

# Historicismo, historicidad: a propósito de la relación de Eduardo Mendoza con el cine español

Agustín Rubio Alcover  
Universitat Jaume I (Castellón)\*

## Índice

1	<i>Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el extraño caso del Doctor Mendoza...</i>	2
2	El huevo y la gallina: <i>Soldados de plomo</i>	9
3	Interludio/ <i>flashback</i> a los días del viejo color (político): <i>La verdad sobre el caso Savolta</i>	19
4	Golondrinas y veranos: <i>La ciudad de los prodigios</i>	21
5	Donde el círculo termina (o recomienza): <i>El año del diluvio</i>	24
6	Conclusión: La ironía del dinero	28
	Bibliografía	36

---

\*El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda de los Proyectos de Investigación “Tendencias actuales en la producción y realización de informativos para televisión: entre el espectáculo, el entretenimiento y la información”, financiado por la convocatoria de la Universitat Jaume I y Bancaja, para el periodo 2007-2010, con código 07I430-P1 1B2007-26; y “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

## 1 *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el extraño caso del Doctor Mendoza...*

**E**L RECIENTÍSIMO fallo del Premio Planeta de 2010 da pie –amén de a tachar de oportunista al que suscribe, o asombrarse ante su visionarismo; y sólo en caso de que se formule tal disyuntiva, en descargo avanzamos que la opción acertada sería la segunda, habida cuenta de que su origen se remonta a una fecha anterior a la noticia–<sup>1</sup> a jugar a los paralelismos y los ciclos a que tan aficionados somos quienes nos dedicamos a escribir acerca del cine.<sup>2</sup> Y es que el celebrado y popular autor barcelonés, de humor reconocible y consumado estilista; practicante de una “novela de sofá” heredera de los grandes nombres decimonónicos –británicos, sobre todo: Henry James; aunque también tiene querencias real-naturalistas que lo emparentan con referentes francos– cuyo certificado de defunción él mismo ha firmado repetidamente, pero del que se erige en (pen)último, orgulloso y entusiasta practicante; aplaudido rejoneador de la industria nacional merced a la puntilla de esa cita según la cual “en ninguna ocasión, ni siquiera en los más críticos breves, he visto, como suele contarse, pasar ante mí mi vida entera como si fuera una película, lo que siempre es un alivio, porque bastante malo es de por sí morir para encima morir viendo cine español” (*La aventura del tocador de señoras*, 2001)–;<sup>3</sup> ha tenido, sintomáticamente –y el adverbio permite vislumbrar una primera hipótesis–, poca fortuna al ser adaptado al cine bajo el resultado de films, también de manera significativa, conflictivos en su dimensión productiva (*La verdad sobre el caso Savolta*, Antonio Drove, 1979; *La cripta*, Cayetano del Real, 1981; *La ciudad de los prodigios*, Mario Camus, 1999).<sup>4</sup>

Ítem más: nuestro hombre ha mantenido una relación directa es-

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto se presentó en el I Congreso Nacional del Cine Español”, celebrado en Málaga entre los días 2 y 5 de noviembre de 2010, bajo el título de “De las balas (de fogueo) al (colmo del) desencanto: Eduardo Mendoza y el cine español”.

<sup>2</sup> Empleamos este circunloquio, y no las atribuciones de “historiadores”, “críticos” o “analistas”, a conciencia, como en seguida se verá; porque esta es una de las cuestiones que nos preocupan hoy.

<sup>3</sup> Puya con la que, por cierto, mi colega José Vicente Benet encabezó un artículo (2001) en el que *tomaba el pulso* al cine español de los años noventa.

<sup>4</sup> Publicadas en 1975, 1978 y 1986, respectivamente.

porádica, y muy espaciada tras una retahíla de cadencia regular que presagiaba una continuidad pronto frustrada, con el medio cinematográfico: sin hacer de menos ni excluir de este estudio las obras antecitadas, el examen de *Soldados de plomo* (José Sacristán, 1983), basada en un breve relato inédito, y de *El año del diluvio* (Jaime Chávarri, 2004),<sup>5</sup> en la que se implicó directamente como guionista, se prestan particularmente a repasar varias trayectorias aparejadas, a saber: la suya propia, en trance de afianzamiento, y la de una voz directorial emergente que apenas trascendió el estadio de promesa –el debut en la realización de un intérprete tan aplaudido y emblemático de la generación del compromiso político como Sacristán; y cotejada luego en su fase de madurez creativa con la postrera etapa en la carrera de Jaime Chávarri, un veterano proveniente de la generación de la autoría setentista, inmediatamente posterior a la del Nuevo Cine Español, y para quien el contexto actual resulta menos halagüeño. De tal tarea genealógico-comparatista se seguirán (uno) una estructura arbórea; y (dos) un tejido de ramas y ramificaciones, más que frondoso, enmarañado; más (tres), eventualmente, caerán como frutos, una cierta semblanza de los avatares de las escrituras postmodernas, a las que Mendoza es un contribuyente desde primera hora, y que han evolucionado desde una narrativa (auto)crítica, impregnada o aneja al brechtianismo a un individualismo dandi. El resultado será –o así se quiere– una llamada a la reflexión acerca de la pervivencia, en una progresiva minorización, de un modelo fílmico nacional acuñado en los primeros tiempos de la Transición –ligado a la concepción culturalista y literaturizante de un cinema nacional digno que la Ley Miró propició–, cultivada por cineastas –directores, pero no sólo; guionistas, intérpretes, productores... asimismo; y lo afirmamos porque el proceso que queremos describir no está exento de repercusiones concretas, contrastables, en las áreas o dimensiones que respectivamente les atañen– que protagonizaron un importante periodo de la Historia del medio en nuestro país y, si no parangonables, al menos sí con claros paralelismos con las líneas recorridas en otros campos artísticos y expresivos, narrativos o no, y con las directrices emanadas desde las administraciones públicas –a través de las subvenciones y demás medidas de protección y fomento del audiovisual– y los órganos (di)rectores del pensamiento; para en última instancia contribuir a un

---

<sup>5</sup> La cual vio la luz en 1992.

más fino entendimiento del radical cambio de la razón político-cultural que ha sufrido la España democrática.

Se nos antoja, de entrada, que este endiablado asunto se presta a dos vías de aproximación, entreveradas: por un lado, tales desventuras y desfases se explican, en parte, por el carácter propiamente ambiguo y anacrónico –por partida doble, y proyectado hacia el pasado y hacia el futuro–, del (*estado del*) *arte* en el tiempo presente, en general, y de la *novelística ejemplar* mendociana, para ser precisos –o, si se nos permite el retruécano, sirviéndose de la misma como *exponente*–: no en balde –y aunque no es el objeto de esta comunicación, ni competencia nuestra, afinar en la caracterización teórico-técnico-literaria del autor, y a todas luces escapa a las modestas posibilidades a que su limitada extensión le constriñe; no dejaremos de apoyarnos, siquiera a brochazos, en sendas autoridades–, ese molde ha sido referido para aludir a sus *novelas de novelas*, pre(l)postmodernas, por José-Carlos Mainier, cuando lo englobaba con Javier Marías en la veta más *anglosajona* de nuestros contemporáneos narradores, dotados de una “manía por el detalle ambiental y la arbitrariedad humorística y hasta psicológica”, y a quienes “nos [sic] les avergüenza *contar* las cosas, así sea a costa de que se patentice la tramoya del relato y se pierda la impasibilidad narrativa tan galicana”;<sup>6</sup> la misma que condujo a Ignacio Echevarría a atribuir a la incidencia de la estruendosa revelación del *Savolta* en 1975 un efecto *reparador* a la par que *subversivo*, que “mueve a admitir que es posible remprender cualquier camino y ejercer la tradición –y la convención– en un sentido no reaccionario” y establecer “un juego de teatro dentro del teatro (Shakespeare), que prolonga el juego cervantino del relato dentro del relato empleado ya por Mendoza como recurso de distanciamiento irónico, no exento en su caso de una fuerte impronta nostálgica”.<sup>7</sup>

Por otro lado, y acotada ya la cábala al terreno estrictamente cinematográfico –pero también en un registro dual: textual y historiográfico o, más aún, *metahistoriográfico*–, nos interesa, en un sentido amplio y reconocemos que interesado, profundizar en lo que Manuel Trenzado denominó “el cine español como actor político durante la Transi-

<sup>6</sup> MAINIER, 1994: 177-178.

<sup>7</sup> ECHEVARRÍA, 2005: 188 y 190.

ción”.<sup>8</sup> Ello implica seguir, críticamente, el camino marcado por dos augustas aproximaciones pioneras a esta materia: la advertencia segunda de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce para no evitar naufragios metodológicos, etcétera –“Salvo las consabidas excepciones, los autores que se arriesgan a reflexionar fílmicamente sobre su propio presente mantienen posiciones políticas situadas en los confines del espectro: bien la derecha más descarnada, bien la izquierda reformista o, más excepcionalmente, radical”–;<sup>9</sup> y de Paco Llinás, contra perezosos o infantiles especularismos, pues el cine “no es sólo un reflejo de la sociedad, sino que, en mayor o menor grado, forma parte de aquella, es uno de tantos elementos que contribuyen a la dinámica social”.<sup>10</sup> Y nos metemos por vericuetos: no debiera ser rizar el rizo añadir que levantar acta tampoco lo es; menos aún cuando el cronista, cual es el caso de la quinta que al (mucho) calor de los acontecimientos redactó esa crónica, dista de ser ingenuo, en ningún sentido, pues sabe de su compromiso, no ya irrenunciable, sino condición *sine qua non* o razón de ser, y lo enarbola. Puede entreverse ya que lo que nos convoca son, pues, en última instancia, las circunstancias condicionantes de la visión de la *H/historia* hecha por quien, con los debidos –y sinceros: en absoluto peyorativos, pues, como ya se ha avanzado, uno, lo contrario es imposible; y, dos, asumirlo y seguir adelante es en esencia, y más lo fue en tiempos revueltos, valiente– respetos, tiene los pies en el barro –o las manos en la masa– de la polémica.<sup>11</sup>

En verdad el cineasta no es un político ni el investigador un politólogo; pero tanto el uno como el otro, lo quieran o no, estén o no persuadidos de ello, en el cumplimiento de sus respectivas tareas desempeñan una función de esos cortes... –, nos proponemos explorar las trascendentales orientaciones externas que el cine recibió –y sobre él siguen arreciando, pues las lluvias caídas desde entonces, dignas acreedoras al término de *precipitaciones*, en lugar de cesar se han sucedido sin solu-

<sup>8</sup> TRENZADO, 1999; se trata, de hecho, del título de un capítulo entero, el décimo: pp. 273-298.

<sup>9</sup> PÉREZ PERUCHA y PONCE, 1986: 36.

<sup>10</sup> LLINÁS, 1986, 2.

<sup>11</sup> Dicta el refranero que “es de bien nacidos ser agradecido” y que “honra merece el que a los suyos se parece”; y afirma el *psicoanálisis pop* que es de ley matar al padre. En esa querella estamos... Y seguimos.

ción de continuidad– por parte del aparato teórico-crítico, convencido de la importancia de denunciar usos, componendas y perversiones, y de exigir(se) una aportación sustantiva al cambio hacia un horizonte *confuso* –pues, uno, antiteleología obliga, ya se sabe que no está el mañana escrito; y dos, cada cual, en razón de su punto de vista, de su perspicuidad o de la diferente graduación/coloración de las lentes que maneje, avizora uno distinto. Y recordamos otra obviedad: que no es exactamente lo mismo escribir, atenerse o corregir una periodización u otra; pues tras las mismas laten entendimientos bien dispares de la misma, criterios distintos, intereses contrapuestos... Así, en direcciones distintas, cuando no antagónicas, apuntan la seminal de Heredero, quien en –*ambiguas*, sobre todo por lo que respecta a la sombra de sospecha que arroja sobre el último término/estadio– cursivas en el original distinguía entre “la *agonía del franquismo* (1973-1976), la *transición democrática* (1977-1982) y la *democracia* (1983-1987)”;<sup>12</sup> la también temprana de Hopewell –de un caos primigenio a “Un nuevo cine europeo (1983- )”, pasando por “Pluralismo (1977-1983)”–;<sup>13</sup> las de Torreiro y Riambau –“Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)” y “La década socialista (1982-1992)”–;<sup>14</sup> las (varias) ensayadas por Pérez Perucha: 1973-1983 (1998: 279) ó 1974-1983 (2005, en el título del volumen mismo);<sup>15</sup> la que trazan Castro de Paz y Pena, según la cual “El cine de la Transición” abarca desde 1973 a 1982, “con los primeros estertores del franquismo y la aparición de una serie de películas que anticipan el cambio de régimen, y 1982, año del triunfo del PSOE en las elecciones generales de octubre”...<sup>16</sup> Falta de equivalencia debida a que se destilan de –y, a la inversa, de ellas se ídem– las idiosincrasias, coyunturales, de los estudiosos, como en otra parte y respecto a un objeto bien distinto ha sostenido el propio Castro de Paz –con Josetxo Cerdán–, en nuestros pagos priman las periodizaciones estéticas sobre las políticas, a propósito de lo cual se extienden con un comentario que apuntala nuestra línea de argumentación:

<sup>12</sup> HEREDERO, 1989: 18.

<sup>13</sup> HOPEWELL, 1989. Nos tomamos la libertad de dejar abierta la fecha del tercer lapso, que él clausura en 1988, pues responde al cierre de la edición.

<sup>14</sup> Son los títulos de los dos últimos capítulos de GUBERN, MONTERDE, PÉREZ PERUCHA, RIAMBAU y TORREIRO, 1995.

<sup>15</sup> 1998: 279 y 2005, en el título del volumen mismo, respectivamente.

<sup>16</sup> CASTRO DE PAZ y PENA, 2005: 59.

... el siempre útil (y necesario) recurso historiográfico a la prensa (diaria o especializada) se acaba convirtiendo en una prisión para los historiadores que, faltos de una distancia crítica, acaban tomando como criterios operativos para enfrentarse a su estudio poco más que las clasificaciones de urgencia realizadas por críticos y periodistas.<sup>17</sup>

También ocurre porque antes que ellos, y a propósito de una dupla de films españoles muy anteriores, Santos Zunzunegui había dejado asentada la distinción fundamental entre dos categorías de cine histórico: las metonímicas, que “partiendo de un ‘aspecto’ singular de un momento singular de un momento histórico dado pretenden elevarse hasta la descripción global del periodo que se quiere analizar”; y las metafóricas, que tienen la cualidad de “hablar de cosas diferentes de las que muestran en base a un fondo isotópico de identidad semántica”.<sup>18</sup>

Pues bien: de regreso al nivel propiamente fílmico y a nuestro objeto –lo cual, de paso, ilustra que la trayectoria es de ida y vuelta– las adaptaciones mendocianas transitan de la adscripción a la segunda modalidad –en su primer jalón, todavía en los setenta: el *Savolta*– a la primera –las enclavadas en su tiempo, ya en los ochenta pero a principios, entre las postrimerías de la transición y la naciente democracia, *La cripta* y *Soldados de plomo*–, para arrugarse por fin –*La ciudad de los prodigios* y *El año del diluvio*, muy sueltas ya de ese primer bloque, y pertenecientes a otro momento de tránsito y crisis: el paso del siglo XX a un tercer milenio en el que soplan, a modo, los vientos de la convergencia y la globalización–; y lo hacen tanto en un registro estrictamente textual como en el nivel autorreferencial y metadiscursivo –si se nos permite expresarlo así, dada la dificultad de lo que queremos significar, todas ellas *encierran abiertamente* una valoración acerca de sí mismas y de su propia situación; llevan inscritas trazas por medio de las cuales sus autores empíricos, en el doble deseo de encontrar o servir la brújula en el panorama de general desnortamiento en que ellos mismos se mueven y de condicionar una *buena* por complaciente lectura, aspiran a ubicarse sus autores, en el mapa del cine español contemporáneo, y se corpo-

<sup>17</sup> CASTRO DE PAZ y CERDÁN, 2005: 135.

<sup>18</sup> ZUNZUNEGUI, 1994: 19-20; eran *Bambú* (José Luis Saenz de Heredia) y *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román), ambas de 1945.

reizan/confunden con la enunciación. Lo cual se explica por el consabido carácter regresivo y reflexivo que las inspira; si bien no quiero quedarme ahí, pues el fenómeno, lejos de ser inocente o intrascendente, tiene entraña política, y de gran calado: a partir de apurar su comprensión, se abre la senda que conduce a una visión integral, (hiper)crítica, del porqué y las implicaciones del progresivo desarme moral, el desarbolamiento productivo y la indignancia cinematográfica –y, por extensión, cultural– de buena parte de los cuadros intelectuales más pujantes de las décadas previas. El nudo gordiano se ata por un excesivo apego a discursos epocales y –dicho sin *animus iniuriandi*– tendenciosos, desde los que el objeto se empieza a estudiar: sin el no sabemos si debido, pero desde luego seguro insuficiente desapego cronológico, como para enjuiciar e historizar en frío. La grieta que señalamos con el dedo no es nueva: consiste en la confusión de los términos críticos y científicos –y de nuevo no hay contradicción, pues partimos de la premisa de su imposibilidad: del carácter inasequible de la neutralidad; pero lo que aquí acontece, a nuestro entender, es que resta una *apariencia* –mitad por pusilanimidad con respecto a los referentes historiográficos, mitad por inconsciencia de esa carencia de *décalage/delay*– no tanto una *máscara* como un *atributo*, de historicidad, en (meta)textos que refieren ideas acuñadas en el fragor de la batalla; no ya profundamente imbuidas de un espíritu, sino directamente pronunciadas desde una premeditada, y casi podríamos llegar a calificar de plausible, *voluntad de intervención*. La instantánea, casi resulta ocioso añadirlo, no es en absoluto complaciente, e incluso podría resultar ofensiva para alguno; no pretendemos, empero, provocar ni insultar, y haciendo esto nos internamos en un jardín sembrado de minas; pero, en esencia, no se trata sino de la constatación o el refrendo, a veinte años vistas, del acierto en la cautela acerca de las conclusiones de un libro clave en esta madeja por parte de sus propios padrinos, José Antonio Hurtado y Francisco M. Picó, quienes ya entonces reconocían que la declarada

*pretensión de analizar con rigor la evolución del cine español en un período tan reciente –y complejo– como el que transcurre entre 1973 y 1987 (desde los últimos estertores del franquismo hasta la plena consolidación del sistema democrático, pasando por la larga transición política, de la que algunos no terminan de ver su horizonte último), puede*

*parecer ciertamente una osadía. La primera objeción que quizás pueda hacerse al proyecto que nos ocupa es la falta de la necesaria distancia en el tiempo para establecer, con una adecuada perspectiva histórica, planteamientos o interpretaciones que se pueden presumir totalizadores.*<sup>19</sup>

## 2 El huevo y la gallina: *Soldados de plomo*

A idéntico escollo apuntaba simultáneamente Carlos F. Heredero, al hacerse eco del a esas alturas justamente célebre aviso para navegantes –un *clásico instantáneo*, se la llamaría hoy– de Llinás.<sup>20</sup> Más elocuente aún resulta que, de forma consecutiva –tanto como que el artículo en cuestión era el indizado sucesivamente, en el volumen colectivo–, Carlos Losilla, no sin un cierto mecanicismo *enragé* en exceso rigorista, dictaminaba el viraje conservador en lo formal, lo narrativo y lo discursivo –i.e., en lo textual– y en lo industrial que el cine español había experimentado entre 1977 y el ascenso al poder de los socialistas; acontecimiento por el cual se zanjaba el paso de la transición a una democracia tratada recelosamente –como un *cierre en falso*, o saduceo embrujo/engaño del perverso Sistema...–, en el cual, para participar en un rol protagónico, izquierda y cine habían pagado el peaje de una estandarización –o, siguiendo una tradición racionalista pasada por el filtro de althusserismo rama Noël Burch, *modelización*– de la producción y el estilo fílmico no tanto emanada como (auto)impuesta de resultados de la entrada en vigor de la Ley Miró.<sup>21</sup> Así, al igual que a continuación Monterde refrendaba el criterio del triunfo del *dibildismo* más allá de lo que desmentía como una “feliz [pero precipitada y errónea] ocurrencia” por parte de Pau Esteve y Juan Miguel Company de haber extendido su acta de defunción,<sup>22</sup> y aventuraba como receta mágica de la industria la fórmula “‘tercera vía’ + cine culto-metafórico estilo Querejeta + subproductos ‘populares’ ligados al cine de subgéneros”;<sup>23</sup> Losilla

<sup>19</sup> HURTADO y PICÓ, 1989: 7. La cursiva es nuestra.

<sup>20</sup> HEREDERO, 1989: 17.

<sup>21</sup> LOSILLA, 1989: 33-43.

<sup>22</sup> ESTEVE y COMPANYY, 1975; con José Sacristán haciendo una pedorreta al lector, según la gráfica maquetación.

<sup>23</sup> MONTERDE, 1989: 46.

*sancionaba* –en las dos acepciones de la palabra: la decretaba y la condenaba– la culminación de aquella misma “tercera vía”.

Y no tanto nos dejamos de meandros como derivamos, por fin, del más amplio y caudaloso río del nivel macroscópico al primer afluente mendociano: urge admitir que *Soldados de plomo*, si no se ajusta como un guante, sí se atiene con pulso bastante firme al conseguido esquema abstracto bocetado por Monterde. Y, en efecto, se intuye en el primer film rubricado por José Sacristán, firmado en 1983 –esto es, en la temporada inmediatamente posterior a la entronización de los socialistas; a la sazón, pues, como parte de la más temprana cosecha de la reforma mironiana–, un haz de contradicciones: o sea, que si el film se sitúa a horcajadas y *es* –o, cuanto menos, es legible como– la *bisagra* entre dos épocas; Sacristán, reconocido *compañero de viaje* –en una travesía sin rumbo hacia el desencanto: la carencia de brújula en Cara de acelga (1987)– de una generación rota entre *irredentistas* y *chaqueteros* –sacos a cual más despectivo para con el otro–, *es* –de nuevo, interpretable; como en efecto lo ha sido, y esa asociación excita aún hoy en el inconsciente colectivo: *funciona* como tal, en términos de iconografía sociopolítica– el *espectro* de la Transición –o de su cine: pieza esencial en la construcción, y en la evocación más o menos nostálgica, de un imaginario colectivo de una esquizofrenia merecedora de mejor causa–; precisamente en su condición versátil, fluctuante –los malévolos dirán tornadiza o acomodaticia–, ambigua: escindido entre la desmovilización y el impulso de tomar parte –o sea, las armas– para Jaime Camino (y José Frade) en *Las largas vacaciones del 36* (1976); no menos *partido* entre lo público –la política: secretario general *in pectore* del Partido Comunista de España, nada menos– y lo privado –la homosexualidad– en *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978); prestatario de sus facciones a uno de los rostros de *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974; con José Luis Dibildos); protagonista de *Asignatura pendiente* (1977), “la película de la Transición”,<sup>24</sup> del en (terceras) vías de reconversión José Luis Garci; e hilo conductor de *La colmena* (Mario Camus, 1982) –sobre la que volveremos *in extenso*–, donde coincide –en una escena en que se cruzan el poeta venido a menos Martín Marco López y el *secreta* que resulta premonitoria– con Fernando Vivanco,

<sup>24</sup> PELÁEZ PAZ, 1997: 766.

el actor que en *Soldados de plomo* incorpora a Ramón, herman(astr)o de Andrés (su personaje); y con Antonio Resines, quien figurará en la nómina de coproductores de su ya muy próxima *opera prima*.<sup>25</sup>

A mayor abundamiento, el estreno de su puesta de largo coincidió con el cambio de ciclo, de cuya primavera –y perdónese me la cursilería, ya que va con toda la mala baba acerca de si es dulce o lleva veneno– constituye uno de los más granados y jugosos resultados del “modelo literario académico (progresivamente más cercano al estándar de producción europeo) que se confirmará en la década siguiente en obras como *Bearn. La sala de muñecas* (Jaime Chávarri, 1983), *La colmena*, *Los santos inocentes* (Camus, 1983) o *La plaza del diamante* (Francesc Betriu, 1982), todas ellas realizadas en el bienio 1982-1983 y preludio del aluvión de adaptaciones *de qualité* promocionadas –para el cine y la televisión, o para ambos a la vez– por la administración bajo la iniciativa de Pilar Miró”.<sup>26</sup> La película, que recibió en las recensiones de los principales órganos de opinión de la época un trato algo condescendiente: tibias –críticas con la condición arquetípica de las criaturas que poblaban el relato, con un guión endeble y un conjunto carente de unidad– y esperanzadoras –encomiástica con su honradez, su falta de engolamiento, su sensibilidad para la dirección de actores e incluso con una artificiosidad tildada, un punto contradictoriamente, de atractiva–;<sup>27</sup> disfrutó de un ciclo moderadamente exitoso y prolongado –como por aquel entonces era común– en el circuito internacional de festivales de segunda categoría como Prades de 1983, Bastia (Italia) en 1984, Burdeos (Francia) en 1985, Villeurbanne (Francia) en 1986. En esta última fecha aparecen los primeros textos de saldo de cuentas con el pasado reciente, que no hacen sino recoger y sistematizar las primeras impresiones volcadas en la prensa diaria y en la literatura especializada mensual –lo cual no es extraño, pues la practicaban los mismos nombres–: justo cuando se la podía dar por *amortizada* –en el punto terminal de su comercialización–, Manuel Hidalgo recibía al debutante con cordialidad, entre los “Directores nuevos capaces de intentar fórmulas diversas con igual solvencia y que parecen ocupar un lugar equidistante de

<sup>25</sup> Anótese también que con Assumpta Serna, una de sus *partenaires* femeninas en *Soldados de plomo*, se había visto fugazmente las caras en *La cripta*.

<sup>26</sup> HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, 2004: 106-107.

<sup>27</sup> Véanse a modo de ejemplos FERNÁNDEZ TORRES, 1983, o ÚRBEZ, 1984.

la autoría y la artesanía” como José Luis Cuerda, Julio Sánchez Valdés y José Antonio Zorrilla;<sup>28</sup> y Zunzunegui destacaba a Sacristán y a este último como los únicos realizadores que habían despuntado:

*... desarrolla (...) todo un inventario, a veces un tanto forzado, de soluciones de puesta en escena, como recurso útil a la vez para mostrar(se) la adecuada capacidad que justifique su presencia tras de la cámara y para intentar insuflar vida en una serie de personajes contruidos con diseños arquetipos y que parecen extraídos –a modo de baúl mágico– de otras películas españolas contemporáneas.<sup>29</sup>*

Casi a la vez Hopewell –corresponsal de Variety reconvertido, primero, en divulgador de la historia del cine español de cara al exterior, y luego, previa traducción y depuración, en genuino analista asimilado a la patria– la consideraba “demasiado modesta”, aunque “inteligente”; e –interesantemente– la vio como un cruce entre la Tercera Vía y Gutiérrez Aragón.<sup>30</sup> Y más tarde Monterde, también crítico oficiando como historiador atento al pasado más reciente, vivido –y contado– en primera persona, la despachaba como un estimable film comercial, pero despreció a Sacristán, dentro de una larga lista de directores insignificantes.<sup>31</sup>

Pero centrémonos en la película propiamente dicha, de cuyo proceso de gestación nos interesa que la relación entre Sacristán y Mendoza, y la decisión de debutar en la dirección, se remontan, como por lo demás era previsible, a *La cripta*:<sup>32</sup>

*... el pobre Pepón Corominas me propuso el papel de El misterio de la cripta embrujada. Allí conozco a Cayetano*

<sup>28</sup> HIDALGO, 1987: 156-157.

<sup>29</sup> ZUNZUNEGUI, 1987: 187.

<sup>30</sup> HOPEWELL, 1989: 437; puede ser relevante al respecto la explícita admisión de ZUNZUNEGUI del estadounidense como “uno de los nuestros” (1999b).

<sup>31</sup> MONTERDE, 1983: 187. De las malas pasadas que juegan esos dos errores de paralaje de la cámara del historiador que son la mezcla de discursos y la perspectiva del tiempo es ilustrativa la inclusión de un Enrique Urbizu...

<sup>32</sup> A Cayetano del Real, cineasta de vida corta y trayectoria notoriamente exaltada, Monterde lo asimila a los Garci, Colomo, Méndez Leite (hijo), Cuerda, Díez y Hermoso; esto es, a los directores “del primer postfranquismo” (1993: 186).

*del Real y nos entendemos bárbaro. Me presenta a Eduardo Mendoza, y nos propone a Eduardo y a mí que escribamos al alimón. Pero la aventura de la escritura a dúo no funciona. Eduardo, que vivía en Nueva York, viene a España a presentar El laberinto de las aceitunas [editada en 1982], en la presentación yo hago de oficiante y Eduardo me da cosas que había ido escribiendo sobre nuestro tema. Eran cincuenta folios y yo lo convierto en guión, para que lo dirigiera Cayetano. Pero la película que veía Cayetano y la que veía yo no coincidía, y José Luis Olaizola y Félix Tusell lo vieron así. Por otra parte, José Luis Dibildos había conseguido que la película, cuando se hiciera, fuese distribuida por CB Films y me apoyó para que dirigiera mi propio guión. Un apoyo inapreciable fue el de Gonzalo Suárez y su mujer Helen, que cuando leyeron los ciento y pico folios en que yo había convertido los cincuenta de Eduardo me dijeron: “Vuélvete a leer el Israel Potter, de Melville”. Y en efecto ahí está un poco Soldados, que en principio era quién mató a quién y acabó por contar cómo la casa se erigía en protagonista. Todo se resume en una frase que dice en la película Fernando Fernán-Gómez: “Un hombre murió el día en que el roble más viejo de sus colinas natales fue derribado por un temporal”. En fin, el guión es mío y lo buena o mala que resultase la película es mi responsabilidad.<sup>33</sup>*

La mezcolanza que subyace a *Soldados de plomo* aflora, pues, en múltiples aspectos; atraviesa sus circunstancias todas –génesis, factura, exhibición–, se manifiesta en el texto y, debería resultar ocioso decirlo, ello condiciona su recepción. Enumérense algunos indicios en el catálogo de las casualidades (o no): por lo que respecta a la muy mixta procedencia del capital, hay que anotar que Jorge/Jordi Tusell Coll, productor de la cinta como miembro fundador y cabeza visible de la histórica Estela Films, estaba vinculado al Opus Dei, como la propia empresa en sus orígenes a Acción Católica;<sup>34</sup> junto a Estela puso sello

<sup>33</sup> BAYÓN, 1995: 74-76.

<sup>34</sup> Padre, por más señas, del finado historiador especializado en la España contem-

el mismo consorcio que había estado detrás de *La cripta*, a saber: la Figaró Films de Antoni Baquer –tras la salida por desavenencias con la línea de producción de su consocio y cofundador en 1977 Pepón Coromina, principal impulsor de aquella–, la cual había respaldado *El diputado* y *La Plaza del Diamante*; y la Kaktus P.C. de José Antonio Sainz de Vicuña, que, desde su constitución, en 1981, había estado detrás del *Bearn* de Chávarri, *Valentina* y *1919. Crónica del Alba* (Antonio José Betancor, 1982 y 1983, respectivamente). Cito los títulos para resaltar la nítidamente progresiva vinculación de tales promotores a la *politique des auteurs* (literarios-historicistas, rehabilitatorios ora de lo autóctono –temas, ambientes...– en lenguas vernáculas, ora de los progresistas-exiliados), llámense Llorenç Villalonga, Mercé Rodoreda, Ramón J. Sender... Por último, el actor Resines, quien como se señaló figura en los créditos como coproductor, en esa misma primera época suya se había implicado con una intensidad cuasiestajanovista –por poco tiempo–, para sacar adelante otros films del clan, tales como *Siete calles* (Juan Ortuoste y Javier Rebollo, 1981), *Vecinos* (Alberto Bermejo, 1981), el cortometraje *Malos tiempos en Ríos Rosas* (Manolo Marinero, 1982; con Fernando Trueba, Ricardo Franco, Carlos Boyero, Antonio Drove, Antonio Gasset y el guionista Luis Ariño prestando sus rostros) y los *Pares y nones* de José Luis Cuerda (1982).

No es, pues, casual la ambiciosa entente actoral para acometer otras tareas que tiene entonces lugar.<sup>35</sup> ¿De dónde nació ese deseo de reciclarse? En el caso de Sacristán, refiere a su valedor/confesor de cabecera, Miguel Bayón, anécdotas e ideas que apuntan que la vocación le

---

poránea y la dictadura franquista Javier. Sólo por poner un ejemplo fehaciente de la complejidad de las cosas, cuenta la leyenda que en una reunión celebrada en 1968 con Carlos Robles Piquer, el Director General de Cinematografía que sustituyó a José María García Escudero en su segundo mandato, pidió tímidamente que se le permitiera rodar una película en catalán, capricho al que quería dar satisfacción antes de morir; a lo que el interpelado replicó que “si volvía a oír esas palabras habría que desenterrar los fusiles” (RIAMBAU, 2003: 65-66) –si bien pronto cumpliría su sueño, al sacar adelante *La larga agonía de los peces* (Francesc Rovira Beleta, 1969) (RIAMBAU y TORREIRO, 2008: 283).

<sup>35</sup> Otro intérprete tan apegado a la memoria sentimental de esa época –y compañero de fatigas de los dos aquí implicados–, como Óscar Ladoire, debutó –si bien durante el periodo propiamente transicional con *A contratiempo* (1981), para suicidarse a tales efectos con *Esa cosa con plumas* (1987).

viene de siempre, porque el perfil del artista es indefinido.<sup>36</sup> Al hilo de lo cual nos aferramos a algo más que un detalle interesante para el análisis, consistente en el hecho de que, en *Soldados de plomo*, diegética y metacinematográficamente, otro (El) actor eximio, Fernán-Gómez, funciona, tanto en la película como para el propio Sacristán –según él mismo ha afirmado reiteradamente– como figura autoritaria –aunque bondadosa–, tutelar, patriarcal. Y es que, en su calidad de intérprete reciclado en director, consumado maestro y mito del cine disidente, desde décadas atrás y hasta la (esa) actualidad –de *El extraño viaje* (1963) al *Mambrú se fue a la guerra* (1986), también guionizada por el *outsider* Pedro Beltrán, incómoda andanada contra el arribismo que iban a propiciar los socialistas desde las poltronas; *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975); el *Gulliver* de Alfonso Ungría (1979)...–,<sup>37</sup> su presencia/concurso reviste un evidente *valor adicional*...<sup>38</sup> del que Sacristán es (digno) heredero; por eso, en el *Diccionario del cine es-*

<sup>36</sup> “En realidad todos somos un poco de todo [...] Siempre he escrito, tomado apuntes, inventado ideas para guiones, esbozado cuentos cortos”); e, inquirido por si dirigiría de nuevo –aparte de *Cara de acelga* y el encargo del cantautor Víctor Manuel de llevar a la pantalla grande la obra teatral de Adolfo Marsillach *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (1993), sólo lo haría en el ámbito de la ficción televisiva–, Sacristán no se cerraba, a fecha de la entrevista, la puerta; es más, aportaba el dato –que parecería apuntar que estaba favorablemente dispuesto– de que “De momento, con Manolo Velasco, he estado, al tiempo que interpretaba [la teleserie de Antena3, creación de Vicente Escrivá, *¿Quién da la vez?*], haciendo mis deberes de realizador, y he visto cómo se trabaja con tres cámaras a la vez. Espero ampliar ese aprendizaje”. Más adelante, el director volvería a reconocer a otra entrevistadora, Lola Mayo (2008: 280-281), el determinante papel que había jugado para que la película llegara a buen puerto de Dibildos, quien se comprometió a distribuirla; y declaraba que su director ideal –o sea, él mismo en su mejor versión– sería una suma de Garci, Bodegas, Olea y Fernán-Gómez. También admitió que el ayudante de dirección, Josexo San Mateo, y el director de fotografía, Juan Ruiz Anchía, habían contribuido muy decisivamente, como colaboradores “directísimos”; y calificaba *Soldados de plomo* de “sencilla”, concluía que estaba “no del todo mal, no me disgusta”; también a ella le refería la importancia de la lectura del *Israel Potter*, siguiendo la sugerencia de Gonzalo Suárez y su esposa, Helen.

<sup>37</sup> HOPEWELL, 1989: 84; también TRENZADO, 1999: 316.

<sup>38</sup> No nos resistimos a relacionar ese *plus* –sin nombre, elíptico– con la anécdota, que Hopewell (1989: 211-212) pone en boca de Llinás, para demostrar tanto la verdadera talla del personaje como su deje, entre la humildad y el cinismo, según la cual en una ocasión había sido *pillado* leyendo un libro de estructuralismo francés... y, a modo de disculpa, había dicho que no había entendido nada. Obviamente, algo queda,

*pañol* coordinado por José Luis Borau, Bayón describió, trascendentalmente, la “encarnadura más representativa” por parte de Sacristán “del españolito medio en versión predemocrática: algo frustrado, algo pícaro y algo tierno, pero también feo, sentimental y autocomplaciente, proyección individual y satírica de un país que camina con esfuerzo hacia la modernidad”.<sup>39</sup> Lo que nos interesa ahora es, más bien, iluminar la evolución de su personaje a lo largo de una serie de estadios inmanentes, puesto que la consecución de su rol como el rostro prematuramente avejentado de la *vieja escuela* en *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán-Gómez, 1986) –con la que le devolvió el favor, o trazó otro bucle– tiene que ver con ese ajuste de cuentas con el pasado realizado siempre, como no puede ocurrir de otra forma, a pie (de obra). Y, si bien el señalamiento por parte de Trenzado de Sacristán –*et alii*: en concreto, Alfredo Landa y José Luis López Vázquez, que en realidad le sacan unos años–<sup>40</sup> como los modelos de identificación y reconocimiento superados –presuntamente jubilados por los más jóvenes Óscar Ladoire y Antonio Resines;<sup>41</sup> la insistencia misma en *subirlo* a caballo entre tiempos proclama ese carácter paradigmático y conflictivo acerca del que venimos reflexionando.

Condición que no le es privativa, por cierto –como se sabe la *valencia* de un intérprete no es tanto absoluta como relativa, simbólica–: sin ir más lejos –y para evitar resabios *auteuristas*, y eludir así disquisiciones vacuas acerca de a quién corresponden los méritos o deméritos

---

algún poso deja la bibliografía; aunque sólo sea impregnación, resaca o pura y dura empanada mental... De eso queremos y estamos intentando ocuparnos.

<sup>39</sup> BAYÓN, 1998: 779.

<sup>40</sup> Sacristán nació en 1937, no mucho después que Landa (1933), pero ya sí lejos de López Vázquez (1922).

<sup>41</sup> TRENZADO, 1999: 322. Tampoco es excuso prolongar la reflexión a la siguiente aventura tras las cámaras de Sacristán, *Cara de acelga*: coetánea de *El viaje a ninguna parte*, dedicada a Llorenç Llobet-Gràcia “y su *Vida en sombras* [1948]” y participada entre otros por Fernando Fernán-Gómez en sempiterno toma y daca, constituye una película estimulante en su desfachatada descompensación: réplica miserabilista a la perorata del padre justo donde aquel la dejó –no parece casual que arranque y termine en las mismas carreteras secundarias por donde iban, itinerantes y sin ruta fija, los actores y por donde aquí circula, también, un perdido *niño* (*muy poco*) *prodigio*, tallado ya; *Cara de acelga* canta la gloria y la miseria de los cómicos de la legua de forma harto más congruente con respecto al tema común de la muerte en vida y el desnortamiento de los intérpretes que el muy superior film de referencia...

de la cinta— de ella es partícipe Mendoza, aquejado ya, o justamente por aquel entonces, del sempiterno *dolor de España*: en el primer capítulo de sus *Voces en la niebla*, Hernández Ruiz y Pérez Rubio citan, curiosamente, la evocación que en la reedición de 2000 en Seix Barral el propio Mendoza hizo de las circunstancias en que alumbró *El misterio de la cripta embrujada*, como estrategia de evasión de los fantasmas de la herida madre patria durante su periplo en Nueva York.<sup>42</sup> Fueron esos tiempos en los que se carteo con Sacristán, intentó coescribir y finalmente dejó al intérprete solo en la redacción del libreto, con el relato que dio pie a *Soldados de plomo* —y que no ha llegado a ver la luz— como *pretexto* de una obra tras la cual se adivina su mano: la centralidad de la heredad del caserón vallisoletano —trasunto de la finca de los Panero en Astorga de *El desencanto* (1975), como símbolo material y objeto de disputa del legado de seres desarraigados pero conscientes y deseosos de religarse al terruño, como el protagonista—; así como la duplicidad de las figuras femeninas, autoritaria la doña Mercedes que encarna Amparo Rivelles —y a la que recuerda la doblemente madre (superiora) sor Consuelo (Fanny Ardant) de *El año del diluvio*—, fatal la cuñada Elena (Assumpta Serna) y apocada y escasamente atractiva Blanquita (Silvia Munt), esa hija del abogado y donante don Dimas (Fernando Fernández-Gómez) que representa un puro esbozo de la Delfina de la novela sobre la Barcelona de la Exposición, hija del patrón travesti don Braulio (François Marthouret) —que no de la que la película traza: una Emma Suárez deseable y deseante—; y la conflictiva trabazón, o densa conciliación, entre las dialécticas “lealtad versus traición” y “amor versus interés”, identifican inequívocamente los *Soldados de plomo* tanto con las señas de identidad de la novelística de Mendoza como con las posteriores adaptaciones y, lo que resulta más revelador, los universos ya bien conformados —en plena, fáctica corrupción— de los firmantes de las mismas (Chávarri, Camus).

Más que cúmulo rastro o reguero de pistas para la caracterización que perseguimos: el primerizo film sacristaniano representa un destilado de ese “cine del reconocimiento” —en expresión que Monterde había acuñado— y entre el que este mismo estudioso trazó un elocuente vínculo con una operación de recuperación del pasado

<sup>42</sup> HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, 2004: 16-17; el capítulo lleva por título “Escrituras fílmicas para la democracia” (15-44).

*revestida por una visión prioritariamente microscópica, que tomaba la memoria personal y familiar como paradigmas máximos. Así, la Historia se canalizó a través de “historias” que, en resumen, siempre eran una misma: las vicisitudes de un núcleo familiar, la evocación de alguna vivencia particular, Y donde prima lo particular no hay lugar para lo general (...) la memoria familiar ahoga la clarificación e interpretación históricas, sumerge bajo la potencia de una fórmula narrativa cualquier atisbo de verdadera aproximación histórica, reproduciendo además los esquemas (...) del más trivial cine “retro”.*<sup>43</sup>

De nuevo, coinciden, como un calco, una película-plantilla y la fallida que Monterde dibuja; y asoma un detalle precioso: el mínimo, pero fundamental, vuelco que implica el viraje que el cine español emprende cuando el gesto de poner la lupa sobre el individuo no atiende a una voluntad *actuarial* sino, acaso, ritual, formulaica, estéril/esterilizada, necrosadamente. El más arriba mentado Mainer señaló, críticamente, al “mito de la reconciliación”;<sup>44</sup> y retomando esa idea Hernández Ruiz y Pérez Rubio se referían al carácter totémico del término *consenso*,<sup>45</sup> de cuyo cuestionamiento, anticipatorio –contribución seminal, implícita, indeseada y *avant-la-lettre*–, se nos antoja *Soldados de plomo* un caso pionero y preclaro; de hecho, más –todo lo vergonzantemente y a regañadientes que se quiera– de la estirpe de Garci, o sea: una tematización de la trayectoria política de unas añadas progresivamente desafectas y desmovilizadas, “desde el discurso melancólico sobre la intrahistoria política de una generación”;<sup>46</sup> netamente adscribible, pues, a ese “cine del desencanto” pero que para el cine español resulta inseparable de la película homónima de Jaime Chávarri, y que Gérard Imbert caracterizó como urbano, existencial, temporal y geográficamente situado en coordenadas reconocibles y cercanas, tendente a la estereotipación, crítico en relación a la identidad de sus criaturas, aquejado –denotativa y connotativamente– de un notorio malestar...<sup>47</sup>

<sup>43</sup> MONTERDE, 1989: 48-59.

<sup>44</sup> MAINER, 2000: 49.

<sup>45</sup> HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, 2004: 22.

<sup>46</sup> TRENZADO, 1999: 266.

<sup>47</sup> IMBERT, 1990: 94 y ss.

### 3 Interludio/flashback a los días del viejo color (político): *La verdad sobre el caso Savolta*

Mas hay otro puntal fundamental en la novelística de nuestro hombre, presente en *Soldados de plomo* y en modo alguno soslayable para apurar el toque de retreta del que es ejemplo –y trasvasado a las adaptaciones que de él se han hecho y, por extensión, a todo el medio cinematográfico/la historia última del cine español–: hablamos de su dimensión genérica, que tampoco escapó al ojo de aquellos analistas, precursores nuestros, más perspicaces. Hagamos, pues, un alto para repensar el papel que juega el género –apellidemos: policiaco– en Mendoza y sus adaptaciones: con razón Vicente J. Benet señalaba la superficialidad estetizante de la *estrategia* (más) *común* con respe(c)to a las novelas de género en la industria nacional del momento, para la que “la utilización de una reconocible y característica iconografía no se articula con unas propuestas narrativas profundas”.<sup>48</sup> Si bien la inclusión en ese cajón linda siempre peligrosamente con el desastre,<sup>49</sup> es quizás por eso tanto más revelador que Antoine Jaime, al tiempo que tipologizaba el *Savolta* como una “novela de investigación convertida en película policiaca”, recordaba que su director, Antonio Drove, había recibido pocos aplausos; y movido por un cierto sentido de la justicia,<sup>50</sup> reivindicativo, le atribuía la condición de precursor de la “ten-

<sup>48</sup> BENET, 1989: 127.

<sup>49</sup> Monterde lo mete, discutiblemente a nuestro juicio, en el saco de los *negros*, sus personajes y sus adaptaciones: el Pepe Carvalho de Vicente Aranda –*Asesinato en el Comité Central* (1982)–, el Germán Areta de José Luis Garcí –*El crack* y *El crack 2* (1981 y 1983, respectivamente)–, el *Dinero negro* de Carlos Benpar sobre el *De mica en mica s'omple la pica* de Jaume Fuster, el Gálvez de Jorge Martínez Reverte según Antonio Gonzalo –*Demasiado para Gálvez*– y Antonio Hernández –*Cómo levantar 1000 kilos*–, el Francisco González Ledesma de *Crónica sentimental en rojo* (Francisco Rovira Beleta, 1986), el Camus de *La rusa* de Juan Luis Cebrián (1987), el Juan Madrid de *Al acecho* (Gerardo Herrero, 1988), la *Chatarra* de Félix Rotaeta (1991), el Juan Benet de *El aire de un crimen* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1988), el Antonio Muñoz Molina de *El invierno en Lisboa* (José Antonio Zorrilla, 1991), el Ferran Torrent de *Un negre amb un saxo* (Francesc Bellmunt, 1989) o –cerrando el círculo– el Andreu Martín de *Fanny Pelopaja* (Vicente Aranda, 1984) (1993: 144-145). . .

<sup>50</sup> Injusto, todo sea dicho: la reacción de la crítica realmente prestigiosa del momento atestigua más bien lo contrario (cfr. HEREDERO, 1980; ZUNZUNEGUI, 1980; LLINÁS y PÉREZ PERUCHA, 1980; PÉREZ CAMPOS, 1978).

dencia (...) a las altas miras”.<sup>51</sup> Por su parte, Monterde la inventariaba en el apartado de ficciones históricas con un componente de “verosímil creación literaria”, en el mismo anaquel que *La teranyina* (Antoni Verdaguer, 1990);<sup>52</sup> y empleaba el afortunado calificativo de “oblicuidad” para dar con –metafóricamente– la nota del acercamiento al periodo de la Restauración.

Si le aplaudimos el término es porque contribuye a entender el partido que tanto el novelista saca al patrón como la clave de bóveda de la táctica droviana, según una receta impregnada de sabor de época, muy difundida allende nuestras fronteras pero no tanto –por razones de fuerza mayor, como censura, aunque no sólo–, y a la que el cine nacional se rendiría en lo sucesivo: como con acierto supieron ver Hernández Ruiz y Pérez Rubio en Mendoza –novelista por el cual demuestran una notoria querencia, o al menos así parece indicarlo que sea a uno de los pocos literatos a quienes citan, y que lo hagan en varias ocasiones–, el *Savolta* demostró “que era posible conjugar cierta experimentación con una vuelta al placer de narrar y a la recuperación de la historia”; y, por lo que respecta a su traslación a imágenes, afirman que estaba en línea con los films que “canalizaban un discurso de izquierdas fabulado”, para proceder a continuación a una lectura en clave parabólico-presentista de la Transición<sup>53</sup> en sintonía con las interpretaciones de Castro de Paz<sup>54</sup> y Ferran Alberich.<sup>55</sup> Nosotros nos atrevemos a ir más allá y afirmar –reconocemos que interesadamente: pero es que, en efecto, queremos no tanto lanzar hipótesis o especular como poner el acento en estas relaciones borrosamente causales– que, radicalizado por el dicerio de Esteve y Company de la muerte de la Tercera Vía, Drove *se desvió* a sabiendas, con las de sobra conocidas fatales consecuencias del contencioso con la empresa de producción Domingo Pedret, P.C. –más concretamente, con el que se convertiría en *factótum* del cine español desde mediados de los ochenta hasta fechas recientes: Andrés Vicente Gómez.<sup>56</sup> Y es que, sin llegar a aferrarnos a

<sup>51</sup> JAIME, 2000: 140.

<sup>52</sup> MONTERDE, 1993: 156.

<sup>53</sup> HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, 2004: 34 y 76 y ss, respectivamente.

<sup>54</sup> CASTRO DE PAZ, 1997: 800-802.

<sup>55</sup> ALBERICH, 2002.

<sup>56</sup> *Savolta* había sido un proyecto de Emilio Martínez Lázaro que Elías Querejeta,

un clavo ardiendo –como agarra, al entender del firmante de estas líneas, bastante por los pelos Hopewell, y sucumbe a la tentación de la sobreinterpretación que, añádase en su descargo, reconoce, cuando infiere del presunto parecido entre Charles Denner y Adolfo Suárez la idea de que el film, que “no se concibió con la intención de establecer analogías con la todavía hipotética transición española”, reviste un diagnóstico de su presente–;<sup>57</sup> de lo que no nos cabe duda es de que, en el trance de decantarse por una de las dos opciones de la dicotomía establecida por Zunzunegui y citada *supra.*, Drove se apuntaba al registro de la metaforicidad. En la misma dirección Trenzado lanzó un firme cable –doble y, no nos resistimos a hacer el chiste verbal, propio de su apellido– entre este film y *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), protagonizada, como se sabe, por Sacristán –quien obtuvo gracias a ella el galardón al mejor actor en San Sebastián–, pues ambas “analizan la lucha de clases en las primeras décadas del siglo como uno de los factores explicativos de la Guerra Civil y, por tanto, del presente”.<sup>58</sup>

#### 4 Golondrinas y veranos: *La ciudad de los prodigios*

Film, pues, el *Savolta*, revisionista y comprometido, *de confrontación*; concebido y ejecutado para ser lo que fue: una bomba de relojería, programado para estallar en las manos de sus artífices, redundante y paratextual –proyectada de la diégesis al proceso de producción, con mecanismo de retorno incorporado.<sup>59</sup> Salvo en el ínterin de la menes-

---

para quien el entonces misacantano había oficiado como *foto fija del Pascual Duarte* de Ricardo Franco (1975), rechazó... o respondió con la contraoferta de la que sería su *opera prima*, *Las palabras de Max* (1978) (ANGULO, HEREDERO y REBOR-DINOS, 1996: 156). Para un relato del encontronazo entre Drove y *producción*, vid. Monterde (1993: 80-81) o las crónicas y entrevistas citadas en la nota...; narraciones, por cierto, invariablemente del lado del director, como por lo demás era previsible. Y, ya que de lanzar y seguir cabos dinásticos, también en el anecdotario conviene citar la presencia de Carlos Boué, fin de raza (cinematográfica) de la ilustre saga, como jefe de producción...

<sup>57</sup> HOPEWELL, 1989: 225.

<sup>58</sup> TRENZADO, 1999: 213.

<sup>59</sup> Asimismo, y sin querer reanimar el cansino tópico del *cainismo* contra el que con toda razón nos adoctrinó Zunzunegui (1999a) más que como guiño/conjuro, *Savolta* coincidió con la guerra fratricida en el seno de la Asociación Independiente de Productores Cinematográficos de España (AIPCE), durante el verano de 1978, en la que

terosa *La cripta* y la muy *sui generis* de *Soldados de plomo*, más de dos décadas habrían de transcurrir para que el cine español se decidiera a frecuentar otra vez el mundo de Mendoza: sería Mario Camus quien (re)tomara el testigo<sup>60</sup> para volver al marco predilecto del novelista, en el lugar y el tiempo que le son más caros, y a su obra, si no más conseguida –lo que resulta opinable–, sí, incontrovertiblemente, la más ambiciosa de entre las de madurez, y la más elogiada: ambientada en la Barcelona moderna y modernista, urbana y cosmopolita –aunque denunciando el larvado, profundísimo provincianismo latente en su mentalidad–, del anarquismo, la pujanza de las artes gráficas y la efervescencia del movimiento sindical, *La ciudad de los prodigios* supuso una experiencia traumática para el ex pupilo del layetano –o *paralelo*– Ignacio F. Iquino, santanderino pero asimilado a Madrid, quien también regresaba al plató urbano de sus primeras películas, *Los farsantes* (1963) y *Young Sánchez* (1964). A pesar de que el planteamiento se prestaba a un tratamiento camusista –el autoinvestido “demonio” Onofre Bouvila (Olivier Martínez) constituye uno de tantos huérfanos emocionales, inválidos sentimentales de adultos, amén de *un semblable, un frère* del “gitano *desatao*” Sebastián Vázquez (Antonio Gades) de *Con el viento solano* (1966)–, el director ha relatado que *atterrizó* en la película como “bombero”, tras denodados, infructuosos, prolongados y, también importante, caros intentos de sacar adelante la adaptación de lo que en la *localidad* condal se veía como “‘la novela’ de Barcelona”, lo que dificultaba, si no imposibilitaba, una operación empantanada por la interacción de concepciones, propósitos e intereses múltiples, contrapuestos y antagónicos. El cineasta ha señalado que se mantuvo fiel a la primera

---

se enzarzaron las facciones de José Frade –simplificando, comercialista, o cercana al *capital* y a las viejas estructuras– y Juan Miguel Lamet –en la órbita del PSOE. Cuando en enero del año siguiente se funda la Unión de Productores Cinematográficos Españoles (UPCE), Andrés Vicente Gómez *se pasa* al bando de la asociación escisionista, junto a José María Forqué, José Sámano, Elías Querejeta, José Luis Borrau y Juan Miguel Lamet –que a día de hoy se antojan extrañas compañías de cama. . . ; pero es que, al fin y al cabo, la Historia es larga, y promiscua (TRENZADO, 1999: 127).

<sup>60</sup> Resulta, a todo esto, interesante la conexión, resaltada por Hopewell (1989: 131-132), entre Drove y Camus, como guionista y realizador, respectivamente, de *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972), no a partir de Calderón, sino de Lope de Vega, en aras de una intencionalidad subversiva.

parte de la obra original, que le convencía, y optó en cambio por tomarse libertades en la segunda; que lo que le atraía más era “la historia de los gánsters, la historia de las bandas, etcétera” –y la referencia al Francis Ford Coppola de *El Padrino* (1972) resulta transparente en alguna escena, como la del cara a cara entre Bouvila y Joan Sicart (Francesc Garrido)–; que hubo de lidiar con una lacerante falta de medios; y que de resultas del fracaso crítico-comercial de la película, por el que fue señalado con el dedo como culpable, “me quedé muy mal”.<sup>61</sup>

La película deviene un auténtico catálogo de anacronismos, en todos los órdenes: el tecno-estético –el montaje, las miniaturas, el doblaje–, el icónico-referencial –la inspiración, mitad del cine político italiano, mitad de su sacralizada asimilación transoceánica,<sup>62</sup> fresco en *Savolta* y aquí ajado–, lo narratológico-enunciativo –la voz *over* que irrumpe inopinada, desordenada y un punto arbitrariamente para literalizar la palabra de la novela... Pero, aparte de su condición de impenable parábola tanto del melopeico anticlímax postolímpico como de la resaca por el fracaso de la Revolución –más apegado esto último, como veremos en la conclusión de la mano de Zunzunegui, a la sensibilidad de Camus; porque, a su vez, metaforiza, al menos, dos: el del asalto y derrocamiento de las estructuras del poder del Estado, que habría hecho las delicias del *anarcoide* Drove; y del Aparato cinematográfico, por parte de los cachorros del NCE y sus epígonos–, el mosaico de que la película se compone es precioso en la medida en que se torna, uno, la ilustración de un escrito prefigurativo; y dos, la viva estampa del holocausto de un estilo cinematográfico desarbolado y de un modelo de producción abocado a la indigencia –crónica a posteriori: doblemente estéril, pues–: clamorosa, dramáticamente carente del sentido del humor del original; la prueba inequívoca de los vínculos subterráneos, y no tanto, entre teoría y praxis de que estamos hablando, reside en el hecho de que *La ciudad de los prodigios* fue producida por el director gerente *per saeqla saeqlorum* del Institut del Cinema Català (ICC), Joan Antoni González i Serret: una empresa de peculiarísima estructura, incomprensible, precisamente, si no se tienen en consideración los entrecruza-

<sup>61</sup> GREGORI, 2009: 724.

<sup>62</sup> He abordado los solapamientos entre el *Salvatore Giuliano* y el *Lucky Luciano* de Francesco Rosi (1962 y 1973, respectivamente) y la obra maestra hollywoodiense sobre la *Cosa Nostra* en otra parte (RUBIO ALCOVER, 2010: 335-342).

mientos entre cine –reflexión (y) crítica y producción– y política en el momento<sup>63</sup> de la que, en su primera etapa, clara y unidireccionalmente nacionalista –*determinista*, queremos decir: la (retro)alimentación de un imaginario cohesionado era su *raison d’être*, y de ello se seguían las apuestas concretas–, fueron promotores y dirigentes “los críticos cinematográficos más ligados al catalanismo político”.<sup>64</sup>

## 5 Donde el círculo termina (o recomienza): *El año del diluvio*

Regresemos, por fin, al instante y al concepto en que se quebró el sueño –donde nos quedamos, a propósito de *Soldados de plomo*, con la descripción imbertiana. La cuestión es clara: ¿es definible el desencanto? En la entrada correspondiente a la película homónima de la *Antología crítica del cine español*, Joan M. Minguet trató de apresar, con palabras, en qué consistía;<sup>65</sup> misión imposible, pues los diagnósticos que condensan estados de ánimo colectivos y se erigen en metáforas-clave de una Historia Oficial que propende al alegorismo fácil para calificar periodos son intrínsecamente *pol(is)émicos*. . . Al (correcto) decir de Hernández Ruiz y Pérez Rubio, aquella memorable segunda película de Chávarri se sitúa ya más allá de la disyuntiva entre “las dos grandes corrientes que vinieron a ser conceptualizadas como ‘cine de la reforma’ y ‘cine de la ruptura’<sup>66</sup> traducción cinematográfica de las dos grandes posiciones políticas en debate durante el postfranquismo: reforma o ruptura pactada vs. ruptura democrática”.<sup>67</sup> De ahí que la etiquetaran como *la* película que “se erige en *emblema* del desmoronamiento moral del franquismo y sus cicatrices sin cerrar”; un film en que

*se habla de la descomposición de una familia (como en Los viajes escolares, Chávarri, 1974) perteneciente a la alta*

<sup>63</sup> RIAMBAU y TORREIRO, 2008: 893. El ICC nació “amb el propòsit de treballar per a la promoció i potenciació del cinema català i el desenvolupament de la indústria”; cit. en COMAS, 2010: 406.

<sup>64</sup> TRENZADO, 1999: 289; entre ellos, este autor cita a Miquel Porter i Moix y a Joaquim Romaguera i Ramió.

<sup>65</sup> MINGUET BATLLORI, 1997: 743-745.

<sup>66</sup> PÉREZ PERUCHA, 1976.

<sup>67</sup> HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, 2004: 30.

*burguesía franquista y se permite la evocación alegórica (microcosmos familiar-régimen dictatorial). La Historia, gran protagonista del discurso, está sin embargo ausente de la diégesis, de la misma manera que el icono Leopoldo Panero, el símbolo del Padre odiado, ha sido anulado de la representación (no aparecen fotos o documentos gráficos y visuales con su imagen, tan sólo una bronceína estatua).<sup>68</sup>*

En verdad *El desencanto* es peculiar en sí y en tanto que prelude algunas constantes que triunfarían, aunque tardarían aún en cristalizar, en el cine español de las décadas siguientes: el film trasciende las dos Españas –como luego sucederá en *Soldados de plomo*, literalmente, tanto en términos cronológicos: cuando la Transición puede darse ya por finalizada, tras el 23-F y el ascenso del PSOE al poder, sin (más) traumas; como, en parte, geográficos y de alineamiento ideológico o partidista; y recuérdese la condición de, si desterrado suena fuerte, expatriado de Mendoza en su momento, y su alergia a las trincheras. Por eso, elogiosamente, Monterde espigó en su día *El desencanto* en virtud de su excepcionalidad en medio del unánime “cine del reconocimiento” que él mismo había postulado décadas atrás, en lo que supuso el establecimiento de aquel otro dualismo “conocimiento *versus* reconocimiento”.<sup>69</sup> Y no es necesario exagerar, ni estirar la metáfora ni recurrir a otros forzamientos o artificios retóricos, porque la asociación de ideas, y la conexión entre obras y autores, propósitos y sensibilidades, caen por su propio peso: pocas películas –y pocos novelistas, como Mendoza– tan en sintonía con *El desencanto* –y con ese glorioso Chávarri– como, en una primera estación, los *Soldados de plomo* de Sacristán, con su caserón y su militarote suicida, únicamente presente como daguerrotipo, impasible el ademán, y como obsesión permanente; pocos directores, al mismo tiempo, tan adecuados para trasladar a imágenes, veinte años después, una obra tan propicia –tan en continuidad, tan *desfasada*, por exagerada y por fuera de su tiempo: rehén de un modelo de cine pretérito irrecuperable y de unos códigos lingüísticos, ideológicos y de pensamiento coyunturales– como, al final del trayecto, *El año del diluvio*. Porque pocos directores en España han comulgado tan pronto y tan

<sup>68</sup> HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, 2004: 116.

<sup>69</sup> MONTERDE, 1993: 309.

cordialmente de las mismas (sangrantes) fuentes espirituales de las que parte Mendoza –por decirlo en otras, pocas palabras: comparten manantial–: la conciencia de la (paralizante) centralidad de la esquizofrenia en su cosmovisión recorre la obra chavarriana: como Hopewell recuerda, procede “de una de las familias más celebradas de España”, que –como él, tras una (otra: en este caso íntima; ¿no simbólica?) reconciliación–<sup>70</sup> le financió su *opera prima*, *Los viajes escolares*;<sup>71</sup> y la posterior *El desencanto* constituye la puesta en escena irónica –o tematizadora acción y efecto (de discurso)–, de las teorías antipsiquiátricas de R.D. Laing, o el testimonio de una generación obsesionada, e incapaz de hacer otra cosa que dar vueltas a su incapacidad de ir más allá del vano gesto exorcístico– por escenificar esa (simbólica y pírrica) *muerte del padre* cargada de contenido político.<sup>72</sup> Pero es que sí, para Chávarri, el problema de fondo radicaba en la “incapacidad tremenda y dramática de vivir más allá de la palabra”; la única solución pasaba por que “los individuos se comporten como personas, no que, en el desempeño de roles, se asimilen a personajes”;<sup>73</sup> habrá que convenir que ese *cine de la oralidad*, metanarrativo o teatralizante, que no rehuye el artificio y la retórica, encarnado por *El año del diluvio*, viene, malditamente, como anillo al dedo: por eso la película resucita la poética que hermanaba dos hitos

<sup>70</sup> Otro dato que avala la confusión de lo público con lo privado, lo general y lo particular: en la finca familiar de la Mata de Pirón, donde Chávarri había pasado las vacaciones estivales de su infancia, se rodaron escenas de las ajenas *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) y *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), así como de sus *Los viajes escolares* y *El río de oro* (1985-1986) (SANTAMARÍA, 2005:71).

<sup>71</sup> HOPEWELL, 1989: 127. Y otro cortocircuito: es primo de Jorge Semprún –sobre quien Camus desliza la sombra de sospecha de que, antes de su encumbramiento como Ministro de Cultura, enmendando en buena medida la plana a Pilar Miró, como jurado en Cannes, perjudicó a *Los santos inocentes*, la cual, si por el presidente, Dirk Bogarde, hubiera sido, se habría alzado con la Palma de Oro (GREGORI, 2009: 720).

<sup>72</sup> Sin abandonar su habitual deje, Chávarri siempre ha reconocido su atracción por el psicoanálisis –“lo del” mismo, también aludido como “el tema”–, que “cuando escribí el guión era el momento álgico de esta preocupación” (HERNÁNDEZ LES y GATO, 1978: 129). Lo bonito consiste en que su tratamiento es juguetón, mixtificador; serio, hondo y doliente, al tiempo que irrespetuoso para con su propia pedantería: en la misma entrevista (130) reconocía que, así como *El desencanto* versa sobre la esquizofrenia, la exalta involuntaria, irresolublemente; a toro pasado, calificaría su perspectiva como deudora de Laing, al tiempo que no se abstuvo de decir que a él las entenderas no le alcanzaban para Jacques Lacan (GREGORI, 2009: 968 y 970).

<sup>73</sup> HERNÁNDEZ LES y GATO, 1978: 134 y 131, respectivamente.

de la (protorre)memoria histórica como *Las largas vacaciones del 36* y *Las bicicletas son para el verano*,<sup>74</sup> cuya última frase, consistente en una interrogación lanzada al viento acerca de cuándo tiempo habrá de transcurrir hasta que vuelva a lucir el sol pleno de la estación estival y que para Jaime “remite naturalmente a esos años 80 durante los cuales el espectador ver renacer la democracia”,<sup>75</sup> enlaza –y esto, más allá de la obviedad, sí me parece elocuente, en la medida en que ilumina *El año del diluvio*– con ese sensual decadentismo tan caro a Chávarri.

Para dar con la madre del cordero –o las nieves primigenias del río (de oro)– habría que remontarse a la espinosa *escolarización* del aristocrático director capitalino: sería precisamente la ruptura –o mejor la deriva– que *El desencanto* apuntaba el motivo –por precisar, la excusa– que adujo Llorenç Soler para publicar una agria carta abierta, a modo de ajuste de cuentas, para marcar distancias entre los que en la belicosa jerga marxista de la época se arrogaban la condición de (auténticos) *revolucionarios* barceloneses frente a los (espurios, criptoburgueses) *rebeldes* madrileños;<sup>76</sup> esencialismo nacionalista que estigmatiza a éstos por su *villanía* y *cortesanía*, que se prolonga hasta nuestros días y que, casi huelga decirlo, la presente comunicación aspira, modestamente, a poner en crisis.<sup>77</sup> El caso es que, recién iniciado el tercer milenio, un Chávarri que navegaba a la deriva entre las dos riberas de la industria y el *off* es captado por Gonafilm, abonada al cine a la vieja usanza tanto por lo que respecta a intendencia como a ritmo narrativo, acabado, etcétera, para rodar en Cataluña *El año del diluvio*, que contó con la cofinanciación de la nacional(ista) Oberón de Antonio Chavarrías, la

<sup>74</sup> *Las bicicletas* y *Bearn*, por cierto, fueron coproducidas por Alfredo Matas, uno de los más conspicuos cultores de la vía Miró –a quien le había producido *El crimen de Cuenca* (1978)...

<sup>75</sup> JAIME, 2000: 153.

<sup>76</sup> Transcrita en CAPARRÓS LERA, 1978: 87-88.

<sup>77</sup> Confróntense, para (en vano, pues nada más es constatable que lo inextricable del dilema) destejer el ovillo, el desmentido que hace el interesado de la existencia misma de la *Escuela de Argüelles* (HERNÁNDEZ LES y GATO, 1978: 126); la composición de la misma, según Hopewell, por “Fernando Trueba, Óscar Ladoire, Fernando Colomo y los críticos Carlos Boyero y Manolo Marinero” (1989: 291); y la de Caparrós Lera, quien, tras vincularla al pretérito *underground* de los mesetarios, mete en la probeta de las cooperativas Búho Films e InScram a Drove, Chávarri, Martínez Lázaro, Franco, Ungría, José Luis García Sánchez, Augusto Martínez Torres, Francesc Betriu, Antonio Gasset y Julián Marcos (1978: 84-85).

italiana Kairós y la italiana Babe Films: pariente pobre de otros *Soldados* –los coetáneos de *Salamina* de David Trueba (2003)–,<sup>78</sup> Chávarri ha desgranado pormenorizadamente las cuentas del rosario del calvario que supuso la que motejó como “la película del engaño”: cinco exiguas semanas de rodaje, con una estrella francesa “que se tomaba su tiempo”; programación volcada en exteriores, en flagrante contradicción con lo que habría convenido a un relato que transcurre en el *claustro materno* (doble: físico y general, del convento; y metafórico e individual, de la feminidad de la superiora), sólo justificable por mor de abaratar costes, por parte de un productor –no mentado, pero perfectamente identificable.<sup>79</sup>

## 6 Conclusión: La ironía del dinero

Con *El año del diluvio*, viene a cerrarse, irónicamente, una suerte de círculo, abierto –e incompleto hasta entonces– con la defeción que el cine nacional había hecho de su preocupación por escribir en cifra acerca de los conflictos del presente, conjugándolos en pasado, tal y como Hernández Ruiz y Pérez Rubio han consignado,<sup>80</sup> y revistiéndolos de una aureola mítica:<sup>81</sup> una estrategia que, como es bien sabido,

<sup>78</sup> Angustioso ya resulta tanto sarcasmo: hija putativa la película, o venganza edípica, del hermano menor, Fernando, productor en comandita con el ubicuo Andrés Vicente Gómez de Lolafilms; protagonizada merced a un bastante inopinado y polémico cambio de sexo del personaje protagonista por su entonces pareja, Ariadna Gil, descubierta por Martínez Lázaro. . .

<sup>79</sup> GREGORI, 2009: 978: hablamos –entre líneas– de Juan Gona, quien antes y con posterioridad promovería operaciones paralelas de recuperación de cineastas veteranos y personajes/asuntos/ambientes/autores casticistas, como *El Coyote* de Mario Camus (1998) a partir de José Mallorquí, junto al todopoderoso Enrique Cerezo; *Dama de Porto Pim* (José Antonio Salgot, 2000), con Cartel/Eduardo Campoy; *El caballero Don Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2002), para RTVE; *Oviedo Express* (Gonzalo Suárez, 2007), *Martes de Carnaval* sobre Valle-Inclán (José Luis García Sánchez, 2008). . . – que, siguiendo sus propios intereses, suministraba mensajes contradictorios al director y al resto del equipo de producción. . .

<sup>80</sup> En el capítulo “La rehabilitación de la historia y la literatura: el pasado presente” (2004: 89-116), desarrollando un texto previo, firmado en solitario por Pablo Pérez, bajo el título de “Entre la apertura, el búnker y la disidencia (presencias de la Historia en el cine español, 1970-1976)” en MONTERDE, 1999, 67-78.

<sup>81</sup> Hopewell puso el foco sobre los mitos de *A un dios desconocido* y *El río de oro* (1989: 128-129), arrimados –si se nos permite la cursilería– al brasero del bucolismo;

hunde sus raíces en el *cine metafórico* de la *escuela Querejeta*, cuya epítome fue esa ericesca *El espíritu de la colmena* que transcurre *entre la Historia y el sueño*, y cuya guadianesca trayectoria ha sido óptima aunque episódicamente examinada por Zunzunegui –y luego por Castro de Paz–, desde sus orígenes, pasando por el mencionado canto de cisne, y hasta su inopinada resurrección en los noventa por parte de Mario Camus,<sup>82</sup> cuya filmografía se presta, de hecho, a ser interpretada como la *horquilla* –y que la cursiva sirva para hacer explícita la negra humorada latente– de toda una corriente del cine español, la

*surgid[a] del decreto Miró en la adaptación que en 1984 Mario Camus realiza de la obra homónima Los santos inocentes (...) En realidad, la tendencia se había iniciado antes y lo que hace el decreto Miró es reforzarla y auspiciarla desde la praxis legislativa. Arrancaría en 1981 con el conocido como “decreto de los 1.300 millones” que promovía las relaciones cine-televisión con la producción de productos híbridos para uno y otro medio basados en clásicos de la literatura española, el más exitoso de los cuales había sido precisamente otra obra de Camus, La colmena (1982).<sup>83</sup>*

¿Hasta qué punto la *–manifiesta*: de ahí que el arranque consista en una disruptiva escena en el bar de doña Rosa (María Luisa Ponte), con ese monólogo de don Ricardo Sorbedo (Paco Rabal) a su claque según el cual la novela ha de tener, por definición, tres elementos, a saber: planteamiento, nudo y desenlace– *antimodernidad* de *La colmena*, película, no *rima* con la *involución* que supuso el *Savolta* novelesístico que Eduardo Mendoza dio a la imprenta precisamente el año en

---

a propósito de esta heterodoxa última película, una anécdota atestigua la relación, si no amistosa, al menos de confianza, entre Chávarri y Mendoza: el hecho de que, el primero ha relatado que el otro le sugirió, cuando ya era tarde, un título, según él, mejor, “Pies para qué os quiero” (ÁLVAREZ Y ROMERO, 1999: 129).

<sup>82</sup> Vid. al respecto ZUNZUNEGUI, 1994; 1997: 549-551; 1998: 182-183; y CASTRO DE PAZ, 1997: 924-926.

<sup>83</sup> CASTRO DE PAZ y PENA, 2005: 67-68. No en vano, el capítulo se cierra con una lectura parabólica, en clave de cierre de ciclo, de la trilogía camusiana compuesta por *Después del sueño* (1992), *Sombras en una batalla* (1993) y *Amor propio* (1994).

que el dictador expiró en la cama? El conflicto a que nos abocaría esta hipótesis empezará a comprenderse si se tiene en cuenta el desprecio que la generación a la que pertenecen Mendoza y nuestros padres críticos, inmediatamente posterior pero directa heredera, espiritual y material, de la del también catalán Juan Marsé, siente hacia esa “prosa-sonajero” de Camilo José Cela, Francisco Umbral y adláteres unguida en los albores del orden institucional *corriente*:

*Extraída de fuentes literarias, la calidad alcanzada por este cine se difundió ampliamente a su alrededor (...) las grandes obras de la literatura estaban suscitando un cine de gran calidad y esta última condicionaba la difusión entre el público, que puede ser internacional. Una vez demostrado este principio, los profesionales se adhirieron rápidamente al programa de calidad, aumentando considerablemente el número de películas cuidadas, salidas o no de la literatura.<sup>84</sup>*

Esa elevación de la anécdota a categoría nos habla de las peligrosamente simplistas in(ter)ferencias hechas tanto por la industria –entendiendo por ella tanto el capital económico como el intelectual– como por una cierta, y notoriamente contradictoria, *crema* de la *intelligentsia*: la canonización de Camus por parte de Jaime –y su pareja demonización por parte de los detractores de esa vena– resulta interesante, en particular por los sobreentendidos desde los que se planteaba y por su ingenuidad axiomática: le atribuía el mérito de condensar, con Dolores Salvador, las tres horas de la función de *Las bicicletas son para el verano*; al hilo de la consideración modélica que le otorgara Luis Quesada elogió su talento y valor por *La colmena*, *Los santos inocentes* y *La*

<sup>84</sup> JAIME, 2000: 149-150. Para demostrar el fomento, con un explícito señalamiento como “a seguir”, del academicismo camusista, cabe recordar el apoyo de Pilar Miró a *La colmena* en la entrevista a Santiago Pozo de *Casablanca*, en la que invita a *replicarla* y se congratula por anticipado si la operación cristaliza, con x años vista (HOPEWELL: 401); y la célebre anécdota en el Festival de Cannes, con motivo de la concesión a Francisco Rabal y a Alfredo Landa del premio a la mejor interpretación, *ex a quo*, por *Los santos inocentes*, con la entonces Directora General de Cinematografía oficiando como conspiradora en una astracanada destinada a evitar que los periodistas se enteraran de la noticia, que se había filtrado.

*casa de Bernarda Alba*; y colgó a sus trabajos la –insuperablemente pertinente– etiqueta de “lecturas ejemplares”.<sup>85</sup>

No hay que esforzarse demasiado para advertir que se trata de la misma fórmula que inspira la tendencia con la que, con escasas excepciones, incluso algunos de los principales defensores del Camus (más maduro, como Santos Zunzunegui, Carlos F. Heredero, se mostraron inmisericordes: el primero, bajo el muy malévolo rótulo de “Los fieles sirvientes”, decía que

*...el reciente trabajo de Mario Camús [sic] ofrece motivos sobrados de reflexión: adaptador de Luces de bohemia (1985) para Miguel Ángel Díez, la realización de Camús en Los santos inocentes (1984) se ha convertido en un paradigma de la acomodación literaria, menos por su interés intrínseco que por el éxito que el [sic] ha acompañado. Y, sobre todo, se ha convertido en una especie de símbolo del cine de los primeros años del socialismo. Inútil buscar en una obra como ésta cualquier atisbo de complejidad en las situaciones, de espesor en los personajes más allá del que unos excepcionales actores han sido capaces de conferirles, de profundización en las relaciones sociales que aparentemente se describen. En lugar de esto, se ha buscado el maniqueísmo más burdo –pero rápidamente rentable–, sustituyendo el análisis por el trazo grueso, y la denuncia por la búsqueda inmediata de la implicación emocional de un espectador al que no se le deja ni el mínimo resquicio para la duda o la reflexión. Con estos antecedentes no es improbable suponer que su adaptación de La casa de Bernarda Alba lorquiana será el paso siguiente en esa tarea implacable (Cela, Delibes, Lorca, y sabe Dios quién será el próximo) de desactivación cultural.<sup>86</sup>*

El segundo, en fecha más tardía, colocaba el tríptico inaugural, nada menos, que en la senda de *El lazarrillo de Tormes* de César Fernández Ardavín (1959):

<sup>85</sup> JAIME, 2000: 152-153; 302; 148-150, 156-160 y 169-171.

<sup>86</sup> ZUNZUNEGUI, 1987: 179-180.

... el modelo de “vaciamiento” que propone (la lectura reduccionista que hace de la novela y su concepción ornamental del desarrollo narrativo) acabará imponiéndose en el cine español muchos años después; más exactamente, cuando las adaptaciones literarias vuelvan a convertirse en coartada culturalista de cara a las subvenciones estatales a comienzos de los años ochenta, bajo la tutela y el impulso de la nueva legislación puesta en marcha por el gobierno del PSOE.<sup>87</sup>

Y el mismo año, Monterde exponía las dificultades para establecer las bases de una posible autoría para (des)calificarlo como “uno de los primeros dimisionarios de los postulados implícitos del NCE”, achacarle el pecado (original) de haberse convertido en “director para todo”, levantar acta de su entronización como “uno de los más [realizadores] paradigmáticos del cine hecho durante el gobierno socialista”... y concluir negándole el estilo.<sup>88</sup>

Si, más allá de la un poco mareante ensalada de referencias concretas diseminadas por casi cuatro décadas de nuestra cinematografía, empieza a recapitular, el lector cará en la cuenta de lo curioso de que Mendoza no haya sido nunca adaptado en clave propiamente de comedia;<sup>89</sup> con una inclinación voluble a la historicidad correlativa al mesetarismo de todos los cineastas que a él se han arrimado; con el énfasis (chavarriano) en la ominosa sombra del déspota, tan de época –psicoanalítico y *parapolítico*–; en clave (droviana) de lectura épico-brehtiana del *Savolta*, cuya atención enlaza y se desvía del elemento individual al colectivo a través de la categoría del *gestus social* y el juego con el arriba y el abajo para aludir a la lucha de clases que –con Castro de Paz, siguiendo a Zunzunegui– conlleva un “nítido y claramente posicionado discurso político” sobre la Transición.<sup>90</sup> Rasgos,

<sup>87</sup> HEREDERO, 1993: 169.

<sup>88</sup> MONTERDE, 1993: 180-181.

<sup>89</sup> Ni *El laberinto de las aceitunas*, ni *Sin noticias de Gurb* (1990), ni *La aventura del tocador de señoras*, ni *Una comedia ligera* (1996), ni *El último trayecto de Horacio Dos* (2002), ni *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008)... Remitimos al lector interesado a los discretísimos resultados de *La cripta* y aventuramos una hipótesis: el lenguaje absurdo, pleno de diálogos ingeniosos, de Mendoza, no acaba de funcionar literalmente en su escenificación audiovisual.

<sup>90</sup> CASTRO DE PAZ, 1997: 802.

claro está, coyunturales, que se extienden a unas obras presentes en las que revisten un carácter testimonial, fúnebre, elegíaco; ciertamente, también y con lacerante conciencia, fuera de su tiempo –*old fashioned*, que dirían los anglosajones. Asimismo, tras el personal parabolismo presentista –calificativo este nada peyorativo– de la trilogía de Camus en el primer lustro de los noventa más *Adosados* (1996) con la que (de nuevo con ambos autores, dándose la mano para historizar en dos tiempos) el cineasta trascendió los “hermosos grabados en movimiento” de sus primeras piezas bajo el signo del PSOE para facturar “un cine de corte metafórico que parecía más propio de los días del pasado”,<sup>91</sup> resulta difícil no interpretar la *reacademización* de *La ciudad de los prodigios* camusiana, si no como una retractación, sí, al menos, como un (*literal*) *paso atrás*, resultante de un intento (malogrado) de acomodación –o *aggiornamento*– al contexto, *capitalizado* por otros nombres en algún caso de contrastado pasado tenebroso, de conglomeración, fruto de la aplicación de la reforma legislativa de 1994.<sup>92</sup>

Constituye en verdad una soberana, suprema ironía que lo que se pretendía un impulso renovador acabara siendo la génesis de esterilidad estética e industrial: años –no muchos, o ya menos– ha, Heredero y Santamarina certificaban el cáustico destino en virtud del cual “solamente los directores ligados a los entonces vanguardistas movimientos del ‘Nuevo Cine Español’ y de la ‘Escuela de Barcelona’ han conseguido sobrevivir” desde los años sesenta hasta los noventa; lo cual, en una lectura que sin maldad me permito calificar de *bienpensante*, demostraba según ellos que “sólo desde las premisas de un cine de autor, de un cine sincero y de búsqueda personal, es posible desarrollar una trayectoria coherente, y capaz de prolongarse en el tiempo, dentro de las cinematografías europeas. Era Camus, con Carlos Saura, Gonzalo Suárez y Vicente Aranda –si bien excluían expresamente la “fallida” adaptación de Mendoza que nos ocupa y el “banal extravío” de *La vuelta del Coyote* (1998)– uno de los cuatro únicos supervivientes “a pleno rendimiento”, esto es, con “una filmografía continuada y nunca interrumpida”; por el contrario, Chávarri era encuadrado según ellos con Fernando Colomo, Emilio Martínez Lázaro, Pedro Olea y José Luis García Sánchez, esto

<sup>91</sup> ZUNZUNEGUI, 1998: 183.

<sup>92</sup> RIAMBAU y TORREIRO, 2008: 897-901.

es, cineastas que mantienen un “perfil bajo” o cuyas propuestas encuentran “escaso eco”.<sup>93</sup>

Dejémonos ya de bailar la yenka y concluyamos con un par de acordes *ad limitum* –para lo que cambiamos a la primera persona y esperamos no desafinar y cometer un *gallo*–: el discurso histórico implica, en sí, una reconstrucción –una *representación*–; y, como tal, puede ser, parafraseando a Zunzunegui, metonimia o metáfora. Lo que indudablemente *es*, es *una imagen*: para entendernos, y volviendo al punto de partida, las cronologías conllevan recorridos –y *direcciones de lectura*– distintos. Además, y para mayor complicación/enrevesamiento, los constructos teóricos fundan ideas –o, ¿sencillamente?, éstas les subyacen– que, a su vez, pueden llegar a calar en el imaginario colectivo, o como mínimo retroalimentar conceptos –y es que, por raro que parezca, la intelectualidad tiene, potencialmente, trascendencia–, que se proyectan sobre las propias ficciones. Lo cual no supone ninguna primicia: Zunzunegui lleva advirtiendo con ironía desde hace años de que en la bolsa de la Academia hay valores al alza y a la baja,<sup>94</sup> y yo daré un paso más allá: al igual que hay un cine claramente hecho a la medida de un mundo en el que han calado los enunciados éticos de los *cultural Studies*, la *determinación* que el psicoanálisis y la semiótica ejercieron en el cine del Mayo francés hasta la caída del Muro, inobjetable, se me antoja un objeto de estudio apasionante y, como tal, inexplorado –si bien, quizás, ya un poco demasiado barroco–: la verdad es que, desde el punto de vista (meta)narrativo y formal, industrial e ideológico, y en la estratificación o proclividad de un modelo historicista ligado en esencia al proyecto canovista a un veletismo sígnico dependiente del

<sup>93</sup> HEREDERO y SANTAMARINA, 2002: 26-30. Para Monterde la trayectoria de Chávarri merece un diagnóstico tibio: sus encargos son “notables” pero “impersonales”; y él, un conspicuo “frecuentador de la vía metafórica”, como Erice y Gutiérrez Aragón, seguidos por Ricardo Franco y Martínez Lázaro (1993: 191 y 186, respectivamente). Dos cosas merece la pena señalar aquí: de nuevo, el atrevimiento de la mezcla, a la luz de los acontecimientos, pues como las muy dispares trayectorias de Colomo y Martínez Lázaro, por un lado, y Olea, por otro, ilustran, existe y funciona la opción –si se me permite la expresión– del *botox* fílmico; y su anticipatoria inclusión en el mismo saco de dos naufragos después acogidos a la tabla de salvación de un Juan Gona...

<sup>94</sup> ZUNZUNEGUI, 2007: 21.

*zeitgeist*<sup>95</sup> –deconstruido/desactivado por el primer Mendoza y por el Drove de *Savolta*,<sup>96</sup> y luego pasto de dos acercamientos en la encrucijada/el *impasse* entre ser *conversos* y *recalcitrantes*–, se me antoja que subyace un *pluscuamperfecto* embrollo; y solo con este claramente en mente pueden explicarse la sinuosa ola de un modelo originariamente transgresor, que conoció una cresta y a fecha actual se encuentra en plena *declinación*, y el hecho de que Mendoza no haya sabido, podido o querido sustraerse en sus novelas últimas a adherirse a esa *revisión* de un pasado ora vivenciado en primera persona (*Mauricio o las elecciones primarias*), ora *pendiente* –precisamente para arrumbarlo en el baúl de los recuerdos– (*Madrid, 1936. Riña de gatos*), incisiva en el engarce entre lo íntimo y lo público, con un *pronunciamento* melancólico cuasilampedusiano.

Mientras rumiaba estas líneas, leía *Días de guardar*, de Carlos Pérez Marinero, y, a cuenta de un pasaje en el que el protagonista tenía un encontronazo con un nostálgico por un quítame allá esas monedas con la jeta del *Paquiro*, me acordé de que, como quien dice, hasta hace cuatro días circulaba dinero con la efigie de Francisco Franco, “Caudillo de España por la G<sup>a</sup> de Dios”; y pensé –no me gustan los exabruptos, las frivolidades, las *boutades*, las simplificaciones sectarias, pero sí que soy aficionado, como habrá quedado meridianamente claro, a agarrarme a los paralelismos y las casualidades poéticas para llegar a imágenes que resumen diáfananamente ideas complejas– que quizás quien de veras jubiló definitivamente al Dictador fue el euro. Lo cual, todo sea dicho y si se tiene en cuenta la que está cayendo, me pareció tan divertido como escalofriante. No quiero tampoco ser confusionista ni ambiguo; sí radical, en sentido etimológico. Por tanto no digo más: como suele decirse, “y punto” –o, bíblicamente, “el que quiera oír, que oiga”.

<sup>95</sup> GARCÍA DE CORTÁZAR y GONZÁLEZ VESGA, 1994: 47. No es, a todo esto, baladí que la primera obra teatral de Mendoza, de cuyo estreno se cumplen justo ahora veinte años (el 16 de noviembre de 1990, en el Teatro Romea de Barcelona), lleve el (auto)irónico título de *Restauració* –hay traducción al castellano, en Seix Barral, 2001.

<sup>96</sup> No quiero dejar pasar la ocasión de apuntar que, en las *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (1966), la protagonista veía frustrado un estimulante proyecto: “. . . yo sigo pensando que representar a Brecht en la Universidad no tiene la menor importancia, y en cambio en un centro obrero, fíjate. . .”.

## Bibliografía

- ALBERICH, F., *Antonio Drove, la razón del sueño*, Alcalá de Henares, Festival Internacional de Cine-Comunidad de Madrid, 2002.
- ANGULO, J., HEREDERO, C.F., REBORDINOS, J.L., *Elías Querejeta. La producción como discurso*, San Sebastián-Vitoria, Filmoteca Vasca-Fundación Caja Vital Kutxa, 1996.
- BAYÓN, M., *José Sacristán. La Memoria de la tribu*, Huelva, XXI Festival de Cine Iberoamericano, 1995.
- BAYÓN, M., “Sacristán, José”, en BORAU, J.L. (ed.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 779-780.
- BENET, V.J., “Notas sobre el film policiaco español contemporáneo”, en HURTADO, J.A., PICÓ, F.M. (comps.), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, 125-131.
- BENET, V.J., “El malestar del entretenimiento”, en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 39, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, octubre de 2001, pp. 40-53.
- CAPARRÓS LERA, J.M., *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona, Dopesa, 1978.
- CASTRO DE PAZ, J.L., CERDÁN, J. (coords.), *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-CGAI-Filmoteca Española-Asociación Española de Historiadores del Cine-Instituto Valenciano de la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2005.
- CASTRO DE PAZ, J.L., “La verdad sobre el caso Savolta”, en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, pp. 800-802.
- CASTRO DE PAZ, J.L., “Después del sueño”, en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, pp. 924-926.

- CASTRO DE PAZ, J.L., PENA, J.J., *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2005.
- COMAS, À., *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)* Barcelona, Laertes, 2010.
- ECHEVARRÍA, I., *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona, Debate, 2005.
- ESTEVE, P., COMPANY, J.M.: “*Tercera Vía. La vía muerta del cine español*”, en *Dirigido por*, núm. 22, Barcelona, abril de 1975, pp. 18-21.
- FERNÁNDEZ TORRES, A., “*Soldados de plomo*”, *Contracampo*, núm. 36, verano de 1984, pp. 110-112.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F., GONZÁLEZ VESGA, J.M., *Breve Historia de España*, Madrid, Alianza, 1994.
- GARCÍA SANTAMARÍA, J.V., “*El espíritu de la colmena en el proyecto Querejeta*”, en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *El espíritu de la colmena. . . 31 años después*, Valencia, Institut Valencià de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC-La Filmoteca, 2005, pp. 53-78.
- GREGORI, A., *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra, 2009.
- HEREDERO, C.F., “*El caso Savolta. Antonio Drove: hacer cine para aprender a vivir*”, en *Cinema 2002*, núm. 61-62, marzo-abril de 1980, 60-64.
- HEREDERO, C.F., “*El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro*”, en HURTADO, J.A., PICÓ, F.M. (comps.), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

- HEREDERO, C.F., *Las huellas del tiempo. Cine español, 1950-1961*, Madrid, Filmoteca Española, 1993.
- HEREDERO, C.F., SANTAMARINA, A., *Semillas de futuro. Cine español, 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- HERNÁNDEZ LES, J., GATO, M., *El cine de autor en España*, Madrid, Castellote, 1978.
- HERNÁNDEZ RUIZ, J., PÉREZ RUBIO, P., *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.
- HIDALGO, M., “Cine español 1982-1986. Dentro y fuera de la ley”, en LLINÁS, F., *4 años de cine español 1983-1986*, Madrid, I-MAGFIC-Dicrefilms, 1987, pp. 150-173.
- HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989.
- HURTADO, J.A., PICÓ, F.M., “Historia del cine español. Presentación”, en HURTADO, J.A., PICÓ, F.M. (comps.), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- IMBERT, G., *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la transición*, Barcelona, Akal, 1990.
- JAIME, A., *Literatura y cine en España 1975-1995*, Madrid, Cátedra, 2000.
- LLINÁS, F., PÉREZ PERUCHA, J., “Nunca estuvimos en el Mississippi. Entrevista con Antonio Drove”, en *Contracampo*, núm. 12, mayo de 1980, pp. 17-32.
- LLINÁS, F., “Los vientos y las tempestades”. El cine español de la transición”, en VV.AA., *El cine y la transición política española*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986.

- LOSILLA, C., “Legislación, industria y escritura”, en HURTADO, J.A., PICÓ, F.M. (comps.), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pp. 33-43.
- MAINER, J.-C., *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.
- MAINER, J.-C., JULIÁ, S., *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*, Madrid, Alianza, 2000.
- MAYO, L., *La piel y la máscara. Entrevistas con actores del cine español*, Alcalá de Henares, Festival Internacional de Cine, 2008.
- MINGUET BATLLORI, J.M., “El desencanto”, en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, pp. 743-745.
- MONTERDE, J.E., “Crónicas de la transición. Cine político español, 1973-1978”, en *Dirigido por*, núm. 58, Barcelona, octubre de 1978, pp. 8-14.
- MONTERDE, J.E., “El cine histórico durante la transición política”, en HURTADO, J.A., PICÓ, F.M. (comps.), *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pp. 45-63.
- MONTERDE, J.E., *Veinte años de cine español 1973-1992. Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.
- PELÁEZ PAZ, A., “Asignatura pendiente”, en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, pp. 764-766.
- PÉREZ CAMPOS, M.A., “Inventario”, en *La Mirada*, núm. 3, septiembre de 1978, 19-22.
- PÉREZ PERUCHA, J., *Dos y dos*, núm. 35/36, 1976.
- PÉREZ PERUCHA, J., PONCE, V., “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”, en VV.AA., *El cine y la transición política española*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986.

- PÉREZ PERUCHA, J., “Epílogo”, en COBOS, J. (coord.), *Clásicos y modernos del cine español*, Madrid, Comisaría General de España en Expo’ Lisboa 88, 1998, pp. 273-283.
- PÉREZ PERUCHA, J., LOZANO, A. (coords. edits.), *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España-Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), 2005.
- PÉREZ RUBIO, P., “Entre la apertura, el *búnker* y la disidencia (presencias de la Historia en el cine español, 1970-1976)” en MONTERDE, J.E. (comp.), *Ficciones históricas. El cine histórico español. Cuadernos de la Academia*, núm. 6, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, septiembre de 1999, 67-78.
- RIAMBAU, E., “La década socialista (1982-1992)”, en GUBERN, R., MONTERDE, J.E., PÉREZ PERUCHA, J., RIAMBAU, E., TORREIRO, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 399-447.
- RIAMBAU, E., “La legislación que hizo posible el NCE. Entrevista con José María García Escudero”, en HEREDERO, C.F., MONTERDE, J.E. (eds.), *Los “Nuevos Cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay-Festival Internacional de Cine de Gijón-Centro Galego de Artes da Imaxe-Filmoteca Española, 2003, pp. 56-68.
- RIAMBAU, E., TORREIRO, C., *Productores en el cine español*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2008.
- RUBIO ALCOVER, A., *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Vol. 1: Esperantistas*, Santander, Shangrila Ediciones, 2010.
- TORREIRO, C., “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en GUBERN, R., MONTERDE, J.E., PÉREZ PERUCHA, J.,

RIAMBAU, E., TORREIRO, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 341-397.

TRENZADO, M., *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.

ÚRBEZ, L., “Soldados de plomo”. en VV.AA. (Equipo Reseña), *Cine para leer 1983*, Bilbao, Mensajero, 1984, pp. 243-245.

ZUNZUNEGUI, S., “La reforma, el fascismo y las causas evitables. La verdad sobre el caso Savolta”, en *Contracampo*, núm. 12, mayo de 1980, pp. pp. 13-16.

ZUNZUNEGUI, S., “Informe general sobre algunas cuestiones de interés para la proyección pública o el cine español en la época del socialismo (1893 [sic]-1986)”, en LLINÁS, F., *4 años de cine español 1983-1986*, Madrid, IMAGFIC-Dicrefilms, 1987, pp. 174-194.

ZUNZUNEGUI, S., “Sombras de ultramar. El imaginario colonial en dos films españoles de los años 40”, en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Cátedra, 1994, pp. 13,23.

ZUNZUNEGUI, S., “Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la colmena*”, en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Cátedra, 1994, pp. 42-70.

ZUNZUNEGUI, S., “Young Sánchez”, en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, pp. 549-551.

ZUNZUNEGUI, S., “Camus, Mario”, en BORAU, J.L., *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 182-183.

ZUNZUNEGUI, S., *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español*, Valencia, Eutopías-Episteme, 1999.

ZUNZUNEGUI, S., “Hopewell”, en DÍAZ LÓPEZ, M., FERNÁNDEZ COLORADO, L. (coords. edits.), *Los límites de la frontera. La coproducción en el cine español*, Cuadernos de la Academia, núm. 5, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, mayo de 1999, pp. 475-477.

ZUNZUNEGUI, S., “Tres tristes tópicos”, en MARZAL, J., GÓMEZ TARÍN, F.J. (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, 2007, pp. 17-29.