

## Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista

Jorge Nieto Ferrando

Universitat de Lleida

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, algunos analistas y críticos comienzan a hablar del “cine metafórico” bajo el franquismo como un “método de abordaje de la realidad a partir de elementos susceptibles de ser interpretados libremente por el espectador”<sup>1</sup> debido a las limitaciones a la libertad de expresión. En sentido estricto, más que a la metáfora, este cine recurre a otros muchos tropos metonimias, sinécdoques, ironías o perífrasis y figuras de pensamiento antítesis, símiles, aposiopesis o alusiones para esconder referencias inaceptables. Dichos recursos, que podríamos denominar “posibilistas”<sup>2</sup>, se inscriben en la pugna o la negociación de los textos fílmicos y sus autores con la censura con el objeto de superar los límites de lo visible y lo decible estipulados, tanto en lo referente al tratamiento de temas susceptibles de ser prohibidos como, sobre todo, a las maneras de abordarlos alternativas al control de la dictadura.

Es indudable que el empleo de estrategias posibilistas requiere de un importante incremento de la actividad realizada por el espectador. Aquí debemos distinguir

---

<sup>1</sup> Esteve RIAMBAU, “Cine español 78-80”, *Dirigido por*, nº 77, 1980, p. 34.

<sup>2</sup> Para una primera aproximación al “posibilismo discursivo” y su relación con el “posibilismo institucional”, véase Jorge NIETO FERRANDO, “Aux limites du dicible et du visible. Notes sur le cinéma, le ‘possibilisme’ et la culture de l’opposition sous le franquisme”, in Jean-Louis GUEREÑA y Mónica ZAPATA, eds., *Censures et manipulations dans les mondes ibérique et latino-américain*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2013. Con algunos antecedentes previos, fue José María García Escudero uno de los artífices del “posibilismo institucional” al configurar el ambiente proteccionista y censor que daría lugar al Nuevo Cine Español en los años en que ocupó la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1962-1967). Las subvenciones a los nuevos directores jóvenes con propuestas innovadoras, equiparables en cierta medida a las nuevas olas europeas, una importante carga realista e incluso disidente/opositora, es cercenada por la atenta contención de la censura, constituyendo de esta manera un marco de libertad vigilada, en ocasiones oposición puntual. La incidencia de sus películas en los festivales internacionales contribuyó a que el franquismo desarrollista de los años sesenta consiguiera cierto prestigio cultural a un precio ínfimo, dada la escasa repercusión, con algunas excepciones, del nuevo cine en el interior. Se produce, pues, cierta instrumentalización del cine potencialmente opositor.

entre el espectador empírico y el previsto por el texto, el “espectador implícito”. El presente trabajo se centra en este último. Consideramos el espectador implícito un elemento de relevancia para la estructuración de un texto sustentado en las hipótesis y especulaciones que el “autor” realiza sobre su posible interlocutor con el objeto de favorecer una adecuada comprensión e interpretación del mismo<sup>3</sup>. El espectador implícito no es el espectador real, y pueden existir diferencias sustanciales entre uno y otro. El espectador implícito también debe ocupar un espacio diferente al del meganarrador o el enunciatario, en tanto que alocutarios del meganarrador o del enunciatario<sup>4</sup>. La previsión que el autor realiza sobre el espectador, y la concreción de esta en el texto, contempla aspectos contextuales que van más allá de los límites que circunscriben las instancias narrativas o textuales, sin que por ello esté desconectada de estas.

Al abordar las estrategias posibilistas de los textos fílmicos y su espectador implícito nos situamos en el ámbito del análisis del discurso, más en concreto de sus aspectos retóricos y de su configuración receptiva. No debe extrañar la confluencia entre retórica y recepción, pues durante siglos la principal función de la primera fue la elaboración de discursos que influyeran en su auditorio<sup>5</sup>. Nuestro análisis se sustenta, además, en un corpus de películas que consideramos representativo: *Muerte*

---

<sup>3</sup> Como es conocido, la teoría literaria ha esbozado definiciones para los diversos lectores no empíricos, como el “lector ideal”, el “lector modelo”, el “lector implícito” o el “lector virtual”. Véanse Gerald PRINCE, “El narratario” in Enric SULLÀ, ed., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (1973), Barcelona, Crítica, 1996, p. 151-161; Umberto ECO, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999; Wolfgang ISER, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987; *id.*, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987; Seymour CHATMAN, *Historia y discurso*, Barcelona, RBA, 2013, p. 201-206; Gérard GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 93-107.

<sup>4</sup> Véanse André GAUDREAULT y François JOST, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995; Francesco CASETTI, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989. Gaudreault y Jost (p. 51 y 63-64) consideran al meganarrador o “gran imaginador” responsable de todo el proceso narrativo en un film, de la conjugación de los elementos icónicos, verbales y musicales, así como de las dos capas de narratividad: la mostración —concretada en la puesta en cuadro y la puesta en escena— y la narración —formulada a través del montaje—. Casetti, y buena parte de la tradición semiótica, prefiere el término enunciatario, en tanto que instancia abstracta responsable de la enunciación o, en otras palabras, del “apropiarse y el apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia al film” (p. 42).

<sup>5</sup> Tzvetan TODOROV, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

*de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958), *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1961), *El próximo otoño* (Antón Eceiza, 1963), *Nunca pasa nada* (Juan Antonio Bardem, 1964), *La caza* (Carlos Saura, 1966), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1967), *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970), *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973), *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974), *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), *Arriba Hazaña* (José María Gutiérrez, 1978), *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1979), *F.E.N.* (Antonio Hernández, 1979) y *Los fieles sirvientes* (Francesc Betriu, 1980).

Dicho corpus requiere ciertas aclaraciones. En primer lugar, el empleo de estrategias posibilistas para aludir a la situación política, social y cultural generada en el franquismo y en la transición excede con mucho a las películas que se incluyen en el mismo, y en ciertos momentos se hará referencia a otros títulos. No obstante, las películas escogidas son una muestra representativa que se caracteriza por un alto grado de concentración de estos recursos. En segundo lugar, todas las películas analizadas siguen los canales de producción, distribución y exhibición institucionalizados; de hecho, recurren a los subterfugios posibilistas para mantenerse en ellos sin renunciar a tratar determinados temas susceptibles de presentar problemas con la censura — aunque ello no evitó algunas prohibiciones, como la de *Canciones para después de una guerra*. En tercer lugar, el corpus analizado podemos dividirlo entre las películas producidas antes y después de la desaparición de la censura en 1977. En las posteriores a esta fecha parecería injustificado el recurso a las estrategias posibilistas, y sin embargo encontramos títulos que recurren a estas. Ello puede deberse a dos razones: por una parte, la desaparición nominal de la censura no conlleva la instauración inmediata de la libertad de expresión — como bien muestra el caso de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) o *Rocío* (Fernando Ruiz-Vergara, 1980) —; por otra, algunas películas incluidas en el corpus, en concreto *La prima Angélica*, cosecharon buenos resultados de taquilla, con la consiguiente voluntad de algunas productoras de aprovechar el filón. En cualquier caso, la

pervivencia del posibilismo en esos momentos es duramente contestada por la crítica<sup>6</sup>.

Finalmente, no es una cuestión menor que muchas de las películas posibilistas es decir, que utilizan estos recursos — producidas en situación de censura — hayan centrado el interés de críticos, analistas e historiadores. Es el caso, por ejemplo, de *Calle Mayor*, *La caza*, *Nueve cartas a Berta* o *La prima Angélica*. De hecho, podemos afirmar que la disidencia u oposición al franquismo ha sido durante años un parámetro de inclusión de ciertos títulos en el canon<sup>7</sup>. Así, aparecen referencias al posibilismo en todas las aproximaciones al cine bajo el franquismo y la transición, y sin embargo son pocos los trabajos que se han detenido con cierto detalle en el análisis de sus estrategias<sup>8</sup>.

### Un doble espectador implícito

Una de las primeras particularidades apreciable en el corpus de películas analizado es la configuración de un doble espectador implícito. Así, uno de ellos está dispuesto para poder comprender e interpretar *La venganza* como un drama rural, donde dos familias enfrentadas desde hace años acaban por resolver sus diferencias

---

<sup>6</sup> En su comentario a *Cría cuervos* (1975), por ejemplo, Juan Carlos Rentero (“*Cría cuervos*”, *Dirigido por*, n° 39) consideraba el cine de Saura y del productor Elías Querejeta la “oposición permitida” al régimen franquista. Las circunstancias han cambiado y pueden realizarse películas que aborden determinados temas de manera literal. Pero Saura ha convertido la lectura entre líneas en una clave de su estilo, aunque ello le conduzca a un “cine restringido y elitista, intelectualizado y no revolucionario, supuestamente político pero ambiguo”. En *Cría cuervos* “el espectador siempre se encuentra desbordado por la clave simbólico-subterránea”.

<sup>7</sup> Jorge NIETO FERRANDO, “El valor del pasado. Canon, crítica e historiografía del cine español bajo el franquismo”, *Archivo Español de Arte*, v. 90-359, p. 287-300, 2017, consultado el 12 de diciembre de 2017, <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/998/1030>

<sup>8</sup> Entre estos destacan las aproximaciones al cine de Bardem de José Luis CASTRO DE PAZ, “Una pareja feliz. A vueltas (historiográficas) con *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956)”, in J. L. CASTRO DE PAZ y Julio PÉREZ PERUCHA, eds., *Juan Antonio Bardem. El cine a codazos*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2004; Santos ZUNZUNEGUI, “El vuelo excede el ala. Espectáculo y política en el cine de Juan Antonio Bardem”, in J. L. CASTRO DE PAZ y J. PÉREZ PERUCHA, *op. cit.*; Juan Francisco CERÓN, “Además de las palabras. Las películas proyectadas durante las Conversaciones de Salamanca”, in Jorge NIETO FERRANDO y Juan Miguel COMPANY, eds., *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las “Conversaciones de Salamanca”*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006.

pacíficamente, y otro para llegar más lejos e identificar en la película una alegoría de la reconciliación, en condiciones de igualdad, entre los dos bandos enfrentados durante la Guerra Civil. Lo mismo puede decirse de ¡Arriba Hazaña!, historia de una revuelta de estudiantes en un internado y alegoría de las distintas posiciones políticas ante el final del franquismo. Brian Richardson<sup>9</sup> afirma que el doble receptor implícito aparece, entre otras situaciones, justamente en contextos de censura. En esos casos, se establece una clara jerarquía entre los dos tipos de espectadores, dado que uno debe comprender e interpretar lo mismo que el otro y más cosas.

Partiendo de la voluntad de abordar temas de difícil tratamiento sin salirse de los canales institucionales cinematográficos, al menos en el grupo de películas producido bajo el franquismo, podría parecer que el primer espectador implícito, el “espectador literal”, es una hipótesis o una presuposición por parte del autor que tiene en cuenta al espectador-censor. Su objetivo sería eludir la censura. No obstante, cuando apreciamos la concreción del espectador-censor implícito en el espectador-censor real a través de los informes de censura, sobre todo en los años sesenta y setenta, vemos que este efectúa una recepción similar a la que previsiblemente puede realizar el espectador capacitado para ir más allá del sentido literal, sin que ello suponga prohibir las películas. El resultado del recurso a estrategias posibilistas son textos suficientemente crípticos como para ser tolerados por considerarse ineficaces, ya que solo un segmento muy limitado del público puede ir más allá del sentido literal.

La “permisividad” de la censura con las películas posibilistas responde a una calculada política cultural, dado el impacto de la prohibición de obras de cineastas que tienen recorrido internacional. Así puede apreciarse en uno de los informes de *Ana y los lobos* (1973), dirigida por Carlos Saura y producida por Elías Querejeta, que recoge Neuschäfer:

---

<sup>9</sup> “Singular Text, Multiple Implied Readers”, *Style*, n° 41-3, 2007.

Una película de Saura y Querejeta tiene que ser, casi necesariamente, una película de crítica política y social, orientada desde su peculiar punto de vista. Como las circunstancias no les permiten hacer una crítica directa la hacen a través de símbolos. Y eso es esta película: puro símbolo de la España que ellos ven y de sus tradicionales y “vigentes defectos”. [...] Si se prohíbe o mutila, el escándalo fuera y dentro de España. Si se autoriza, los varios inconvenientes que de ello se derivan. Ahora bien: creo que sopesando unos y otros riesgos, pesa más el de la prohibición, pues en cierto modo es hacer el juego al sector que representan los autores. La exhibición de la película en España no conmoverá las convicciones de nadie que no esté ya convencido. Y al final pasará sin dejar huella política. [...] En el extranjero, aunque algunos sectores airearán la intención de Saura, no tendrá la resonancia que la prohibición, pues quedarán como desarmadas por el mismo hecho de la autorización<sup>10</sup>.

Aparece aquí, por tanto, una de las limitaciones del cine posibilista, al menos hasta que el público capaz de acercarse al segundo receptor implícito aumente en número. Y esto sucede con películas como *La prima Angélica*. Según los datos del Boletín Informativo del Control de Taquilla, a 31 de diciembre de 1974 (año de su estreno), se situaba en segunda posición en su recaudación anual entre las películas españolas. La enorme polémica que generó, con la prensa más afín al régimen en su contra e incluso sabotajes y atentados en algunos cines por parte de grupos de ultraderecha,

---

<sup>10</sup> Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 323-324. En relación con *Nunca pasa nada*, tal como recoge Cerón (“*El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica*”, *Imafronte*, n. 14, 1999), uno de los informes de censura de guión la consideraba “*muy cerebral, muy de minorías, con grandes diálogos en francés que no la harán nada comercial en España. Esto en el fondo, al quitar posibles espectadores, limarán su peligrosidad*”. Ya sobre la película acabada, otro de los informes la autorizaba dado que, “*de cara a la generalidad del público espectador, que no analiza demasiado o nada, sinceramente creo que el impacto total del film no ha de resultar gravemente dañino*”. Ello no quita, sin embargo, que algunas potentes cargas de profundidad en películas como *Muerte de un ciclista* o *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) pasaran desapercibidas en un primer momento. En el caso de la película de Bardem, la censura española se centró en las cuestiones morales.

sin duda contribuyó a su éxito de público; un público claramente predispuesto a buscar en la película aquello que levantaba tantas ampollas.

### Lugares comunes y alusiones elididas

La configuración del espectador implícito en el cine que recurre a estrategias posibilistas contempla la existencia de una serie de “lugares comunes” o “puntos de encuentro” específicos conocidos por el autor y ciertos espectadores. Son la base que permite configurar una comunidad interpretativa capaz de ir más allá de la recepción literal. A partir del corpus analizado, estos lugares comunes pueden concretarse en sencillas aseveraciones acerca de algunos de los pilares esenciales de la dictadura franquista: “La Guerra Civil fue de una violencia inútil” *Muerte de un ciclista, La venganza, La caza o La prima Angélica* , “La provincia es atraso y aislamiento” *Plácido, Nueve cartas a Berta, Calle Mayor, Nunca pasa nada o La prima Angélica* , “La religión y el estado son represivos e hipócritas” *Plácido, Ana y los lobos, La prima Angélica o F.E.N.* , “La familia y la educación son igualmente represivas” *Ana y los lobos, La prima Angélica, Arriba Hazaña o F.E.N.* o “Las élites oprimen a las clases más desfavorecidas” *Muerte de un ciclista o El jardín de las delicias.*

Estos lugares comunes pueden desplegarse y concretarse de diferentes maneras, además de ir adquiriendo con el tiempo relevancia entre ciertos grupos opositores y enfrentarse a los generalizados por la propaganda de la dictadura. Rastrear su origen puede llevarnos muy lejos, ya que exceden el ámbito cinematográfico enraizándose en otros medios de comunicación y en otros terrenos culturales. No obstante, autores como Jordi Gracia<sup>11</sup> han mostrado de qué manera a través de la prensa estudiantil y cultural el primero de estos va concretándose en cierta desafección generacional por un conflicto que no se ha vivido directamente y con cuyos significados se comienza a disentir ya desde principios de los años cincuenta. De igual manera, Ríos

---

<sup>11</sup> Jordi GRACIA, *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del Franquismo (1940-1960)*, Barcelona, PPU, 1994.

Carratalá<sup>12</sup>, entre otros, ha abordado el motivo de la ciudad provinciana en la literatura y el cine y su asociación al atraso y al estancamiento, centrándose más en concreto en el caso de *Calle Mayor*.

Sobre el lugar común compartido que considera la Guerra Civil inútil y violenta se asientan las configuraciones alegóricas de *Muerte de un ciclista* y de *La venganza*. Pero dicho lugar común entra también en el juego de hipótesis, anticipaciones y expectativas — corroboradas, frustradas o revisadas — que, sobre la base de los materiales del relato, efectúa el espectador en su trabajo de composición de los acontecimientos que conforman la historia con el objetivo de prevenir futuros acontecimientos o su resolución y rellenar los vacíos del relato<sup>13</sup>. Estas hipótesis, anticipaciones y expectativas se ejercitan a partir de esquemas previos arraigados en parámetros culturales — dentro de estos podríamos situar los “lugares comunes” mencionados —, en las reglas de funcionamiento del mundo, en las particularidades genéricas del texto fílmico o en su propia estructura.

Dichos vacíos y expectativas son empleados por el meganarrador con la intención de generar determinados efectos en el espectador; incluso, en el caso que nos ocupa, con el objeto de que el espectador — la imagen que del espectador se hace el autor — llegue a algunas conclusiones innombrables. Así sucede en *Muerte de un Ciclista*, en concreto en los diálogos de la escena ambientada en los campos deportivos de la Ciudad Universitaria de Madrid, ya sin duda cargados de resonancias sobre la Guerra Civil. Juan, el protagonista, profesor universitario cuestionado por los estudiantes y antiguo soldado del bando nacional, entabla una conversación con un entrenador y antiguo camarada comparando la carrera de un estudiante con las veces en las que debió correr con un fusil en las manos:

---

<sup>12</sup> Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ, *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

<sup>13</sup> Estas cuestiones han sido abordadas en numerosos trabajos que ponen el acento en la recepción. Véanse, entre otros, W. ISER, *op. cit.*; U. ECO, *op. cit.*; o David BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.



Juan: No va mal ese de amarillo. / Entrenador: No, no va mal. Ha pasado los cien en 12,3. Ya te hubieras conformado tú en nuestros tiempos. / Juan: No seas tan pesimista. No lo hacíamos tan mal, teniendo en cuenta que casi siempre hemos corrido con un fusil a cuestas. / Entrenador: Alguien dijo que era el complemento ideal. / Juan: Sí, pero no dijo para qué, ¿verdad? / Entrenador: ¿En qué ha quedado todo eso? / Juan: ¿El qué? / Entrenador: No disimules conmigo, el lío de los estudiantes. ¿De quién es la culpa?

En los diálogos, como en toda la película de manera más o menos elíptica, se aprecia la distancia de Juan respecto al pasado bélico. A ello hay que añadir el lugar común de la inutilidad de la guerra. Así, se espera que el espectador avance la respuesta “En nada” a la pregunta “¿En qué ha quedado todo eso?”, siguiendo la lógica de un diálogo que versa sobre la relación de ambos personajes con el conflicto, aunque luego gire en otra dirección. De esta manera, el autor confía en que el espectador —siempre su imagen del espectador— explicita la alusión elidida mediante una aposiopesis —“interrumpir de forma imprevista un discurso cuando un tema ha sido ya enunciado o iniciado”<sup>4</sup>— a la inutilidad de la guerra, algo que resulta muy complicado dadas las circunstancias. Por las mismas razones, se confía en que la frase “Alguien dijo que era el complemento ideal”, pronunciada por el entrenador, sea entendida en sentido irónico.

### Especulaciones sobre el autor implícito

La configuración del espectador implícito en los textos que recurren a las estrategias posibilistas contempla las hipotéticas inferencias que el espectador realizará sobre el autor real; o lo que es lo mismo, incentivan la necesaria composición por parte del espectador, a partir del texto, de un “autor implícito” en una dirección muy concreta.

---

<sup>4</sup> Bice GARAVELLI MORTARA, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 291.

El “autor implícito” es todavía más escurridizo que el “espectador implícito”, dado que puede confundirse con mayor facilidad con el enunciador o con el meganarrador, incluso con el autor real, y ello a pesar de construirse sobre una base más firme que el espectador implícito —este es una especulación sobre el espectador posible—, la que proporciona el propio texto<sup>15</sup>. En el caso del cine, son autores reales tanto los actores y actrices como los responsables de la banda sonora o, indudablemente, los guionistas y directores, y cada uno desde su parcela configuran sus diferentes materias expresivas en función de la actividad que realizará el espectador probable. El hecho de reducir la poliautoría de las películas a un solo autor —como hacemos aquí— ya supone configurar un autor implícito. Este también debe ocupar un espacio que desborde los límites de la narración y del texto en tanto que construcción a partir de las inferencias que, sobre la base del texto, efectúa el espectador real sobre el posible autor. ¿No era esto, por otra parte, lo que hacían y hacen los críticos de autor al definir a partir de las películas los mundos personales y las particularidades de los directores que encumbraban? ¿No va esto más allá de recurrir el autor implícito al enunciador?

El texto que recurre a las estrategias posibilistas tiene en cuenta, por tanto, las hipótesis que el espectador real efectuará sobre su autor, más en concreto sobre sus “intenciones”, lo que es especialmente relevante para superar el plano del sentido literal. Dichas hipótesis y su corroboración dependen de relaciones intertextuales, metatextuales, contextuales o, evidentemente, del propio texto. Mientras las primeras se fundamentan, como mínimo, en la recepción previa de las películas de un mismo autor —como Bardem o Saura—, que invitan al espectador a sospechar del uso de estrategias posibilistas en una nueva película, dado que así ha sucedido en las anteriores, la segunda se articula a través de los comentarios de otros espectadores o de la crítica, que en numerosas ocasiones explicitan o como mínimo avisan sobre lo

---

<sup>15</sup> G. GENETTE, *op. cit.*; U. ECO, *op. cit.*, p. 90.

ocultado<sup>16</sup>. Los aspectos contextuales no son menores, e incluyen desde datos de dominio público sobre la biografía del autor — la militancia comunista de Bardem, por ejemplo, era un secreto a voces en la década de los cincuenta — hasta sus declaraciones y opiniones, recogidas en entrevistas publicadas en la prensa cinematográfica o en cualquier otro lugar.

Sin ánimo de exhaustividad, las pistas en el propio texto que permiten al espectador inferir las intenciones del autor son de diverso tipo. Pueden encontrarse, en primer lugar, en los títulos de las películas. Así, por ejemplo, *El jardín de las delicias* remite a una obra claramente simbólica de El Bosco, *Los fieles sirvientes* es un título irónico dado que entra en contradicción con las acciones de los personajes que la protagonizan o *F.E.N.* son las siglas “Formación del Espíritu Nacional”, asignatura de carácter propagandístico impartida en el bachillerato franquista. Evidentemente el título nunca actúa como pista única. Así, en el caso de *F.E.N.* no basta con la identificación de las siglas — sencilla en el momento de su estreno para el público —, sino también debe contemplarse la improbabilidad de que una película producida a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta sea nostálgica respecto a la educación franquista, que no puede atribuirse al director su pertenencia al “bunker” cinematográfico de la dictadura dado que es su primer largometraje, por lo que las comparaciones con obras previas son limitadas — en pocas palabras, no tiene películas previas ni “franquistas” ni antifranquistas — y, obviamente, el desarrollo de los acontecimientos en la propia historia que narra: unos antiguos estudiantes deciden hacer pasar a sus viejos profesores los mismos maltratos que ellos vivieron.

---

<sup>16</sup> Véanse, a modo de ejemplo, las críticas aparecidas en las revistas *Cinema Universitario* sobre *Muerte de un ciclista* y *La venganza* (Luciano GONZÁLEZ EGIDO, “*Muerte de un ciclista*”, n° 2, 1955; *id.*, “*La venganza (Los segadores)*”, n° 9, 1959; Jorge FELIU, “Consideraciones a un film mutilado”, n° 9, 1959) y en *Nuestro Cine* sobre *Nueve cartas a Berta* (Miguel BILBATÚA, “*Nueve cartas a Berta*”, n° 52, 1966). El hecho de que la prensa cinematográfica especializada — no la generalista — pudiera explicitar en mayor medida lo elidido en las películas responde a sus tiradas limitadas y a su público muy reducido, lo que nada tiene que ver con las posibilidades del cine para llegar a un amplio número de espectadores. Así, si la censura se muestra tolerante con lo que no entiende casi nadie, más todavía con lo que no lee casi nadie.

En un lugar parecido podemos situar los rótulos o comentarios en *over* que ejercen de prólogos en algunas películas. Así, por ejemplo, los narradores extradiegéticos que introducen las historias de *Calle Mayor* o *La venganza* ponen el énfasis en desreferenciar el espacio en el que sucede la historia al afirmar que esta puede darse en cualquier parte. Estas voces en *over* entran en contradicción con el desarrollo de los acontecimientos, que invitan a cuestionarlas y a referenciar el espacio, aunque sea a partir de la sinécdoque y de la alegoría. En *Plácido*, sin embargo, es la música en *over* la que ejerce de epílogo y recapitula de manera redundante el tema de la película, la hipocresía de la caridad cristiana.

Una segunda pista es la irrupción de elementos extraños en el relato que fuerzan la coherencia de la diégesis y la historia. Sin duda lo extraño depende de la convención establecida dentro de un marco de referencia — lo que puede considerarse desviación en un marco es norma en otro —, y resulta mucho más evidente en películas cuyas historias responden a una concatenación causal, temporal y espacial de los acontecimientos dentro del modo de representación institucional que aquellas otras que toleran en mayor medida la digresión o el predominio del personaje sobre la evolución de los acontecimientos. En todo caso, el espectador, en su composición de la historia y de la diégesis, tiende a dotar de sentido y coherencia aquellos aspectos del relato extraños — es decir, que rompen con la convención asumida siempre en relación con un marco de referencia — antes de concluir que está ante un relato que evidencia su condición de relato o incluso ante un relato mal expuesto. La simbolización es una de las maneras de atribuir coherencia, ya que puede considerarse un punto medio entre la normalidad convencional y su ruptura.

Entre las distorsiones destaca la excesiva atención a determinados momentos del relato que estiran su economía e incluso la verosimilitud de la historia. Los ejemplos son numerosos, y refuerzan, desde la redundancia didáctica, el acceso al segundo plano del sentido. Así sucede, por ejemplo, con la escena en la que el escritor viajero de *La venganza* alecciona a la cuadrilla de segadores, en los diálogos reiterativos de *Muerte de un ciclista*, en el tiempo del relato dedicado a esclarecer los distintos

posicionamientos políticos, desde el cambio violento a la reforma pactada, ante la crisis final de la dictadura del director del internado en *¡Arriba Hazaña!* Estas distorsiones redundantes son vías de acceso a la configuración alegórica de todas estas películas. Ahora bien, también encontramos distorsiones que operan a modo de insertos. Pueden ser diálogos o acciones que aluden de manera paródica a la dictadura o a sus lugares comunes propagandísticos, rompiendo de alguna manera con la tónica de la historia y la diégesis. Esto es especialmente apreciable cuando son referencias aisladas, como el saludo romano del protagonista de *Furia española* (Francesc Betriu, 1975) o el exabrupto franquista de un personaje en *Las truchas* (José Luis García Sánchez, 1978). Un caso diferente sería el de *La prima Angélica*, donde las alusiones son tan continuadas que se convierten en norma, además de estar justificadas en la evolución de los acontecimientos. Obsérvese que en este caso no conducen a una configuración alegórica, como sí sucede en *El jardín de las delicias* o *Ana y los lobos*, también de Saura.

Una tercera pista que invita a superar el significado literal es la contradicción. Esta puede darse de múltiples maneras: entre diferentes acontecimientos de la historia, entre acciones, sucesos y existentes dentro de dichos acontecimientos, entre las diferentes escenas y secuencias que dan cuerpo a los anteriores, etcétera. Encontramos contradicciones cómicas entre los personajes germanófilos de Iberina en *Los que no fuimos a la guerra*, que reivindican la disciplina militar en sus parlamentos “Hay que inyectar gérmenes de militarización en todas las venas de la patria”, llega a señalar Arístides Sobrido, interpretado por José Isbert , y los cuerpos de los actores que los interpretan, poco disciplinados y menos castrenses. También son especialmente apreciables en *Canciones para después de una guerra*, donde la yuxtaposición contradictoria de la banda sonora — canciones alegres y frívolas, anuncios, noticias, cuñas radiofónicas, etcétera — y la banda de imagen, con material gráfico y fílmico que en muchos casos muestran las duras condiciones de vida de los años cuarenta, conducen con claridad a un tratamiento irónico de la posguerra.

Justamente algunas críticas de *Canciones para después de una guerra* muestran hasta qué punto una composición no prevista del autor implícito y de sus intenciones pueden dejar sin efecto las estrategias posibilistas. Así, Pablo Villamar en la revista de ultraderecha *Fuerza Nueva* llegaba a la sorprendente conclusión de que Patino era un fascista infiltrado, lo que demostraba a no ser que el mismo crítico estuviera actuando como ironista — el carácter escurridizo de su ironía:

Porque, queridos amigos, nada más empezar la película, se oye uno de los más impresionantes *Cara al Sol* que hemos escuchado nunca, “y no está trucado”. Y luego, se nos va presentando la pobreza y hasta la miseria de una España de posguerra, pero llena de dignidad y entereza, y rompiéndonos las manos de aplaudir a su Caudillo, Francisco Franco. Una España que se iba recuperando alegremente, poéticamente, con las melodías de canciones inolvidables, que las entonaba el pueblo, que las cantaban todos los españoles sin distinción de clases sociales<sup>17</sup>.

Podemos encontrarnos la situación contraria: la atribución de sentidos simbólicos o alusiones a aquellos textos donde los indicadores que permiten sospechar de su existencia no son concluyentes. Aquí la actividad del espectador real, estimulada por la falta de libertad de expresión, desborda las previsiones que sobre este hace el autor. Tal como señalaba Esteve Rimbau, “debido a la rigidez de [la censura] durante tantos años, el espectador español está ya dotado de un sexto sentido que le permite descubrir símbolos donde no los hay o interpretaciones mucho más depuradas que las planteadas inicialmente”<sup>18</sup>. También algunos directores denunciaban esta situación. Así, Berlanga consideraba equivocado buscar alusiones a Franco en determinadas escenas de *Esa pareja feliz* (Luis García-Berlanga y Juan Antonio

---

<sup>17</sup> Pablo VILLAMAR, “El cancionero de Martín Patino”, *Fuerza Nueva*, 518, 1976, p. 40.

<sup>18</sup> E. RIAMBAU, *op. cit.*, p. 34. Véase también José Enrique MONTERDE, “Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978”, *Dirigido por*, n° 58, 1978.

Bardem, 1951)<sup>19</sup> o Borau y Gutiérrez Aragón reducir *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) a una alegoría<sup>20</sup>. Obsérvese que, en cualquier caso, la atribución de estos significados simbólicos más allá de los previstos también implica la configuración de un autor implícito por parte del receptor, aunque sin duda más alejado del autor real.

### Sinédoques, alegorías y otras estrategias

Las películas que recurren a estrategias posibilistas confían en que el espectador sea capaz de vincular la serie de acontecimientos individuales —con sus existentes, sus acciones y sucesos— que construye a partir del relato a cuestiones generales del “mundo real”, aunque ello no se explicita. Ahora bien, más que a situaciones o a hechos que tienen una limitada presencia en otros medios de comunicación, que son desconocidos por la opinión pública —estos son tratados por el cine alternativo del tardofranquismo y la transición, en concreto por el de carácter contrainformativo—, remiten a algunos de sobra conocidos, pero interpretados y valorados de manera diferente a la auspiciada por la dictadura. Para ayudar al espectador en este tránsito de la ficción a la realidad (alternativa) intervienen los lugares o suposiciones comunes compartidos por disidentes u opositores, los elementos en el texto que rompen con lo canónicamente aceptable e invitan al espectador a buscar el sentido más allá de la literalidad o las especulaciones sobre las intenciones de los autores.

Las estrategias posibilistas que permiten este tránsito son de muy diverso tipo. Podemos encontrarnos con tropos como la perífrasis eufemística, donde se espera que el espectador pueda inferir la identidad de ciertos personajes, incluso poner nombre a lo innombrable, a partir de las acciones que acometen, los sucesos que padecen o su caracterización, sin necesidad de explicitarla. Es el caso del guerrillero abatido por la Guardia Civil en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o del estraperlista de *Pim, pam, pum, fuego* (Pedro Olea, 1975), que en ningún caso son

---

<sup>19</sup> Juan HERNÁNDEZ LES, *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 47.

<sup>20</sup> Carlos F. HEREDERO, *José Luis Borau*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, p. 455.

identificados como tales. También nos encontramos parodias, normalmente de lugares comunes propagandísticos de la dictadura, cuya forma o contenido es imitada con intención irónica. La parodia, que evidencia con claridad su hipotexto, es más frecuente en el cine de la transición, y en muchos casos está asociada a las acciones y diálogos personajes que en la diégesis ocupan posiciones de poder en entornos considerados coercitivos: la familia, la escuela, un psiquiátrico, etcétera.

*No obstante, los recursos más frecuentes son la sinécdoque* — la sustitución de un elemento por otro con el que mantiene una relación “cuantitativa”, de la parte al todo o del todo a la parte — y la alegoría — una construcción “que se extiende en el texto a lo largo de su totalidad o de una sección amplia del mismo, estableciéndose un sentido directo, que es el que aparece, y un sentido global figurado”<sup>21</sup>. Ambos permiten lo que lo que Neuschäfer denomina “condensación” — “la reducción de un contexto amplio a un común denominador” — y “desplazamiento” — “proyectar un contexto conceptual a la periferia o al exterior”<sup>22</sup>. Podemos considerar una condensación de los conflictos de clase la muerte en accidente de un obrero y todo lo que ello desencadena, así como los diferentes posicionamientos de los personajes ante la elusión o asunción de responsabilidades en *Muerte de un ciclista*. No obstante, el recurso más frecuente es la condensación espacial, donde predominan los pueblos o ciudades de provincias — *Calle Mayor, Plácido, Nueve Cartas a Berta* o *La prima Angélica*— y las casas aisladas — *El jardín de las delicias, Ana y los lobos, Los fieles sirvientes* o *Mamá cumple cien años*—, aunque también encontramos parajes desolados — *La caza* —, el campo en general — *La venganza* — y centros educativos — *¡Arriba Hazaña!* o *F.E.N.* El espacio determina las acciones de los personajes, y se espera que el espectador sea capaz de trascender el mismo para tomarlo como una parte de la totalidad de la España del momento.

<sup>21</sup> Tomás ALBALADEJO MAYORDOMO, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 153.

<sup>22</sup> H.-J. NEUSCHÄFER, *op. cit.*, p. 57. Como puede apreciarse, el autor recurre a los conocidos conceptos que Freud aplica al análisis de los sueños.



Algunas de estas condensaciones también recurren al desplazamiento. Es el caso, como hemos visto, de *Calle Mayor* y *La venganza*, que arrancan con voces en *over* cuyo objetivo es desubicar la situación en la que suceden sus historias, diluyéndolas en un poder darse en muchos otros lugares. En *La venganza* esto también sucede en relación con la ubicación temporal de la historia, adelantándola a un periodo previo a la Guerra Civil. De la misma manera, *Los que no fuimos a la guerra* condensa en la ciudad provinciana de Iberina sus referencias a la situación creada por la Guerra Civil, desplazada al encarnarse en la Primera Guerra Mundial.

La condensación es fruto de la sinécdoque y la alegoría. Esta última, que afecta al conjunto del texto o a una parte extensa del mismo, se configura a partir de algunas figuras pensamiento por sustitución — la alusión, la prosopopeya, la disimulación y la simulación — y de tropos — metonimia, sinécdoque, metáfora, ironía, perífrasis o hipérbole. Utilizando estos recursos, la alegoría se sustenta en la simbolización tanto de los existentes — ambiente y personajes — como de las acciones y los sucesos. Respecto a los existentes, y más allá de la condensación sinecdóquica del espacio, destaca la simbolización de los personajes a partir de la personificación de entidades más amplias o más abstractas. Así, en *Muerte de un ciclista*, como ha señalado Juan Francisco Cerón<sup>23</sup>, Juan representa a la clase media, dudando entre la alta burguesía o la clase trabajadora, María José y el cuñado de Juan a la alta burguesía acomodada, responsable de la guerra y principal beneficiada de la situación generada por esta, y el ciclista atropellado a la clase trabajadora. En *La venganza* Juan es el vencido y Luis el vencedor, y ambos apuestan entre dudas por la reconciliación, mientras que Andrea, hermana de Juan, y la madre de Luis encarnan las actitudes rencorosas que pueden mantener activo el conflicto entre los que están condenados a entenderse. En *Ana y los lobos* Fernando, José y Juan representan la represión religiosa, la represión policial/militar y la represión sexual, todo ello en un entorno de aislamiento y bajo la supervisión de una madre dictadora.

---

<sup>23</sup> J. F. CERÓN, « Además de las palabras », *op. cit.*

El hecho de que los personajes encarnen un concepto o un grupo social limita sus características, incluso determina las acciones que ejecutan y los sucesos que padecen. Se convierten en “típicos”, en muchos casos carecen de arcos de transformación y sus vicisitudes en relación con los acontecimientos solo contribuyen a refinar su condición simbólica. La simbolización afecta también a las acciones y los sucesos. En *Ana y los lobos* las fuerzas represivas acaban por aniquilar la entrada de cualquier cambio, posibilitado por la presencia de Ana, en tanto que representante de la novedad. Esto puede apreciarse incluso en las acciones más concretas que llevan a término los personajes. Así sucede en una escena de la película en la que Fernando, representante de la religión hipócrita, blanquea su cueva-sepulcro, citando con ello el pasaje del evangelio según Mateo en el que Jesús achaca a los fariseos justamente su hipocresía “Sepulcros blanqueados, bien arreglados por fuera, pero llenos por dentro de huesos de muertos y de toda inmundicia”. En *Muerte de un ciclista* la ambivalencia de Juan, sus dudas entre la solidaridad con el obrero o la fidelidad a la clase dirigente, equivalen a la difícil situación de buena parte de la clase media durante la guerra y la posguerra. En *La venganza* la tendencia a la violencia entre los compañeros de trabajo reproduce la de la Guerra Civil, que se busca superar.

La simbolización no tiene por qué concluir en la alegoría. La alegoría es coherente, sistemática y ocupa la totalidad del texto o una parte importante del mismo. No obstante, muchas de las películas que recurren a estrategias posibilistas no configuran alegorías. En el caso de *La caza*, por ejemplo, el espacio remite al de la Guerra Civil y determina unas acciones que acaban en una violencia fratricida equiparable a la del conflicto, pero es difícil convertir en símbolos a los personajes. Estos, de hecho, aluden no tanto a la guerra, o a diferentes posicionamientos respecto a la guerra, como a su representación, dado que Alfredo Mayo e Ismael Merlo habían encarnado a los protagonistas en *Rojó y Negro* y *Raza*, dos títulos esenciales en el primer cine que había abordado el conflicto desde posiciones — sobre todo la segunda — cercanas a las deseadas por las instituciones cinematográficas y culturales

del primer franquismo. *Calle Mayor* — de igual manera que *Plácido*, *Nunca pasa nada* o *Nueve Cartas a Berta* — también recurre a la intertextualidad para ir un paso más allá e “invertir algunos de los sentidos posibles (pero sin duda históricamente frecuentados) de ciertas tradiciones y dispositivos narrativos y visuales bien engrasados para activarlos ahora desde la izquierda política”<sup>24</sup>. En este caso afecta al espacio, y en concreto la ciudad provinciana castellana, con todo lo que conllevaba, en tanto que motivo clave dentro de la *españolidad* tal como se definía en los años cuarenta — incluso en sus capitales es donde primero había triunfado el alzamiento militar. Este motivo es reformulado a partir de un replanteamiento de las connotaciones del término “tradición”, que de fundamento de la identidad pasa al anquilosamiento, en sintonía con la literatura del medio siglo.

### Personajes testigo y la representación del espectador implícito

Obsérvese que en muchas de las películas analizadas aparece un personaje ajeno a los conflictos que viven el resto de personajes que podrían equipararse al espectador deseado. Este puede ser ayudante del o de la protagonista — Federico en *Calle Mayor* —, tener un papel en su lucha por el objetivo — la estudiante Matilde Luque Carvajal en *Muerte de un ciclista* —, ser el o la protagonista — Lorenzo en *Nueve cartas a Berta* o Ana en *Ana y los lobos* —, su objetivo — Jacqueline en *Nunca pasa nada* — o un simple testigo — Enrique en *La caza*. Obsérvese que el perfil sociológico de estos personajes en *Muerte de un ciclista*, *La caza* y en *Nueve cartas a Berta* es muy similar: jóvenes universitarios españoles de clase media que no conocen el origen de la dictadura, no lo han vivido y ni siquiera les preocupa, pero que asisten como espectadores a sus consecuencias, ya sea la crisis moral de la generación anterior *Muerte de un ciclista* —, el tedio y el enclaustramiento, agravado por haber conocido otras realidades — *Nueve cartas a Berta* —, o la violencia endémica de sus mayores *La caza*.

---

<sup>24</sup> J. L. CASTRO DE PAZ, *op. cit.*, p. 79.

No obstante, si bien en la década de los cincuenta pudo haber cierta sintonía entre el espectador implícito, el real y el personaje testigo, pocos años más tarde aparecen con claridad las discrepancias. Así lo apunta Álvaro del Amo respecto a *Nueve cartas a Berta*, película que consideraba una crónica de los años cincuenta a pesar de haberse estrenado en 1967:

Lo que no quiere decir, sin embargo que se trate de una realidad vieja, sobrepasada, inactual. *Nueve cartas a Berta* sirve también [...], como caudal de reflexión para las dos generaciones siguientes de universitarios. Para aquellos que, inmediatamente después de Lorenzo, han preferido Joyce a Unamuno, han olvidado a Ortega para interesarse por el teatro de vanguardia. [...] Aquellos que ya no creen que la actitud ante la religión (aquí) se resuelva en añoranzas por un Dios bueno. Aquellos que ya no pueden sentir hacia la institución familiar otra cosa que rencor. Aquellos Lorenzos posteriores que han visto, que ven cómo el conformismo no puede disfrazarse ya con citas literarias, cómo el conformismo de tantos compañeros suyos se plantea, de una forma abierta y estridente, en términos absolutos de renuncia, de pacto manifiesto. [...] El film de Patino actúa como perspectiva dentro de su concreción histórica. Permite reconocer cómo, pese a los múltiples cambios producidos en la psicología del universitario, pese a las muy diferentes, e incluso opuestas, tensiones culturales, pese al mayor grado de “posibilidades” de que disponen ahora respecto a Lorenzo, las situaciones estructurales, las instituciones básicas permanecen incólumes, más reafirmadas si cabe a través de apariencias de participación colectiva<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Álvaro DEL AMO, “9 cartas a Berta”, *Nuestro cine*, n° 62, 1967, p. 66.

Del Amo publicaba su texto en 1967, momento en que ya se estaba fraguando un cine alternativo más radical en sus apuestas políticas y estéticas cuyo espectador implícito podía entonar en mayor medida con los “Lorenzos posteriores”.

### Conclusiones

Las películas que recurren a las estrategias posibilistas configuran un doble espectador implícito, uno que se limita a la recepción literal del texto y otro capacitado para superarla. Este último contempla un grupo muy reducido de espectadores, lo que hace tolerables las películas a la institución censora y al mismo tiempo supone una limitación importante, dado que impide que el objetivo de estas producir cambios de actitud en el público, traducibles en respuestas afectivas, cognitivas e incluso conativas en relación con los asuntos que abordan alcance a un público amplio.

Las películas que recurren a las estrategias posibilistas requieren de una serie de lugares comunes compartidos por el autor y el receptor. Estos, resumidos en sencillas aseveraciones sobre algunos de los principios que sustentan la dictadura franquista, son esenciales para su éxito y pueden desplegarse y concretarse de diferentes maneras. Es difícil, por ejemplo, dar el salto del sentido literal al alegórico en *Muerte de un ciclista* o *La venganza* por parte del espectador sin que este comparta con el autor la percepción de que la guerra civil fue violenta e inútil. Tampoco parece viable entender la ciudad provinciana como una sinécdoque de la España franquista sin que se comparta su valoración como inmóvil, tradicional y enrocada en el pasado.

Las películas que recurren a estrategias posibilistas requieren, en primer lugar, que el espectador especule sobre las intenciones del autor — lo que contribuye a configurar un autor implícito — atendiendo a una serie de “pistas” y, en segundo lugar, que confirme que estas remiten a un plano del sentido que va más allá de la recepción literal. Estas pistas son de carácter metatextual, contextual, intertextual y textual, y no actúan de manera independiente. Así, el espectador puede sospechar a partir del texto que un personaje o una acción en una película tienen un sentido

alegórico, pero la corroboración de la sospecha se da cuando otros personajes y acontecimientos del texto también posiblemente lo tengan, o su director ya haya mostrado su gusto por las estrategias posibilistas en películas anteriores, o destaque por su militancia en contra de la dictadura o la crítica le sugiera que debe estar atento a los dobles sentidos que esconde la película. La corroboración de las intenciones posibilistas del autor implícito no requiere de todas estas pistas, pero tampoco basta con una sola. Por otra parte, la combinación de estas pistas también pone límites a la exégesis, en un momento propicio por falta de libertad de expresión para encontrar alusiones o símbolos en todas partes.