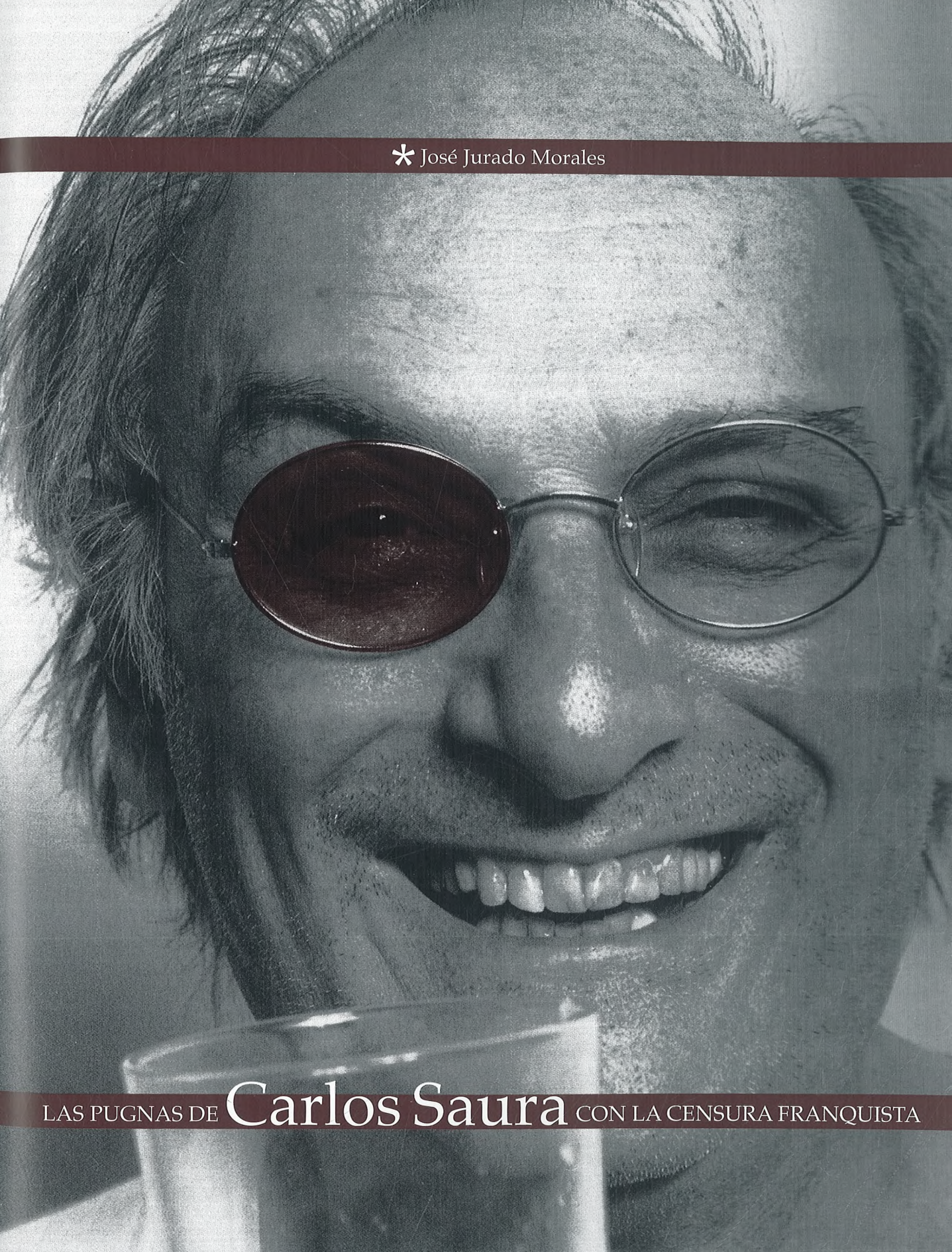
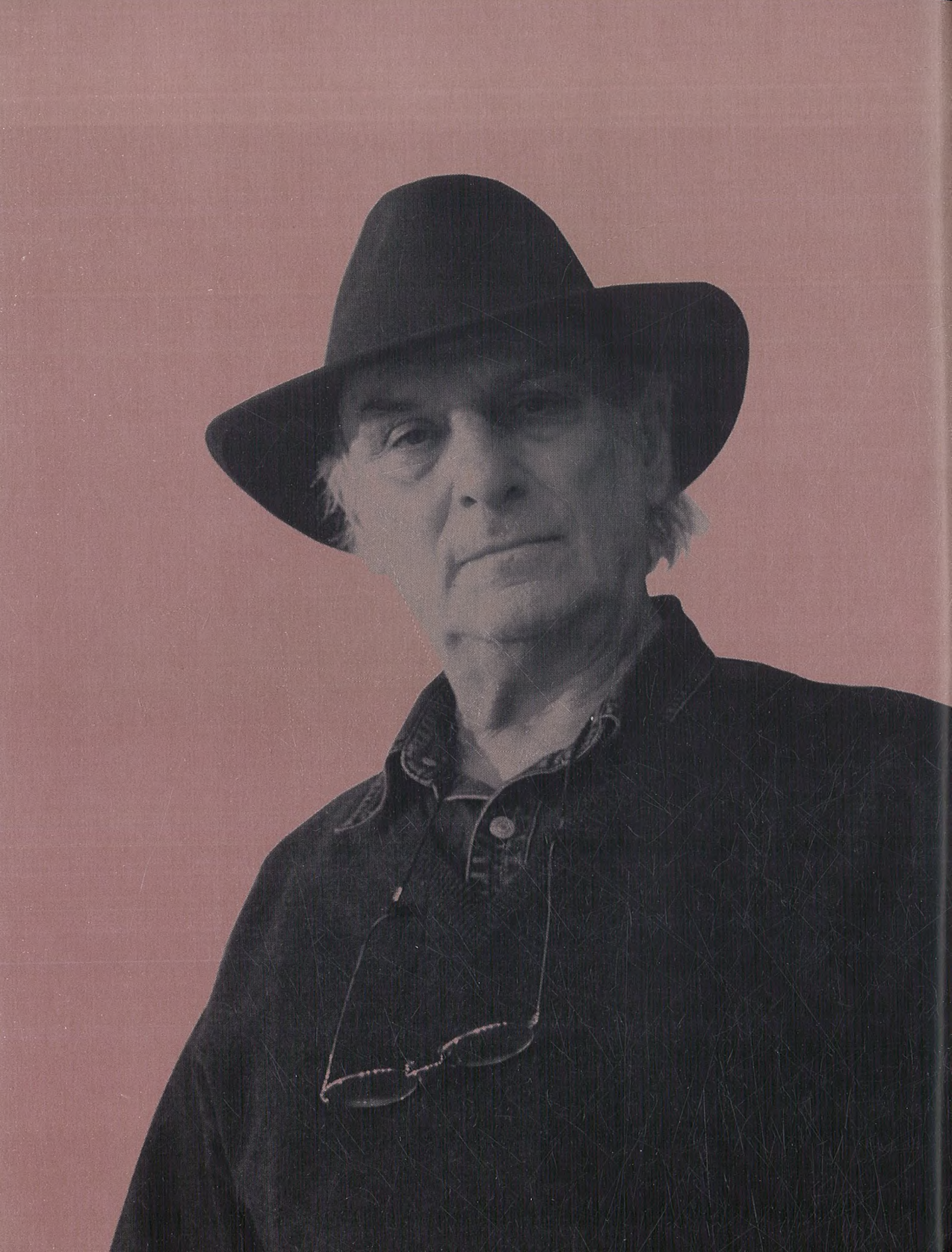
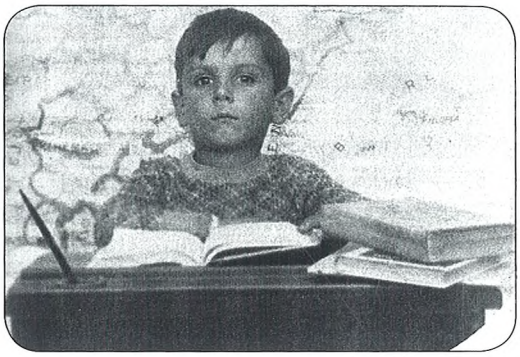


* José Jurado Morales

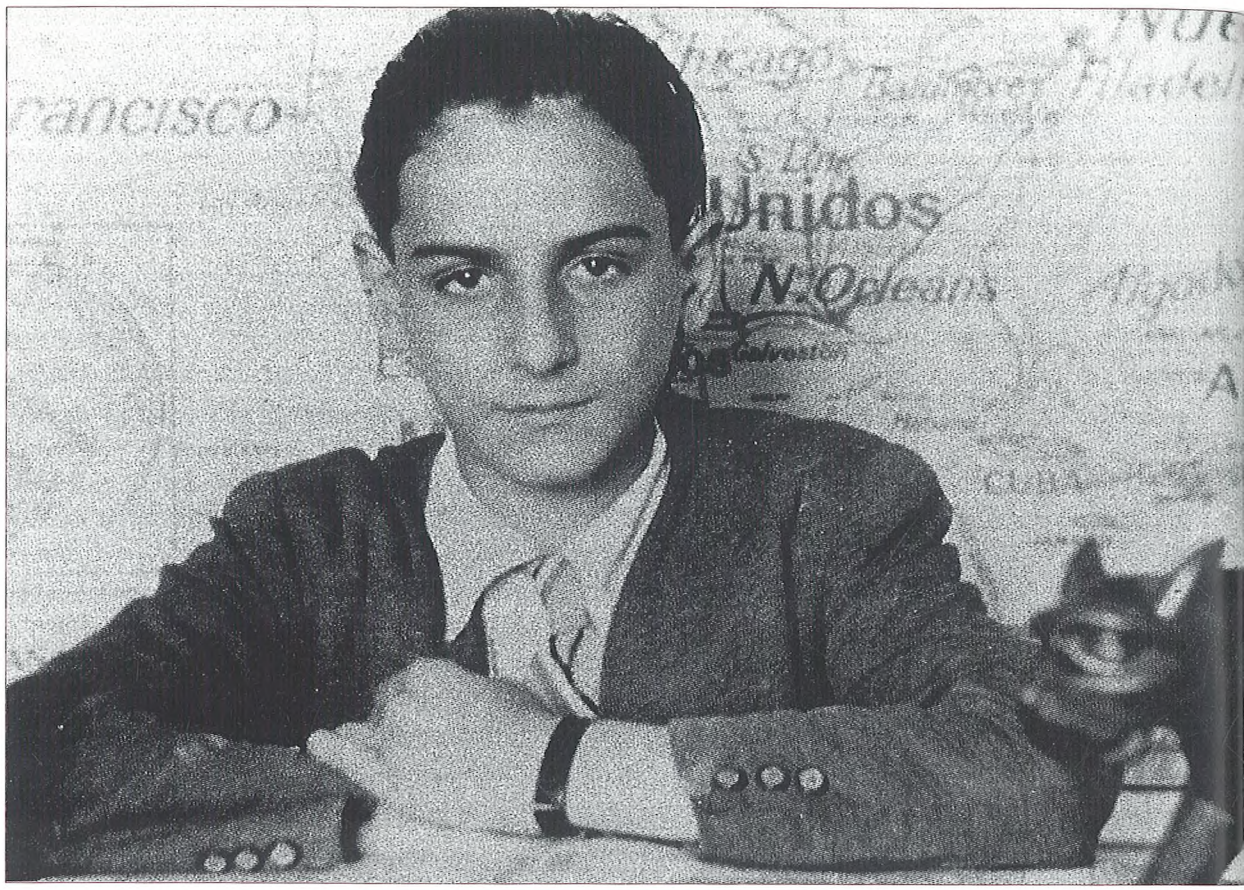
LAS PUGNAS DE Carlos Saura CON LA CENSURA FRANQUISTA





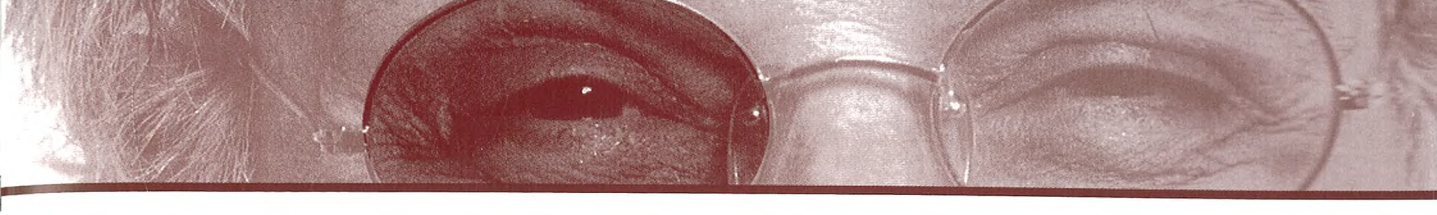
Mayo 1935

El nacimiento en plena Segunda República y su incorporación pública al mundo artístico en los años cincuenta hacen de Carlos Saura un niño de la guerra y un integrante de pleno derecho de la generación del medio siglo. Estas dos referencias cronológicas y vitales explican el tenor de un cine (también de su fotografía y su literatura) concebido desde un principio como una respuesta ética y política a las cadenas impuestas por el franquismo. El compromiso con un tipo de cine ligado a su momento histórico encuentra sus raíces en ciertos hechos existenciales y formativos previos incluso a su primer documental de 1958, *Cuenca*, y a su primer largometraje de 1959, *Los golfos*. Conviene recordar algunas de estas circunstancias para atisbar las directrices de sus primeras películas. De entrada, queda dicho que es un niño de la guerra. Nace el 4 de enero de 1932 en Huesca, vive en Madrid cuando el golpe de estado del 18 de julio de 1936 y sigue un peregrinar paralelo al del gobierno republicano: en 1937 los Saura se trasladan a Valencia, en 1938 a Barcelona y tras la guerra vuelven a la capital, aunque envían a Carlos con la familia materna en Huesca hasta 1941. Ya en el Madrid de la posguerra resulta crucial para su futuro su presencia entre 1952 y 1957 en el Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos (IIEC) de Madrid, donde cursa la especialidad de Dirección Cinematográfica, siguiendo la estela de otros jóvenes inquietos del medio siglo, como Berlanga, Bardem, Eduardo Ducay, Julio Diamante, Eugenio Martín, Jesús Fernández Santos, Mario Camus, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, Francisco Regueiro, José Luis Borau, etc. Y resulta crucial porque justo en ese ambiente de cinéfilos realiza sus primeras prácticas cinematográficas (*El tiovivo*, *Carta a Sanabria*, *El pequeño río Manzanares*, *Flamenco*, *La tarde del domingo*), asiste a algunas de las sesiones de la Segunda Semana de Cine Italiano celebrada en Madrid en 1953 gracias al Instituto



Carlos Saura en Huesca (1939-1940)

de Cultura Italiano donde conoce el cine neorrealista de Alberto Lattuada, Luiggi Zampa, Pietro Germi, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, etc., y cambia por completo su noción de estética cinematográfica. Y de aquí salta a Salamanca a las *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales* de 1955 cuya repercusión bien resume la célebre puya de Bardem sobre un cine español «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». Estas cuatro referencias (la guerra, el IIEC, el neorrealismo y el encuentro salmantino) pueden valer de síntesis de la formación que Saura adquiere como ser humano y como hombre de cine. El engranaje de estas experiencias va conformando una cosmovisión y una concepción artísticas vertebradas por la conciencia de que el artista no puede evadir su responsabilidad sociopolítica. Como hombre se da a una vida marcada por el compromiso cívico y como intelectual se entrega a la realización de historias comprometidas con su tiempo histórico.

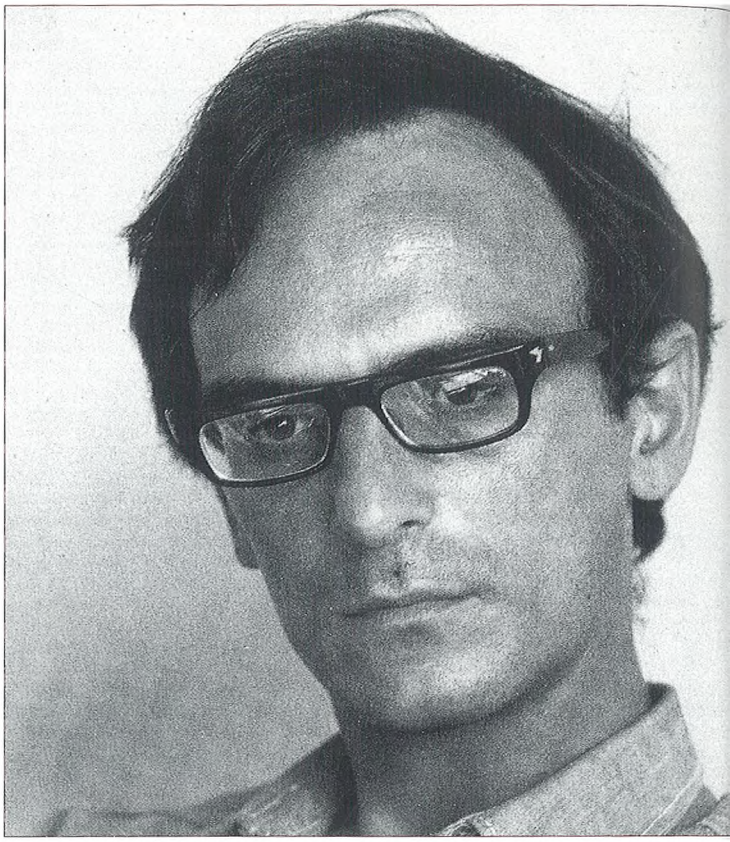


Tal posicionamiento crítico de origen, que se va acentuando a medida que el franquismo se perpetúa, arroja luz sobre el devenir de una trayectoria que hoy día pasa por constituir en su primera etapa —pongamos hasta la transición— un discurso beligerante contra los efectos dictatoriales y un ejemplo paradigmático de cómo los creadores buscan fórmulas para sortear las restricciones impuestas por el poder. Claro que dicha actitud también le augura más de un conflicto con la censura, pues Saura se aprovecha al máximo e incluso más allá de los márgenes de libertad que el paso del tiempo y la lejanía de la guerra van permitiendo en los años sesenta y setenta. Parece a la fecha de hoy cosa de un tiempo lejano y un país inventado, pero un repaso por el cine del aragonés bajo la dictadura evidencia que sobrevivir en el arte —y no digamos en la vida y en la calle— era una cuestión de resistencia e inteligencia. Esa tenacidad y esa astucia fundamentan la riqueza de una filmografía nacida de un continuo forcejeo con los resortes del poder franquista: los informes de censura, que amputan sus guiones con el lápiz rojo; la Junta de Calificación, que infravalora sus realizaciones y le niega subvenciones; las distribuidoras comerciales, que retrasan o suspenden el reparto de algunas de su cintas; el Sindicato Nacional del Espectáculo, que lo ningunea y le priva de cualquier premio. En suma, el de Saura constituye un cine en clara pugna con la censura y en clara desventaja ante el proteccionismo estatal, tal y como él ha expresado en más de una ocasión: «Desde *Los golfos*, que me masacraron, hasta ahora mismo, no sé si se ha salvado alguna de mis películas al pasar por censura»[1].

Tantas adversidades han forjado un Saura muy molesto desde siempre con el aparato censor. En la encuesta que Román Gubern y Domènec Font recogen en *Un cine para el cadalso*[2] hay declaraciones suyas significativas para conocer su opinión sobre la censura y los avatares sufridos por sus películas. Entre otras cabe destacar algunas ideas. Por lo pronto tiene el aragonés la convicción de que toda censura limita y empobrece: «[...] la Censura en España es absolutamente castrante [...]». Entiende que la censura española se muestra arbitraria como todas pero además en el caso español se agrava con su versatilidad, es decir, con sus cambios en la aplicación en función de los condicionamientos internacionales. Consciente de la situación dictatorial del país, acepta que su cine nace limitado y condicionado por la autocensura, aunque al cabo esto termina por revertir en un cine lleno de claves y estrategias: «Pero con respecto al tema de la autocensura he de decir que paulatinamente

1 Enrique Brassó, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974, pág. 290.

2 Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1976 (4ª ed.), págs. 250-252.



a uno empieza a endurecérsele la piel y plantear un juego digamos sutil entre tu obra y el organismo censor». Muestra su enfado con la revisión que se hace de las películas ya realizadas y montadas: «Lo que me crispa, más que la censura de guión, es el corte a película terminada». Se queja de que durante muchos años no existiesen unas normas de censura con unos criterios coherentes dentro de los cuales moverse. Echa en falta la posibilidad de un cine que testimonie la realidad circundante: «el reflejo de la realidad inmediata [sigue siendo] cortado a tijeretazo limpio». Y piensa que justamente este impedimento oficial para ofrecer a los espectadores su mundo cotidiano juega en contra del régimen: «Una contradicción y una falta de inteligencia política por parte de este sistema es precisamente no dar información de los problemas sociales y políticos del país. En este escamoteo el poder del régimen se va erosionando día tras día». En resumen, un cúmulo de ideas que poco más o menos podría suscribir casi cualquier creador que trabaje a la sombra de unas leyes de censura.

Dejando a un lado proyectos previos ligados todavía a las prácticas en su etapa en el IIEC, ya *Los golfos*, su primer largometraje rodado en 1959, se topa con el muro del control cinematográfico franquista. El dibujo realista de un Madrid de extrarradios, chabolas y suburbios, poblado de jóvenes delincuentes que roban y atracan para ayudar a uno de ellos en su carrera taurina no convence a una censura que prohíbe el guión hasta en cuatro ocasiones. Resulta curioso que la película se estrene en Cannes en versión íntegra y que luego sufra recortes por un total de diez minutos. Saura ha comentado que la primera frase que la censura tacha del guión consiste en una que pronuncia un chico apoyado en un póster al atardecer y con Madrid al fondo: «Es difícil llegar a ser alguien aquí». La frase puede alcanzar toda la maledicencia que se quiera en el contexto franquista y así lo interpreta la autoridad competente hasta el grado de que el secretario de

la Junta le indica tajantemente que «los trapos sucios hay que lavarlos en casa»[3]. Junto a esta advertencia general que muestra el descontento de los censores ante una película tan antiimperialista y tan antiheroica, en el expediente se hace constar otras observaciones más concretas: Del rollo 4º «Suprimir el plano de chicos del Frente de Juventudes en la taberna»; del rollo 6º «Abreviar la secuencia en el antro existencialista, dejando solamente los planos necesarios para la continuidad de la acción»; de los rollos 6º y 7º «Abreviar la secuencia en el río, dejando solamente los planos necesarios para la continuidad de la acción»; del rollo 8º «Suprimir íntegramente la secuencia en la alcoba, eliminándose, por consiguiente, la escena en la cama»[4]. De todos los recortes a Saura especialmente le duele el de la escena del río Manzanares, que concibe con cierta autonomía respecto al resto de la película y que presenta bastantes concomitancias pretendidas con *El Jarama* de Sánchez Ferlosio[5]. Así ha evocado aquello el propio director:

Los golfos fue una experiencia muy penosa. Muy larga y penosísima, porque efectivamente se escribió un guión con mucho entusiasmo. Se presentó a la censura. La censura nos lo devolvió. Yo recuerdo que me parece que era un guión de ciento diez o ciento veinte páginas, y tenía como setenta —por lo menos setenta páginas— dobladas. No decían nada, ¿eh?. Absolutamente nada. Nos dieron el guión con las páginas dobladas. Y preguntamos que qué significaba eso. Nos dijeron que eran las páginas que había que volver a escribir. Pero sin decir en absoluto qué tipo de cosa había que quitar o poner.[6]

A esos cortes sobre el guión siguen impedimentos administrativos posteriores, una clasificación en la categoría de 2º B que retrasa su vista pública, las trabas para su exhibición, la exclusión por parte de las distribuidoras y finalmente un estreno postergado a julio de 1962 en un cine de segunda cadena, sin apenas publicidad y en pleno verano. Así se las gasta el franquismo en el bautizo de Saura, lo que le lleva a pensar en marcharse a Francia o Cuba, aunque desestima tal exilio y desde entonces desarrolla toda su carrera en España.

---

3 Referido por Román Gubern, *Carlos Saura*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1979, pág. 10.

4 Tomado de Teodoro González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al período 1936-1977*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981, pág. 275.

5 Carlos Saura se refiere a qué corta la censura en *Los golfos* y a cómo le afectan esos cortes en Enrique Brassó, *Carlos Saura*, *op. cit.*, pág. 69.

6 Tomado del capítulo 14, «Testigos de cargo», de la serie de televisión *Imágenes prohibidas* de Vicente Romero. Puede consultarse en http://www.vicenteromero.com/ImgProhib_14.htm

Carlos Saura con Luis Buñuel

El estreno de *Los golfos*, que tanta alegría causa a José Monleón[7], se efectúa gracias a los cambios en la Dirección General de Cinematografía. Manuel Fraga Iribarne —que ostenta la cartera del Ministerio de Información y Turismo entre el 10 de julio de 1962, en que sustituye a Arias Salgado, y el 29 de diciembre de 1969, en que lo reemplaza Alfredo Sánchez Bella— cuenta durante casi todo su mandato, desde julio de 1962 a diciembre de 1967, con el católico José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro. Su dirección no acaba con las restricciones censorias pero al menos saca adelante una Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963 donde se aprueban unas «Normas de censura cinematográfica» que se mantienen en vigor hasta 1975. Estas normas en el fondo resultan bien acogidas por la gente del cine porque así se disipan ciertas arbitrariedades al indicarse a los cineastas a qué limitaciones políticas, religiosas y morales deben atenerse. En parte se pasa a un periodo censorio «liberalizado» en el sentido de que se amortiguan la severidad y las valoraciones caprichosas de la Comisión de Censura de Guiones y de que los creadores conocen los límites de su libertad —e incluso muchos cineastas prefieren ceñirse al código con el objeto de poder recibir subvenciones estatales.

En tal tesitura política-cultural Saura da a la luz su segundo largometraje, *Llanto por un bandido* (1963), inspirado en las andanzas de José María el Tempranillo, bandolero de principios del siglo XIX. Ya la elección de un protagonista rebelde que vive fuera de las lindes de la legalidad choca con el ideal franquista, de modo que la censura mira con lupa la cinta. Otra vez actúa del modo que más irrita a Saura: eliminando lo ya rodado. La censura mutila la secuencia inicial de unos siete minutos con el dramaturgo Antonio Buero Vallejo como actor haciendo las veces de alguacil y con Luis Buñuel como verdugo que ejecuta a siete bandidos a garrote vil, a siete intelectuales españoles bajo la mirada desde un balcón de las

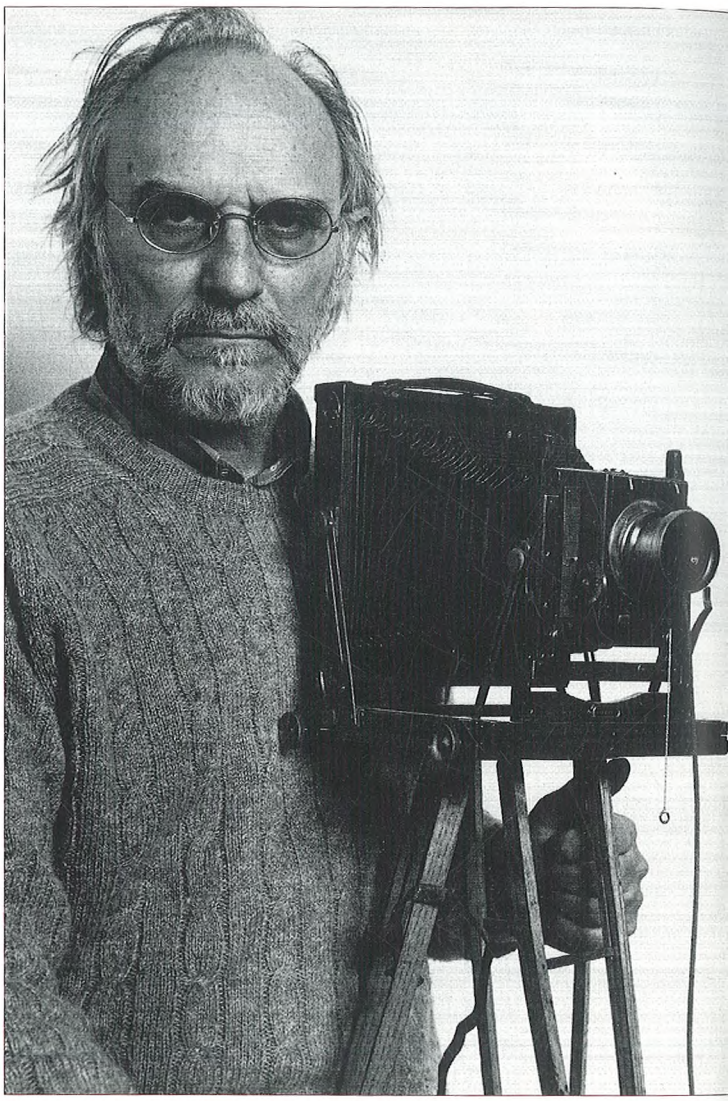
7 José Monleón, «*Los Golfos*, dos años después», *Triunfo*, nº 7 (1962), pág. 40.

fuerzas vivas. La escena connota más de lo que pudiera parecer si se tienen en cuenta las ejecuciones de Julián Grimau en abril de 1963 y de Francisco Granados Data y Joaquín Delgado Martínez en agosto. De aquella secuencia documentada a partir de los dibujos y grabados de Goya no ha quedado nada porque José Luis Dibildos, el productor ejecutivo, entrega su negativo a la censura[8], de manera que solo se ha conservado una especie de *fimlet* con los títulos en sobreimpresión[9]. En todo caso, el resultado saliente de la mesa de montaje no se corresponde con lo esperado por el director y, aunque tiene la suerte de estrenar en el cine Colliseum de Madrid, un lugar deseado por los directores por su reclamo comercial y los augurios de una buena recaudación, sin embargo resulta un fracaso porque solo aguanta en cartelera dos semanas. Tampoco a la crítica en líneas generales convence el resultado. Todo ello, en especial la mutilación de la escena inicial, afecta sobremanera a Saura, que desde entonces se propone no realizar ninguna película más si no abriga la seguridad de su control de comienzo a fin.

En uno de los escenarios de *Llanto por un bandido*, donde permanecen las huellas de la guerra civil en forma de agujeros como madrigueras, concibe por primera vez su nueva película, *La caza* (1965), que cuenta un día de cacería de cuatro hombres como parábola de la historia política española reciente. Escribe el guión y la ofrece a varios productores sin obtener respuesta positiva hasta que, tras un tiempo de espera durmiendo el sueño de los justos, por fin la acepta Elías Querejeta, con el que emprende un tándem muy fructífero en lo personal y esencial para la historia del cine español. En un inicio lleva el título de *La caza del conejo*, pero la censura lo recorta porque aprecia en el mismo connotaciones sexuales en todo punto inmorales. Elías Querejeta ha recordado aquello en distintos lugares: «A mí me llamó el censor y simplemente me dijo que si me había fijado bien en el título. Después de varios minutos, caí en la cuenta, colgué e inmediatamente me puse en contacto con Saura para comunicarle que el film recibiría el título definitivo de *La caza*». Por lo demás, esa misma censura prohíbe todas las referencias a la guerra civil española que pasa a nombrarse en la cinta como la guerra, sin alusión directa a la de 1936. Significativamente la Junta de Calificación y Censura entiende que su intelectualismo solo llegaría a una minoría, por lo que en el expediente sobre la película se afirman cosas como las siguientes. María Sampelayo sostiene en el informe que «Tiene una gran carga y enorme mala intención pero no veo motivo para la prohibición, pues no creo que mucha gente entienda la mala idea

8 Referido por Román Gubern, *Carlos Saura, op. cit.*, pág. 15.

9 Declarado por Saura en Enrique Brassó, *Carlos Saura, op. cit.*, pág. 91.



que tiene» y Pedro Cobelas anota que «No me gusta el tema ni sus sucias y segundas intenciones [...] ni los vagos simbolismos que se afrontan. Pero esa misma vaguedad [...] le resta peligrosidad»[10]. A esas alturas el régimen tiene claro que debe lavar su imagen de cara al exterior y por tal razón se aprueban películas como estas de clara tendencia antifranquista. Años después García Escudero saldría en defensa de su gestión afirmando que *La caza* «fue presentada por los comunistas como una película antifranquista; pero esa película la había autorizado, la había ayudado y la había puesto en Berlín la Administración franquista»[11].

Con *Peppermint frappé* (1967) procura un giro a sus argumentos y el contenido político de *La caza* da paso a una historia con tintes surrealistas en la que pesan mucho el erotismo y la represión sexual como reflejo de la España de entonces. La película tiene sus problemas con la Junta de Censura y Apreciación de Películas creada el 14 de enero de 1965, y le cuesta a Saura su estreno tanto dentro como fuera de España. Lo de los obstáculos censorios no coge de nuevas al director, pero sí le desencanta el hecho de

10 Informe de la reunión de la Junta de Calificación y Censura de 23 de diciembre de 1965 sobre la película *La Caza* de Carlos Saura. Expediente nº 37.336, AGA, Sección Cultura, Caja 4285. Citado por Carlos Aragüez Rubio, «La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967)», *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, nº 27 (2006), págs. 77-92, y por Carmina Gustrán Loscos, «Otra visión de la Guerra Civil Española durante la dictadura franquista: el cine», en Carlos Navajas Zubeldia y Diego Iturriaga Barco (coords.), *Crisis, dictadura, democracia*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008.

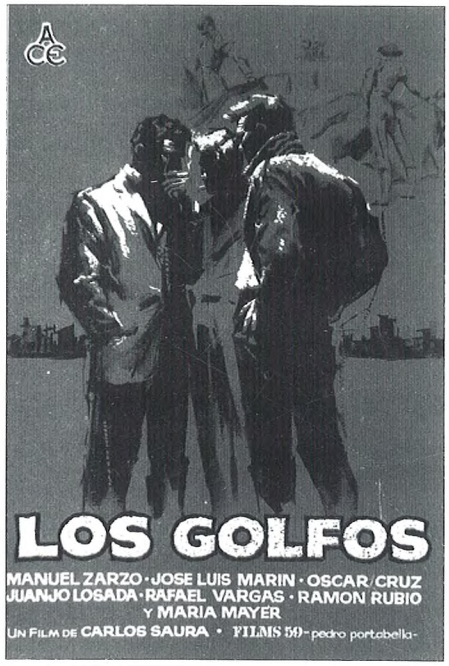
11 José María García Escudero, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Barcelona, Planeta, 1995, págs. 268-269.

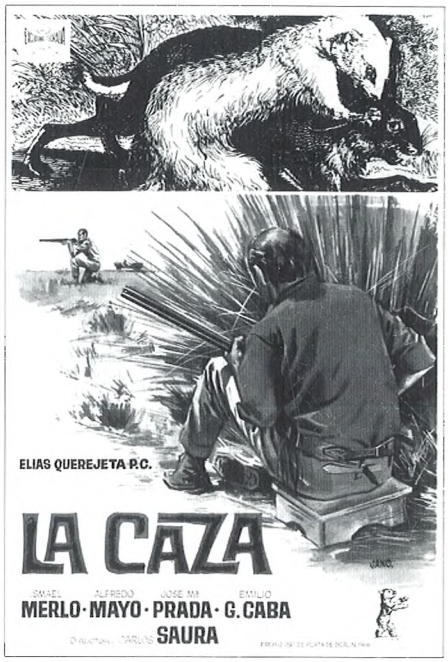
que los espectadores más progresistas le reprochen que su cine se haya complicado desde una perspectiva fílmica y sicológica y se haya alejado de su apego a los problemas cívicos y políticos de la posguerra. Como anécdota ha quedado el episodio vivido en Cannes 1968 cuando Saura, Querejeta, Geraldine Chaplin y otros (Godard, Truffaut, Malle, Polanski) se agarran a las cortinas y no dejan descorrerlas para que la película no se pueda proyectar en solidaridad con el espíritu rebelde que recorre el París y la Francia de aquel mayo de 1968.

Poco antes de esto, según el decreto de 28 de noviembre de 1967 se suprimen las Direcciones Generales de Información y de Cinematografía y Teatro refundiéndolas en una Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos al frente de la que se pone Carlos Robles Piquer en sustitución de García Escudero que cesa como director general de Cinematografía y Teatro el 15 de diciembre de 1967. En este contexto de cambios de nombres pero de inmovilidad en lo que respecta a la libertad de expresión da a conocer *Stress es tres, tres* (1968). Pone ahora su punto de mira en la sociedad desarrollista de los años sesenta impulsada por los tecnócratas para plantear los desengaños y vacíos de la burguesía a partir de las relaciones de amistad y celos de un arquitecto, su esposa y un amigo de la infancia. La censura no se fija tanto en la crítica a la moral burguesa neocapitalista como en otras cuestiones, entre ellas las que atentan contra el plano eclesiástico, según se aprecia en las observaciones que figuran en su expediente: en el rollo 7º «La palabra "Iglesia" no debe aparecer de ningún modo; puede ser sustituida por la alocución "Jefes religiosos" o similar»; en el rollo 9º «Suprimir la frase de Teresa referida a "peces, plumas y..."»[12].

Idéntica preocupación por el desarrollismo capitalista y burgués lleva a la pantalla en *La madriguera* (1969) a través de un matrimonio con una vida cada vez más distante, él volcado en su trabajo y ella encerrada en una casa de lujos pero sin felicidad, en la que irrumpe el pasado de esta para reventar definitivamente la relación. Saura rueda una película con una acentuada veta onírica y fantasmagórica repleta de obsesiones. A *La madriguera* le ocurre algo similar que a *Peppermint frappé*. Cuando se presenta en el festival de Berlín en 1969 algunos le reprochan a Saura en la rueda de prensa el apoliticismo de la película y su evasión de las cuestiones sociopolíticas candentes en esa fase del franquismo. Queda claro que su cine se va haciendo más personal y complejo y esto no se entiende en todos los sectores. Por su parte la censura sigue a lo suyo, mucho más preocupada de cues-

12 Tomado de Teodoro González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, *op. cit.*, pág. 306.

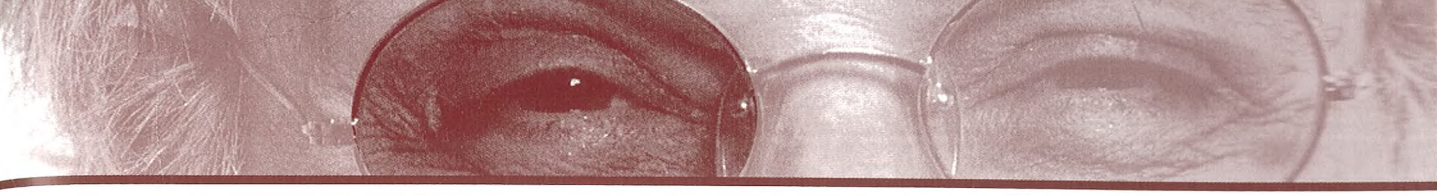




tiones morales que propiamente políticas, de ahí que fije su mirada y no deje escapar las posibles referencias sexuales de un cine que incorpora el erotismo como una de sus bazas. En el expediente se lee que en el rollo 6º se debe «Suprimir las fotos pornográficas que se ven en el aparato a excepción de la primera y la última»[13].

El jardín de las delicias (1970) bucea en los fantasmas del pasado de un constructor y su familia con motivo del accidente de tráfico que este sufre y que le condena a una silla de ruedas y un estado amnésico. Los reproches al apoliticismo de algunas de sus anteriores entregas pierden su validez ahora en una película donde se menciona por primera vez en su filmografía de forma crítica y expresa la guerra civil. Claro que esto lo paga caro. La cinta sufre sus encontronazos con la censura, en parte fruto del nuevo periodo intransigente y estricto que abre el ultraconservador Alfredo Sánchez Bella —miembro de Acción Católica Nacional de Propagandistas y con varios cargos políticos y diplomáticos en el pasado— al frente del Ministerio de Información y Turismo entre diciembre de 1969 y junio de 1973. Sucede lo que otras veces y que tanto exaspera a Saura. Una vez realizada, la Dirección General de Cine la prohíbe durante siete meses y la retiene sin poder estrenarse ni salir a festivales internacionales (ni Venecia ni Cannes ni

13 Ibídem, pág. 309.



Berlín), entre otras razones, porque el enfermo y decrépito protagonista parecía apuntar al mismo Franco cada vez más postrado en su vejez. Solo se da el visto bueno para el estreno tras su exhibición extraoficial en el festival de cine de Nueva York donde cosecha una excelente acogida crítica.

No obstante, la autorización de *El jardín de las delicias* conlleva algunas restricciones, de modo que la copia de estreno experimenta varios cortes realizados por la censura en el montaje. Se elimina una escena con banderas republicanas a las puertas de la iglesia, otra con el pecho desnudo de la criada ofrecido como alimento al protagonista y otra en la que se oye recitar la «Marcha Triunfal» de Rubén Darío (aquella que comienza «¡Ya viene el cortejo!») con la imagen de una proyección cinematográfica documental doméstica de la entrada de los nacionales en Madrid bajo la mirada del protagonista que termina con el padre de este disfrazado de nacional rasgando y saliendo de la pantalla con un machete en la mano al grito de «¡La victoria, hijo..., la victoria!» y abrazándose a él. También el paso por la censura le deja patente que no puede presentar la familia española como desmoronada y se le achaca que el protagonista sea un mero producto de su enfermedad. Del siguiente modo constan en el expediente de censura algunas de las observaciones que se le transmiten al director: «Rollos 3º y 4º. En la escena de la comunión suprimir el excesivo tremolar de banderas en primer plano, el himno religioso del "Cristo reina", los gritos de "Viva la República y viva Cristo Rey". La alusión a la proclamación de la República en distintas ciudades de España y el grito: "Los rojos, los rojos". Suprimir la aparición de don Pedro a través de la pantalla, dejando sólo el encuentro entre padre e hijo. Y suprimir asimismo los compases de "Giovinezza"»[14]. Como se ve, en este caso la lupa censora sí que avista sobre todo cuestiones con referencias políticas.

Con *Ana y los lobos* (1972) vuelve a recrear un microcosmos familiar al que llega una joven institutriz para poner en solfa algunos cimientos del franquismo ligados al ejército, la religión, la familia o la burguesía. Conforma una de sus películas que más trabas obtiene por parte de los censores, pues hasta tres veces recortan el guión, en buena medida por la custodia inquebrantable de Sánchez Bella. Los censores la rechazan porque entienden que hay una apología del fetichismo —y eso que Saura toma la precaución en un origen de crear la figura de un samurái para el coleccionista José interpretado por José María Prada— y porque retrata un ambiente social lúgubre y aciago, y en su conjunto porque hay una crítica demoledora de la familia como institución. Cuatro meses

14 Ibídem, pág. 316.

después admiten su guión con la advertencia de que se abstenga de presentar símbolos políticos, religiosos y militares. Padece así el retraso de un informe positivo de censura y, solo cuando esta entiende que resultaría más dañina para la imagen exterior del régimen la prohibición que la aprobación, se autoriza con la creencia de que su repercusión sería escasa dada la complejidad alegórica de la misma. Se repite la historia: los censores despachan a Saura como un director difícil, con películas complejas dirigidas a un público minoritario incapaz de comprenderlas. De todas formas, no conviene menospreciar a los censores en bloque. De hecho, uno de estos anota una interpretación ajustada y sugerente: la abuela encarna el régimen sustentado por tres pilares personificados en cada uno de sus hijos, a saber, José equivale al ejército, Juan al capital y Fernando a la Iglesia, y las tres niñas representan al pueblo; en suma, un guión malicioso que llevaría la confusión a los españoles, a decir del censor. A este respecto, Carlos Saura ha recordado lo siguiente: «Es que *Ana y los lobos* era una película provocativa, ¿no?. A mí me han contado que se la pasaron a Franco, pero ya no se sabe, alguien, porque no se decidían a sacar adelante la película y había mucha presión desde fuera, ¿no?. Le pasaron la película, la vio y dijo que no le parecía

peligrosa porque no se entendía nada»[15]. Después de estos tragos, en diciembre de 1972 se autoriza su estreno para mayores de 18 años.

En *La prima Angélica* (1973) el protagonista viaja a una ciudad de provincias para dar sepultura a su madre y allí regresa a los fantasmas del pasado español y familiar mediante recuerdos ligados a la guerra civil y a su prima con la que comenzó a descubrir el mundo. También el guión de esta historia sufre los embates de la censura cuya actuación compete en última instancia a Fernando Liñán Zofio, un hombre del régimen que había desempeñado varios cargos de la administración franquista y que entre junio y diciembre de 1973 ocupa la cartera del Ministerio de Información. Después de dos guiones que no pasan el filtro, finalmente la Jefatura del Negociado de Producción de la Subdirección General de Cinematografía le concede a un tercero el permiso de rodaje el 18 de diciembre de 1973, aunque con varias advertencias al productor Elías Querejeta sobre la supresión obligatoria de la frase de Anselmo [*sic* por Miguel] «Ahora van a saber lo que es bueno tu padre y todos los de tu ralea», la secuencia del fusilamiento del padre de Luis, el desnudo de la tía Pilar y la imagen de Anselmo [*sic* por Miguel] vestido con uniforme de Falange, y sobre la eliminación de todo símbolo político, religioso, militar, etc. Se manifiesta a las claras que en esta ocasión las miras censoras quedan puestas sobre todo en la vertiente política, pues en realidad las imágenes y referencias a la guerra y a los bandos son explícitas.

Dos días después de obtener el permiso de rodaje, el 20 de diciembre, Carrero Blanco muere en un atentado que cuesta el cargo a Liñán. De modo que el visto bueno del montaje definitivo de *La prima Angélica* queda para el nuevo Ministro de Información Pío Cabanillas Gallas, en el poder desde el 3 de enero de 1974. Una vez concluida *La prima Angélica*, los responsables de la autoridad comprueban que Saura y Querejeta no han hecho caso a todo lo advertido: en la cinta siguen la frase de Miguel, el fusilamiento del padre de Luisito y la vestimenta de Falange y también se distinguen referencias políticas y religiosas; en realidad, solo eliminan lo del desnudo. Productor y director se saltan lo firmado por este último y por ello tal vez solo el talante algo más liberal y tolerante del nuevo ministro Cabanillas posibilita su autorización, al parecer tras un visionado previo por parte de seis ministros, entre ellos dos vicepresidentes del gobierno.

Hecho el trabajo por los censores y examinada por las altas instancias gubernamentales, la película se estrena bajo la legalidad en Madrid el lunes 29

15 Tomado del capítulo 8, «La censura del General», de la serie de televisión *Imágenes prohibidas* de Vicente Romero. Puede consultarse en http://www.vicenteromero.com/ImgProhib_08.htm

de abril de 1974 en el cine Amaya, un estreno que no gusta ni a la prensa del Movimiento ni a los falangistas más radicales que se fijan especialmente en la imagen del personaje Miguel que aparece vestido con camisa azul y con un brazo escayolado en alto en posición similar a la del saludo falangista. Esto provoca varios altercados. En Madrid hay un intento de robo de la cinta y poco después una irrupción de falangistas en la sala que lanzan bolsas de pintura contra la pantalla y bombas fétidas al grito de «¡Saura, farsante!». En Barcelona se estrena el lunes 13 de mayo de 1974 en la sala especial del cine Balmes y de nuevo se originan incidentes. En la madrugada del 11 de julio se produce una explosión en el cine provocada por un bidón de gasolina que deja daños materiales en la fachada, la marquesina y el vestíbulo. Como consecuencia, se termina con la exhibición en esta sala, Saura y Querejeta tropiezan con algunos problemas con las distribuidoras y ciertos gobernadores civiles deciden no proyectar la película en sus demarcaciones. Tales acontecimientos aceleran el conflicto entre aperturistas y conservadores del régimen que estalla el 29 de octubre de 1974 con el cese de Pío Cabanillas, a quien sustituye León Herrera y Esteban, el ministro de Información y Turismo que el 20 de noviembre de 1975 da la noticia de la muerte de Franco a través de Radio Nacional de España.

Ya próxima la muerte del generalísimo termina *Cría cuervos* (1975), una vuelta de tuerca sobre la memoria, la familia y la infancia, que encuentra obstáculos entre unos censores que, reunidos el 14 de octubre de 1975, debaten sobre el alcance de la película. Coinciden en que se trata de una historia politizada con el objetivo de atacar a la familia, el ejército y la política del régimen y que encierra mala intención y un fin subversivo y perturbador. Aunque unos consideran necesaria su revisión por una autoridad superior, sin embargo al fin deciden autorizarla para mayores de 18 años. El Premio Especial del Jurado en Cannes 1976 ayuda a Saura a que su película tenga mejor aceptación entre las instancias gubernamentales, lo que no quita para que gente como el general Santiago Díaz de Mendívil, Vicepresidente del Gobierno, y otros militares fundamentalmente del Arma de Caballería la tachasen de deshonrosa y vergonzosa por el daño que se le hacía al ejército al plantear un caso de adulterio por parte de uno de sus miembros. En cambio los censores no contemplan un ataque real al ejército sino más bien a la familia burguesa y en todo caso a la moralidad de unos oficiales concretos.

En definitiva, la filmografía de Carlos Saura bajo el franquismo viene determinada por las imposiciones de la censura. A raíz de los desbarajustes sufridos con *Los golfos* y *Llanto por un bandido* perfila un cine en el que hay que leer más allá de lo que consta en el guión y lo que se exhibe en la pantalla. En una entrevista de 1975 reconoce que

> Este sistema de narración procede de nuestra propia situación en España. Como es imposible contar directamente una cosa a causa de la censura, debemos contar exactamente la misma historia, pero de un modo diferente. Este desvío al que estamos obligados, es por otra parte algunas veces beneficioso, pues se tiene la posibilidad de hallar muchas cosas diferentes en un primer o en un segundo grado. De todos modos, yo asumo este sistema de narración porque está bastante de acuerdo con mi personalidad.[16]

Críticos e historiadores han dado en calificar este sistema de narración al que alude Saura de alegórico, simbólico, figurado, parabólico, elíptico, metafórico, hermético, críptico, etc., denominaciones con las que el propio aragonés se muestra reticente y en las que, en último extremo, solo incluye a *Ana y los lobos*. Transcurrido el tiempo y pasados aquellos años de censura, en un encuentro con

16 *Cinéma 75*, núms. 201-202 (setiembre-octubre de 1975), pág. 142. Citado por Román Gubern, *Carlos Saura*, *op. cit.*, pág. 27.

profesores y estudiantes en la Universidad Pompeu i Fabra el 3 de octubre de 1994 afirma: «Niego que mi cine sea elíptico, simbólico, secreto. Lo niego: mis películas son transparentes, ligadas a mi biografía casi siempre, me he dado cuenta con los años. En mí, el cine va absolutamente ligado a la vida y a su complejidad. Como Buñuel, trabajo según mis caprichos y necesidades». Simbólico o biográfico, metafórico o existencial, lo cierto es que el primer cine de Carlos Saura se define por sus pugnas con la censura hasta la misma muerte de Franco y que esas pugnas originan la búsqueda y el hallazgo feliz de estrategias técnicas y narrativas para no tener que callar, para poder denunciar los males de la dictadura sin rendirse al silencio y la continencia que pretende la maquinaria franquista.

Carlos Saura con Mario Camus y Rafael Azcona en Jerez de la Frontera (octubre, 2002)