O más bien, la garra (risas). Entre Azcona, el guionista, y

Muñoz Suay, organizador de la Escuela de Barcelona, me dejó convencer. Pensando que era un profesional del cine, y era un amateur, un autor más o menos bueno. Quise creer que era capaz, pero no. Se hizo *Tuset Street* con una historia que a mí me gustaba mucho, mía.

Pese a que no la firmara, *Tuset Street* acaba formando parte de su filmografía casi como otra cualquiera de sus obras.¹⁶²

En el papel de renuncia yo tenía derecho a que respetaran mi montaje y a firmar o no la película. Con respecto al montaje, en el tiempo que la película estuvo detenida, por conflicto hasta que yo renunciase, yo me dediqué al montaje, lo que se llama “montado en boca” y luego en el montaje definitivo se cambian las voces. Es un montaje largo y sin ritmo, luego hay que hacer ajustes. Pretendieron que ese fuera mi montaje, con mi nombre en los títulos. Yo dije que aquello no era mi película, era un pre-montaje y no podía montar aquello. Así que pusieron el nombre del pseudo-director, Luis Marquina, de director. También había unos títulos que estaban a mi nombre y puede que los vuelvan a poner en la cabecera.

***Pena de muerte* ha sido una película poco conocida.**

Tuvo un fallo que en realidad es mío. El guion está basado en el cuento “El diario de un loco” de Maupassant. Ocurre en París. Con la productora de Espartaco Santoni tuvimos la idea de que ocurriera en España y que el juez fuera español. Entonces la censura lo prohibió, que un juez español no podía ser un asesino. Hicimos un cambio: el juez es francés y está de vacaciones en España. Se hizo el cambio, pero no se tuvo en cuenta que un juez francés en Francia, que es un asesino sale en los titulares, pero un juez español, no. Entonces había los titulares franceses y el juez estaba en la España de Franco. Hay una excesiva importancia en los periódicos en la película, y no en la realidad. Si de pronto un juez asesina en un pueblo de Galicia, el pueblo se mueve. En la película aparece solo la resonancia en París, pero no en España. El productor era Espartaco Santoni y la malvendió. Se estrenó, como *El espontáneo*, en verano con una publicidad que no consultaron conmigo para nada, no lo hacen nunca, y desproporcionada. Diciendo algo así como: “Hitchcock es un inútil y esto es una película de misterio de verdad.” Puse en contra a toda la crítica, críticas horribles, estrenada en pleno verano, en cines de segunda... mal. Para mí solamente tiene este fallo que he comentado, pero el público huele que hay una desproporción extraña. Es una película desgraciada.

¹⁶² Grau no tenía constancia de que la película ha sido reeditada (Divisa Home Video 2015) y en la carátula se indica “Dirigida por Luis Marquina y Jordi Grau” como si fuera una codirección.

¿Cuánto hay de personal en sus películas de terror?

Cuando estuve en Checoslovaquia con *El espontáneo* me llevaron a un castillo donde había vivido la condesa Báthory, que había matado a seiscientas chicas para bañarse en sangre y conservar la juventud. Cuando llegué a España, antes de *Acteón*, yo propuse hacer esta historia. Entonces los productores me decían que no porque era una película de terror. Y no es una película de terror. Es un drama humano tremendo que es la eterna juventud, sobre todo en las mujeres. No es que la mujer tenga miedo a la muerte sino a la vejez. Esto yo lo he llevado al extremo máximo, que es la condesa Bathory. Me decían: “No, tú tienes que hacer cine de denuncia y esas cosas.” Luego, cuando llegó la moda del cine de terror, me dijeron: “Hombre, por qué no hacemos esa película de terror.” Y yo dije: “Que no es de terror.” Y ellos me dijeron que sí, si le doy el envoltorio de cine de terror. Entonces lo intenté hacer con apariencia de cine de terror. El vampiro, el marido, no es vampiro. Es un señor poderoso que de pronto le apasiona el hecho de matar, pero fingiéndose vampiro. No es una película de vampiros, donde se cuenta una historia sobre el fanatismo de la gente, que consideran vampiros a unos.

Cada cuatro producciones minoritarias había que hacer una mayoritaria. La coproducción italiana minoritaria es falsa, porque en realidad era mayoritaria. El productor Edmondo Amati me llevó a comer con el guionista Sandro Continenza, que hablaba español. El guionista se dio cuenta de que había otra cosa en el guion de *Ceremonia sangrienta* y nos pusimos a hablar sobre el secreto del éxito de las películas de zombis en relación al hecho de vivir después de muerto. Aunque sea como un zombi, es como una especie de aspiración secreta. Al productor le parecimos unos intelectuales y esa película no le interesó. Después hice *Pena de muerte*, que era otra historia y después me llamó este productor para invitarme a desayunar. En un hotel de lujo con un desayuno espléndido, me dice: “¿A usted le sigue gustando *La noche de los muertos vivientes*?” Abre la cartera y me saca un guion: “Pues esto es *La noche de los muertos vivientes*, pero en color.” Yo pensé que se trataría de un bodrio y lo acepté por cortesía. Pero leí el guion buscando una excusa para decir que no. Pero me encontré con un guion muy bien hecho y con cosas que he pensado después que tendrían que ver con la conversación que tuve aquel día con el guionista. Me lo pagaban bien y se trataba de un proyecto muy respetable. Luego ha sido mi película más vista en el mundo.

¿Puede haber una lectura en clave política, como en la película de George Romero en la que se inspira?

En la película de Romero, los zombis son seres abstractos, como los pájaros en la película de Hitchcock. Son una amenaza abstracta. En mi película los zombis son personajes que tienen un pasado real que conocemos y que plantean un ser normal como es la protagonista que se convierte en zombis, son personas que conoces.

Entonces, ¿esos muertos vivientes que personaliza pueden simbolizar algo más?

Mi intención era la de poner de relieve qué pasaría si tuviéramos esta posibilidad de vivir después de la muerte. Y hay una segunda posibilidad en la película, porque hay cosas más. En el guion yo acentué la cosa ecológica. En aquel momento me daba cuenta de que la ciencia intentando prosperar, hace que retrocedamos.

¿Por qué no continuó en el género de terror?

Yo no soy amante del género. Sin querer parecer pretencioso, Murnau hizo solamente *Nosferatu*. Luego, el gran éxito de la Hammer fue el *Drácula* que no desaparecía para siempre, sino que quedaba en un letargo y en la siguiente película volvía a aparecer. Aparte de Christopher Lee, que era magnífico. En esa época, quizá un poco antes, cuando el éxito de los James Bond, yo hice un guion de ese tipo, hacia 1968. Un guion que se llamaba “*Magicus*,” que tenía poderes extraordinarios, que podía hacer cualquier cosa. Este personaje, para la sociedad, era un peligro. La sociedad era la religión, el militarismo y el dinero. Y estos temen a *Magicus* porque tiene poderes y lo quieren destruir, porque piensan que al tener tantos poderes les puede destruir a ellos. Pero *Magicus*, su idea y su razón de ser es la libertad individual. Pero él no puede, no quiere. Este guion llegó a interesar en Inglaterra a un productor independiente que vino a verme a mi casa. Me dijo que el guion interesaba a Universal con la condición que lo dirigiera Terence Fisher, pagándome muy bien por el guion. Yo pensé: “A saber qué va a hacer con ese guion.” Y yo envanecido pensando que si a la Universal le había interesado yo conseguiría hacerla por mi cuenta y dije que no, pero luego no lo conseguí. En toda esta gente, aunque no lo sepan, ellos van a hacer aquello que fortalece al capital.

Luego logró introducir una crítica al Opus Dei en *La trastienda*.

La trastienda nace cuando estamos montando *El secreto inconfesable de un chico bien*. A Frade ya le había rechazado hacer con Massiel aquello con la canción de Eurovisión, algo que me aterraba... Entonces Frade me llamó, nos vimos y me contó una historia que se cuenta en las memorias. Me contó que él estaba cenando con su mujer, con los Reizábal, los empresarios más importantes de cine que eran varios hermanos, y sus mujeres. Entonces apareció Augusto Algueró con una chica en el restaurante que no era su mujer, que entonces era Carmen Sevilla. Todos le hicieron el vacío para que no se sentara en la mesa donde ellos estaban con sus mujeres, cuando todos ellos tenían sus amantes. Entonces Frade se dio cuenta del mundo hipócrita en el que vivían. Frade me llamó y me dijo si me veía capaz de hacer una película con ese tema. No me ofrecía un argumento, me ofrecía un tema. Entonces yo para hacer el argumento pensé que en una gran ciudad un señor que tiene una amante es un hecho más. Sin embargo, en una ciudad pequeña donde todo el mundo se conoce, ya es más importante, y si además este señor es del Opus, ya es la hostia. Entonces

lo hice pensando en la eficacia de la historia, intuitivamente. Había sufrido en *Noche de verano* la presión del Opus y la hipocresía del Opus.

Además de denunciar la hipocresía, en los finales de sus películas se suele enfatizar la idea de que, pase lo que pase, todo sigue igual.

Sí, así es como me parece a mí. Yo tengo una visión de la realidad española y es que la democracia española está tolerada por los grandes poderes. Es decir, Franco era republicano y cuando se preparaba el golpe de Estado le llamaron los verdaderos interesados en aquello, porque el verdadero motor del golpe de Estado, que era Calvo Sotelo, lo habían matado. O sea, que Franco era un sicario, era un señor contratado. Después ya vinieron muchas cosas, toda la historia de la guerra civil es muy oscura, su relación con la Falange era también muy relativa... Muchas cosas. Luego muere Franco y los poderes económicos, los de mi película "Magicus" entienden que no, tienen miedo a la revolución francesa, a la guillotina. Entonces aceptan hacer la Transición, hacer la democracia, sumarse a los países occidentales, Franco ya estaba mal visto... y aceptan hacer una democracia, con muchas limitaciones, porque el que movía todo aquello era Fraga. ¿Qué hacía allí un ministro de Franco, que después de muerto Franco era ministro, hizo asaltar la iglesia en Vitoria, decía que "la calle es mía"? Y estaba allí dirigiendo a un equipo que hace la Constitución y dices: "¿Qué pasa?" Todo es un paripé... Muere Franco, después de cuarenta años de dictadura permitida y organizan la monarquía parlamentaria en la que estamos ahora, y Franco queda como el dictador, el idealista como Mussolini o Hitler...

En los años 90 la producción se mueve hacia un rumbo en el que sus proyectos parece que no tienen cabida.

Después de mi última película, en 1995, he intentado hacer películas y no lo he conseguido. Una historia que me interesaba mucho era la de Edgar Allan Poe, que su historia personal es muy superior a sus propias historias. Entonces fui a ver a un productor, Julio Fernández, de Filmax, para ofrecerle Poe. El especialista de producción, un tal Yuzna que también dirige, me dijo que está bien pero que tenía que hacer lo que hace Roger Corman, películas de Poe facilitadas para el público. A mí no me gustan, sobre todo conociendo la vida de Poe. Y me dicen que eso es lo que da dinero. A mí no me disgusta que las películas den dinero, pero no es eso lo que pretendo. Pretendo enseñar la vida de Edgar Allan Poe, de verdad. Allan es el apellido del señor rico que le adoptó desde niño, con el que se crió y trabajó, que le quería convertir en sucesor suyo en la empresa. Pero Poe dijo que quería ser poeta, que era poeta. Y lo que es realmente grande es la poesía de Poe, más que sus cuentos. Esto lo digo porque últimamente he tenido este tipo de reflexiones.

Para mí, como director y autor, que nací en los sesenta y mis maestros eran Rossellini, Renoir o incluso John Ford. Pero claro, John Ford hacía lo que le pedían, pero tenía tal

talento que lo que hacía superaba el encargo y se lo aceptaban, porque al no haber televisión las películas funcionaban y la gente las veía. Howard Hawks también. Como yo he nacido en el mundo del autor, *La diligencia* de John Ford, por ejemplo, el final es un pegote, pero a él no le importa. Pero te hace también *Las uvas de la ira*. Yo no soy así, como no era así Rossellini, Fellini quizá un poco más. Él se definía como tramposo, más de lo que era en realidad: “Io ci metto tutto” para que llegue al público. Sin embargo, hace *Giulietta* que es una concesión a su mujer después de *Ocho y medio* y no funciona. Hace *Casanova* que es otro encargo. Como hace lo que él siente, como el personaje, que dice que es un “stronzzo” y él lo aceptó. En lo que nos parecíamos era en que él también era alguien sin cultura. Es decir, yo no he ido al colegio, por ejemplo. A los trece años estaba trabajando, no he ido a la universidad y soy un autodidacta en este sentido. Fellini estaba destinado a ser comerciante, pero él tenía mucha gracia y talento, y comenzó a través de periódicos y radios... Pero él no tenía una formación como Rossellini.

Junto al cine, la pintura ha sido un aspecto muy presente en su vida [la alusión al tema de la pintura parece obligada, las paredes de la casa están repletas de cuadros que ha pintado a lo largo de su vida].

Hay una cosa que estoy contento de haber hecho, que la hice pensando en pintura que se puede aplicar a cualquier cosa, que el título era “De lo malo, bien hecho.” En el Museo del Prado hay muchas obras que son muy malas pero que están muy bien hechas. Es lo mismo en el cine, hay un cine americano, español o francés, muy bien hecho, pero que es muy malo, porque falta algo que está en las grandes obras. En Velázquez hay un sentido de la vida, es una de mis admiraciones. Hay algo maravilloso en Velázquez y que no hay en nadie. Por ejemplo, *Los borrachos*. Él cogía a mendigos o gente bonita, y el retrataba el momento en que se ponían delante de él. El borracho con una taza de vino, que está feliz, porque tiene vino, con toda la expresión de felicidad del primer día. Pero el cuadro no se pinta en un día, en un mes o más. Él es capaz de retratar el primer momento, lo clava. Otro que clava es Picasso. Pero él pinta cuadros que los hace en un día, entonces es más fácil. Pero en los cuadros de Velázquez que llevan más tiempo no es tan fácil. Goya pinta y profundiza en personajes importantes, no son borrachos. Cuando él pinta a los filósofos, él coge a unos mendigos muy bonitos pero que al mismo tiempo son filósofos de la vida. Goya pinta a personajes reales y los pinta, por ejemplo, Fernando VII, y lo clava. Es difícil, pero es siempre igual, no es el momento en que lo pinta, es que es siempre así. Velázquez pinta un bufón y le está mirando desconfiado, pensando “¿por qué me quiere pintar a mí?” Los días siguientes tiene confianza y cambia la expresión, pero Velázquez se queda con la expresión del primer día.

Velázquez era un hombre, no sé si decirte si de izquierdas, para esa época quizá. “Los borrachos” son los pobres y el que les da el vino es el rico. La actitud es la del poderoso que les da a los pobres vino para divertirse. Los pobres se divierten un momento. Velázquez expresa bien esta idea. También en *Las Hilanderas* y “Ariadna” pinta su época, las mujeres

que hilan. Los señores, los ricos, están detrás. Esto en su época, de Felipe IV, Velázquez es un asesor y mayordomo real, y le pagan como tal, no como pintor, pero le dejan pintar porque lo hace maravillosamente. En toda la obra de Velázquez hay esta actitud. Para Rossellini también cuenta historias ligeras, sinceras, es un hombre culto que en un momento de lucha contra el fascismo hace *Roma, città aperta*. Y a los dos años hace *Paisà*. No es el señor que denuncia la violencia y el fanatismo, sino que de repente tiene la mirada de que la gente es buena. En *Paisà*, el último episodio, el del Po, cuenta la relatividad de las cosas, una gente que lucha, que son partisanos, que se esconden, los ponen en un barco, los fusilan. Esa escena tiene una doble historia, la del rodaje que se les iba la luz y Rossellini tenía una cita en Roma. El operador Martelli le dice que todos se pongan al fondo, los que disparan y los que caen al mar. Al día siguiente se firma el armisticio. Luego hace *Germania anno zero*, donde las víctimas son algunos nazis y los americanos que se hacen fotos en las ruinas. Los comunistas empiezan a decir que Rossellini es reaccionario.

Ahora todas las películas son a favor del que manda. Rossellini no, hacía su cine, que tenía un color u otro, una evolución humana, pero no de acuerdo con los que matan. Ahora, mira la cartelera, el cine inquieto que hay... Yo en mi libro empiezo hablando de la película de George Clooney *Buenas noches y buena suerte*. Parece que es la denuncia de una censura que ya no existe, pero como ya no existe todo es maravilloso. Esto es lo que no hacía Roberto Rossellini, o Velázquez. No son seres sumisos, son rebeldes a un nivel distinto, no con fusil. Son rebeldes porque son rebeldes profundos de la sociedad. Ellos van haciendo su labor sabiendo que no tienen nada que hacer con la lucha directa, y que a lo mejor no les interesa. Salvando todas las distancias, es lo que me ocurre a mí.

Hubo distintas formas de expresar la disidencia: violencia, militancia, disconformidad...

Yo lo que no he sido y eso en parte me ha perjudicado, pero no me importa, ha sido seguir una línea política concreta. Yo he tenido mi visión del mundo concreta. Cuando murió Franco me llamó [Juan Antonio] Bardem y me dijo: “Jorge, que ya tenemos democracia, ya te puedes hacer del Partido Comunista.” Yo he seguido siendo el mismo siempre. En parte molesta y en parte no.