

El cine de Carlos Saura: Tipología de una recepción

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

Si en otras expresiones artísticas la recepción de un producto puede condicionarlas en mayor o menor grado, en el cine se constituye en un factor decisivo, dados sus planteamientos industriales. Esto parece claro, y no merece la pena insistir en ello. Pero la cuestión empieza a resultar interesante cuando esa relación, en principio transparente y unívoca, comienza a tornarse ópaca y equívoca. ¿Qué sucede cuando un realizador tiene éxito de crítica, pero no de público (o viceversa)? ¿Qué pasa cuando un director goza de mayor predicamento en el extranjero que en su país de origen? O, rizando el rizo, ¿qué factores deben considerarse en el caso de un autor como Carlos Saura que consigue éxitos internos para películas a priori susceptibles de ser consideradas minoritarias gracias a la comercialidad alcanzada por sus filmes fuera de nuestras fronteras, mientras en España la crítica arrecia en sus ataques?¹.

En los últimos años Saura se ha convertido en el más importante realizador español y uno de los cineastas de primera fila en la escena mundial. Mucho ha tenido que ver con ello, en un principio, su carácter de símbolo opositor al franquismo, gracias a las plataformas de Cannes y Berlín.

¹ RAFAEL MIRET JORBA lo planteaba así a la altura de abril de 1972 (*Dirigido por...*, n. 32):

Saura ha pasado desde *La prima Angélica* al limbo de los consagrados... Pero el reconocimiento popular, tanto en España como en la Galia, se ha producido un poco de la noche a la mañana... La filmografía de Saura lleva cerca de veinte años tejiéndose, perfilándose, madurando y ¿por qué no?, repitiéndose. Veinte años de buena crítica —salvo excepciones— y mala taquilla. Constante sauriana que se ha visto interrumpida últimamente con el intercambio de calificativos entre los dos estamentos. Si las mitificaciones suelen ser rápidas y alienantes, las ansias de desmitificar (ejercicio muy sano), de contradecir (ya no lo es tanto), o de ser «el primero en...» no van rezagadas en lo que a precipitación se refiere.

Habría que matizar, no obstante, que no siempre este esquema es válido porque hay reticencias también en libros extranjeros sobre la obra de Saura. Aunque, en honor a la verdad, suele tratarse de mala información. El caso más claro puede constituirlo DAVID SHIPMAN, *The story of cinema*, St. Martin's Press, N. York, 1984, pp. 822 y ss., plagado de errores. La tónica habitual, elogiosa, está más cerca de obras como *Behind the Spanish lenses*, *Spanish Cinema under Fascism and Democracy* de PETER BESAS (Arden Press, Inc., Denver, Colorado, 1985), *Spanish Film directors (1950-1985)*. *21 Profiles* de RONALD SCHWARTZ (The Sackertow Press, Inc., Metuchen, N. J., London, 1986) y *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Les Editions du Cerf, París, 1986; de EMMANUEL LARRAZ.

Pero ya con *Ana y los lobos* (1972) y, sobre todo, *La prima Angélica* (1973) empieza a gozar de innegable popularidad, y tras *Cría cuervos* (1975), es decir, tras la muerte de Franco, esta tendencia se consolida e incluso amplía y facilita al producir cintas más asequibles².

La consagración definitiva ha venido con su peculiar manera de abordar el cine musical, especialmente con *Carmen*, cuyo alcance mundial ha dejado muy atrás cualquier previsión al respecto. Aunque este éxito internacional no es casualidad y debe también mucho a la coherencia y tenacidad del director aragonés³.

De forma paralela, se ha ido produciendo un curioso fenómeno doméstico, que ha consistido en una progresiva aceptación comercial de su cine en las taquillas frente al cuestionamiento —cuando no la abierta hostilidad— de una facción de la crítica, primero de una tendencia bien localizada y definida⁴, y luego en un ámbito creciente al desarrollarse un clima

² Como dice JEAN TULARD (*Dictionnaire du Cinéma*, Laffont, París, 1985, vol. I, «Les réalisateurs», p. 669):

C'est avec *Cría cuervos* que vient enfin le succès.

O por su parte, KATHERINE SINGER KOVÁCS, (*The International Dictionary of Films & Filmmakers*, edited by Christopher Lyon, Perigee Book, N. York, 1984, vol. II, p. 475):

With the death of Franco and the subsequent abolition of film censorship and restoration of democratic rule, Saura moved away from the complex, nonlinear narrative forms he had cultivated under Franco and began to make simpler, almost documentary like movies.

Otros ejemplos extranjeros pueden leerse en ROGER BOUSSINOT, (*L'Encyclopedi du Cinéma*, Bordas, París, 1980, vol. 2, p. 1114) y en los dossier dedicados por *L'Avant-Scène du Cinéma* a *Ana y los lobos* (nov. 1974) y a *Cría cuervos* (15 oct. 1978) o en *Quarterly Review of Film Studies* (vol. 8, n. 2, Spring, 1984, University of Southern, California).

Para *La prima Angélica* véase *Venturas y desventuras de «La prima Angélica»* de DIEGO GALÁN (Fernando Torres Editor, Valencia, s.f.), donde se le considera, con razón, como un «fenómeno sociológico» (p. 17).

³ Respecto a lo primero anota E.T. GIL DE MURO, *Cine para leer*, 1983, Mensajero, Bilbao, 1984, p. 114:

Carmen es un musical fascinante, con momentos literalmente geniales... Momentos en los que uno se da cuenta de cuáles tienen que ser de aquí en adelante los caminos del musical español...

Y respecto a lo segundo, observa ANGEL SÁNCHEZ-HARGUINDEY, *El País*, 3-8-1986:

Los que le conocen comprenden que su origen ha condicionado en mucho su enorme voluntad y constancia. En su caso, el tópico sobre la tozudez maña encaja a la perfección. De otra manera hubiera sido difícil de conseguir una filmografía como la suya...

Carlos Saura es capaz de equivocarse con sus películas, como casi todo el mundo con su trabajo, pero es absolutamente incapaz de dirigir algo que no le guste.

⁴ Un ejemplo, en JAVIER MAQUA y PÉREZ MERINERO, *Cine español de ida y vuelta*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, pp. 9 y 23. Saura no contesta a las entrevistas sobre cine español de los autores del libro alegando: «Carezco de los datos necesarios para dar unas contestaciones serias y, además, hay una serie de cuestiones que no termino de entender bien y no sabría contestar».

Maqua y Merinero recuerdan, por su parte, unas declaraciones del realizador (*Nuevo Fotogramas*, 19-3-1976) según las cuales, «quienes aprecian (apreciamos) graves insuficiencias en sus films lo hacemos corroídos por el monstruo de la envidia, y que nuestros reproches no se apoyan en alternativa alguna».

exaltador de la narración por sí misma y el rechazo de las formas alegóricas y «de autor» propiciadas por la necesidad de escribir «entre líneas» durante el franquismo. En la intención de algunos, Saura sería la víctima expiatoria para combatir esas corrientes pretendidamente trasnochadas y achacables a su cine.

Así resumía MANUEL PALACIO la gran paradoja del *caso Saura* en las *Actas del Coloquio sobre el cine de Carlos Saura* celebrado en la Universidad de Burdeos en febrero de 1983:

Por un lado no puede olvidarse el hecho de que Carlos Saura es muy probablemente el cineasta con más prestigio internacional de toda la historia de la cinematografía española (Buñuel es obviamente un caso aparte). El director aragonés es sin ningún tipo de duda un valor de cambio seguro e importante dentro de la industria europea...

Por si la veracidad de todo lo anterior es indudable, también lo es, que, por otro lado, el aumento del prestigio internacional de Saura ha sido acompañado del paulatino y en buena parte irrevocable abandono de la base social en que Saura había fundamentado buena parte del éxito en los comienzos de su carrera. Me refiero a esa base progresista, intelectual, que consideraba el cine de Saura (al igual que otras muchas facetas de la vida cultural) como un signo de resistencia antifranquista. Se pensaba que en cierta medida las películas de los sesenta de Saura eran un lugar donde respirar frente a la mediocridad reinante, una posibilidad de darse codazos de entendimiento, de iniciados, frente a las claves simbólicas de su cine.

Paralelamente a lo anterior las críticas a las películas de Carlos Saura han sido cada vez peores. Según ha ido dejándose atrás el franquismo, los derechos adquiridos por una pretendida oposición al Régimen han ido diluyéndose⁵.

Un ejemplo puede ilustrar bien el inicio de tal estado de cosas en una de las entrevistas con Carlos Saura recogidas en el libro que ENRIQUE BRASÓ le dedicara (*Carlos Saura*, Taller de ediciones JB, Madrid, 1974, p. 320), declaraba el cineasta:

Soporto muy mal una crítica negativa. Y sobre todo cuando se dicen estupideces, cosa que sucede muy a menudo, siento un total desprecio hacia ella. Pocas veces he leído una crítica negativa que sea al mismo tiempo constructiva para mí... Creo que si a un crítico no le gusta una película sería estupendo que no lo dijera. Y si le gusta que se volcara absolutamente y lo dijera... Entonces el hecho de encontrar una apoyatura en la crítica qué duda cabe de que sirve para orientar tu obra o para afirmarte y seguir. Yo admito en ese sentido mi debilidad frente a la crítica.

NORBERTO ALCOVER salió al paso en julio de 1974 con su «Carta abierta a Carlos Saura» (recogida en su libro *Hallazgos, falacias y mixtificaciones del Cine de los 70*, en colaboración con A. PÉREZ GÓMEZ, Mensajero, Bilbao, 1975, pp. 323-328) aludiendo al momento atravesado por su filmografía:

⁵ «La obra de Carlos Saura en la crítica especializada española», en *Le Cinéma de Carlos Saura*, Publications de L'Institut d'Etudes Ibériques, vol. 2, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 49-50. Estas líneas, que tienen muy en cuenta el trabajo de M. PALACIO, son, en cierto modo, una ampliación del mismo.

Véase también lo que dice en el mismo volumen VICENTE HERNÁNDEZ («Lectura e interpretación, el contexto y la referencia en el cine de Carlos Saura», pl 115): «Así, a la complejidad de la obra, al reconocimiento popular, hay que añadir la aparición, sobre todo en España, de críticas adversas y de polémicas encontradas».

«El proceso demuestra... un progresivo aumento de la *aprehensión agresiva* que pone en tela de juicio tu repetida afirmación de que careces de traumas y frustraciones vitales».

Para concluir:

«De esta forma llegamos al final de esta carta. Hacia enero de 1971 escribía que la *crueledad* y la *congelación* eran tus dos fundamentales coordinadas estético-temáticas. Ahora me pregunto si no te estarás congelando a tí mismo como artista, llevado de esa crueldad que antes he llamado *aprehensión agresiva de la realidad*. Creo, y te lo digo sin ningún afán magistral, que necesitas una urgente transfusión imaginativa.»

Este proceso se inicia con Elisa, *vida mía*, justo en el momento en que ha muerto Franco y Saura tiene ya tras de sí un respaldo económico logrado gracias a un muy sostenido pulso con las taquillas: si *La caza* (1965) recauda unos 8 millones, *Peppermint frappé* (1967) dobla esta cifra; vuelve a haber dificultades en 1968 con *Stress es tres, tres* (3.797.414 pts.) y una nueva recuperación en 1969 con *La madriquera* (unos 14 millones) y en 1970 con *El jardín de las delicias* (10.810.686); a partir de *Ana y los lobos* (1972) todo irá sobre ruedas con un salto hasta los 22 millones y medio de recaudación, que suben hasta los 90 millones con *La prima Angélica* (1973) y 92.754.359 en el caso de *Cría cuervos*. Con el éxito internacional de esta última (sobre todo en Francia y en Estados Unidos) se abre el contencioso aludido⁶.

Frente a esa celebración en el extranjero, en España pueden leerse críticas como esta:

«Saura ha llegado a un punto en que necesitaba una renovación urgente y —*Cría cuervos* lo demuestra— no lo ha conseguido... No creo que Saura sea un revolucionario. Ni tan siquiera un autor político. De ahí precisamente viene la decepción que produce *Cría cuervos*... Invito a Saura a

⁶ Es decir, de alguna forma, muchos deducen un agotamiento de las plusvalías de prestigio alcanzadas con obras como *La caza* sin que se haya producido un recambio de aportaciones al cine español. Es significativo, al respecto, lo que dice alguien tan hostil a Saura como MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN en sus *Conversaciones* con A. M. Torres (Fundamentos, Madrid, 1985, p. 28): «En aquella época *La caza* (1965), aunque no conectaba mucho con Saura como profesor, dio la vuelta al cine que se hacía en España. En cuanto a tener un lenguaje aseado para mí hay un cine español de antes de *La caza* y uno de después. Durante un tiempo el cine español tiene un lenguaje cinematográfico muy poco aseado y con Saura empieza a depurarse».

Y ello a pesar de su fidelidad al contexto español, resaltada por A. S. HARGUINDEY (art. cit.):

Mil novecientos setenta y cinco fue un año importante en su carrera. Realizó *Cría cuervos* y con ello alcanzó por primera vez una difusión internacional de importancia. Fue su primera película exhibida en circuitos comerciales en Estados Unidos. Le llovieron las ofertas, incluida la de una de las grandes compañías norteamericanas. Las rechazó. Prefería seguir con su ritmo de vida y trabajo antes que entrar en la vorágine de las multinacionales. El tiempo y su ya citada voluntad le dieron la razón: años más tarde firmaba sus tres películas con Antonio Gades, producidas por Emiliano Piedra, y se convertía en el realizador español más universalmente conocido.

una definición política que no queda nada clara en el film... No quisiera que esta crítica se tomara como un *palo* absoluto a la obra de Saura o una postura snob ante la crítica que, salvo la excepción de *Triunfo*, lo ha ensalzado elogiosamente...⁷».

Al estrenarse *Elisa, vida mía* en 1977, Fernando Trueba arremete contra ella basándose en los supuestos que animarán la revista *Casablanca* por él fundada, y buena parte de la «nueva comedia española»; esto es: el cine debe remitirse a sí mismo sin coartadas políticas más propias del antifranquismo. Y esa será su línea crítica en *El País* y *La guía del ocio* de Madrid, donde escribe a propósito del citado título:

La película, para el que escribe al menos, ha sido una total decepción. El rigor de *Cría cuervos* brilla por su ausencia en esta nueva película. Saura vuelve a unos juegos psicológicos, temporales y simbólicos que creíamos olvidados. El tema era prometedor... Saura lo desarrolla de forma torpe y ambigua. Los actores nunca han estado tan mal en un film de Saura. *Elisa, vida mía* rebosa ambición y pretensiones. La película es un bache lamentable en la carrera de su autor⁸.

La reacción del público es moderada: 37 millones de pesetas (hay que tener en cuenta que se trata de una de las más complejas películas de Saura y que no resulta nada fácil de asimilar). Otros bastiones críticos siguen favorables al realizador aragonés y hoy, desde la perspectiva que dan los casi diez años transcurridos desde su estreno, hay que decir que es el filme que cuenta con mayor y más enjundiosa bibliografía (elogiosa y a veces elogiosísima) de todos los de su autor, con coloquios prácticamente monográficos dedicados a ella⁹.

Los ojos vendados (1978) es otra cuestión, con una bajada en la taquilla hasta los trece millones y mayor cuestionamiento por parte de la crítica, no sólo nacional¹⁰, sino también extranjera¹¹.

⁷ J. C. RENTERO, *Dirigido por...*, n. 30, febr., 1976, pp. 28-29.

⁸ *Guía del ocio* de Madrid, n. 75, 23-5-1977.

⁹ La citada entrega de la Universidad de Burdeos *Le cinéma de Carlos Saura* contiene al menos cinco artículos sobre *Elisa, vida mía*.

Voir et lire Carlos Saura (Actes du Colloque international Carlos Saura, Dijon, 25 et 26 novembre 1983) es prácticamente monográfico a ese respecto, con 11 trabajos sobre *Elisa*.

Y lo mismo le sucede a *Lectures d'Elise, vida mía, Recherches Ibériques Strasbourg II*, n. 1, octubre, 1983.

Se vuelve a ella en el n. 2 de *Recherches Ibériques* (Février 1984) con un artículo de su coordinador, DUARTE MIMOSO RUIZ, quien reitera el tema en *Recherches Ibériques et cinématographiques* (n. 4, Mai 1985). Lo aborda en parte Jeanne-Marie Clerc en la siguiente entrega de la misma revista, correspondiente a diciembre de 1985.

Un tratamiento igualmente privilegiado recibe en *Positif* (nn. 194, 195/196, junio y julio-agosto 1977) en *Quarterly Review of Film Studies* (University of Southern California, vol. 8, n. 2, Spring 1984) o en monografías italianas como la que le dedica *Circuitocinema* (Venecia, maggio 1984) o checoslovacas como la de EVA HROZKOVÁ (*Carlos Saura*, Filmovy Ustav, Praga, 1985).

¹⁰ Ejemplos: CARLOS BENITO GONZÁLEZ en *Cinema 2002*, n.º 41-42, julio/agosto 1978, pp. 27-28; JOSÉ M.ª CARREÑO en *Fotogramas*, n. 1546, junio 1978, pp. 31-32.

¹¹ Ejemplos: L. MICCICHE, *L'Avanti*, 28 maggio 1978; con mayores matizaciones, FRANÇOISE MAUPIN en *La Revue du Cinéma*, n. 330, juillet-août 1978.

A partir de *Mamá cumple cien años* (1979) las cosas se crispan considerablemente. Por un lado, la película es un enorme éxito (148 millones y medio), revalidado en 1980 con *Deprisa, deprisa* (137.888.239 pts.), y cuestionado en taquilla con *Bodas de sangre* (estrenada en 1981, alcanza inicialmente una pobre recaudación de 18 millones y medio que luego asciende debido al fenómeno *Carmen*, que tira de ella) y *Dulces horas* (1982), que no cubre los 23 millones. Escribe MANUEL PALACIO:

A partir de este punto de la filmografía de Saura la actitud de la crítica va a estar bastante clara. El país está inmerso en eso que se llamó desencanto, la base militante que había luchado contra la dictadura ha abandonado el combate social, la plusvalía que se añadía a un producto cultural por el hecho de su oposición al Régimen ha desaparecido... La crítica puede decirse que ha olvidado completamente sus referencias a un pasado ya remoto y habla libremente de los films de Saura. Es cierto que mayoritariamente mal, como veremos, pero también con el estupor y la incompreensión de la existencia del «fenómeno» Saura allende las fronteras. Es como si siempre se dudara del juicio emitido, ya que tantos extranjeros no pueden equivocarse. Por ello se repiten con gran frecuencia aspectos extra-filmicos de las obras comentadas reivindicando la singularidad de Saura en el cine español. Su carácter de autor encargado de buena parte del proceso creador del film (aspecto sobre el que, dicho sea entre paréntesis, el mismo Saura se encarga de insistir machaconamente); sus influencias y relaciones con Buñuel, con lo que de indiscutido tiene D. Luis; el aspecto revolucionario e innovador de las distintas etapas saurianas que van del intimismo a la comedia coral, del documental más o menos naturalista a la superproducción; la solidez formal, el manejo del lenguaje, adquirido por su larga y continuada trayectoria; etc...¹²

La crítica llega a extremos de inusitada dureza al ocuparse de sus estrenos, en especial la que PALACIO caracteriza como «izquierda cinematográfica»:

A nosotros, familia de espectadores, nos es dado contemplar embobados ante los efluvios *autorales* de Saura cuál será su última pirueta *creadora*, con qué supremo don de su arte nos obsequiará, cuál redentor y milagroso maná caído del cielo, ocasión de su centésimo cumpleaños (...) Corolario matemático: Saura quisiera ser el Generalísimo... de los Autores!¹³.

Los ataques ceden un tanto con *Deprisa, deprisa*¹⁴ y dejan pasar discretamente *Bodas de sangre*¹⁵, para retornar con *Dulces horas*:

¹² Art. cit., pp. 58-59.

¹³ JULIO PÉREZ PERUCHA en *Contracampo*, n. 6, octubre/noviembre 1977, p. 71, cit. por Palacio.

¹⁴ Una caracterización bastante representativa puede leerse en la reseña de *¡Deprisa, deprisa!* de MANUEL ALCALÁ (Cine para leer, 1981, Mensajero, Bilbao 1982, pp. 131-134): «[en *¡Deprisa, deprisa!* y *Bodas de sangre*]. En ambas películas, Saura evidencia un momento de particular inspiración, no tanto temática cuanto estilística... Puede hablarse, pues, de una superación de ciclos anteriores, ensimismados y simbólicos en la descripción de la marginación psicológica o sociopolítica, que si bien habían acreditado su calidad expresiva, podían con la repetición correr el riesgo de narcisismo o caligrafismo estetizantes. El presagio de tal renovación de estilo se verifica en 1979. Con su divertida comedia *Mamá cumple cien años* Saura es capaz de reinterpretar en otra clave su drama *Ana y los lobos* (1972), donde se rizaba el rizo de la alegoría intelectual. Ahora en *¡Deprisa, deprisa!* se reafirma una opción más sencilla y más universal».

¹⁵ RAFAEL UTRERA, *García Lorca y el cinema*, (Edison, Sevilla, 1982, pp. 106 a 109): «Desde la personal visión de este trabajo, entendemos que en esta versión cinematográfica llamada *Bodas de sangre* se dan cita dos presencias artísticas: Antonio Gades y Carlos Saura. García Lorca es un glorioso pretexto».

Lo preocupante de *Dulces horas* no es tanto que Saura vuelva a las andadas poco prometedoras de terrenos ya abatidos ni que se repita sino que haga lo mismo cada vez peor. Hay deficiencias incomprensibles (...) que resultan inaceptables en uno de los cineastas de mayor prestigio —para mí inexplicable y sumamente misterioso en el mundo¹⁶.

Y también con *Antonieta*:

Salto en el tiempo y en el espacio, pero también saltos constantes en la trama argumental o en los centros de interés de cada uno de sus momentos resultando un total desconcierto para el espectador que nunca acaba de saber cuál es la historia que en definitiva pretende contarle Saura (...) Las glorias obtenidas en films que aún demandan una revisión sería no bastan para justificar la vaciedad de sus últimas obras; en cierto modo si tuviésemos alguna autoridad para hacerlo, nos debiéramos preguntar ¿Quo vadis, Saura?¹⁷.

Esta es una de las caras de la moneda. Incluso aceptando sus supuestos, hay que reconocer que Carlos Saura se ha visto sumamente desasistido por la crítica doméstica precisamente cuando más lo necesitaba, en aquellas películas en las que exploraba nuevas vías y que él considera la parte «experimental» de su filmografía como *Dulces horas*, *Los ojos vendados*, *Elisa, vida mía* o *Stress es tres, tres*¹⁸.

Además hay, claro está, otras versiones, incluida la del propio cineasta, quien no es el menos perplejo ante la dicotomía de la que venimos ocupándonos.

Así, en una entrevista, al ser interrogado sobre *Antonieta* en relación con *Llanto por un bandido* (superproducción internacional frente al intimismo más característico de Saura, etc.) y sugerir que la aceptación en España ha sido sólo regular, Saura matiza:

— No. Se ha aceptado mal. A mí me ha sorprendido. Es la primera vez que yo hago una cosa que no es mía. Es un guión que me viene de fuera. A mí ese guión me deslumbró, no porque lo considerara maravilloso, ni bueno, sino porque me gustaba la historia; la historia; la historia me parecía maravillosa. Entonces lo cogí sin dudar un momento. Fui a México. Había medios para hacer esa película y la he hecho de acuerdo con mis convicciones. Ahora, con un guión que había ya hecho. Esa película era lo que tenía que hacer, lo que me habían propuesto, me habían ofrecido, y ahí está. Que luego haya gustado o no es otro problema¹⁹.

¹⁶ MIGUEL MARÍAS, en *Papeles de cine Casablanca*, n. 15, marzo 1982, p. 51. Cit. por PALACIO, que añade esta otra cita de CARLOS BOYERO (*Guía del ocio*, n. 325, 8-3-1982, p. 11):

«Carlos Saura ha explotado sus obsesiones hasta la saciedad. Es monótonamente repetitivo, orgullosamente consciente de la transcendencia de su mensaje. Se debe encantar a sí mismo (...) Su última película me lo confirma como uno de los cineastas más plastas, más afectados, más vacíos, más irritantes del cine español (...) Si este director no se llamara Saura su película daría risa, no habría lugar para la indignación.»

MANUEL HIDALGO, en términos mucho más positivos, ha publicado un libro-reportaje sobre el rodaje de *Dulces horas* (*Carlos Saura*, Ediciones JC, Madrid, 1981).

¹⁷ JOSÉ ENRIQUE MONTERDE en *Dirigido por...*, n. 98, nov. 1982, pp. 62-63. Cit. por PALACIO.

¹⁸ Así nos lo confesaba en unas extensas conversaciones que mantuvimos con él en agosto de 1986.

¹⁹ Entrevista con VICENTE CAZCARRA (*El Día de Aragón*, 10-6-1984).

Y al abordar el espinoso problema de las relaciones entre el creador y los críticos, lo hace en los siguientes términos:

Yo no creo en la crítica, creo en el juicio de las personas sensibles. Lo que sucede es que la crítica es esencial para nosotros. No hay que engañarse; la crítica es el vehículo, el intermediario entre la película y el público. Pero me parece demasiado fácil, una frivolidad, tachar a uno de imbécil o de genio. Pienso que hay que tener un cierto respeto hacia la obra de la gente, el trabajo de los demás. (...) Las críticas malas afectan, aunque yo intento superarlo y me propongo no leerlas. Quisiera prescindir de la crítica, pero aún no lo logro²⁰.

Las otras versiones sobre su obra residen sobre todo en el éxito internacional, como queda dicho. Ese éxito se dispara con *Carmen*, un caso absolutamente inusual en el cine español y la película que mayor número de espectadores ha visto en toda su historia. *Carmen* surge cuando Saura es llamado por la productora francesa Gaumont, que ha conocido por una entrevista su intención de llevar a la pantalla la novela de Prosper Mérimée. Le ofrecen adaptar la ópera de Bizet (proyecto que realizará Rosi y que no interesa a Saura) o, como realización alternativa, un guión encargado hace tiempo a Jean-Claude Carrière y que éste ha elaborado en México. Se trata de *Antonieta*, que sí acepta dirigir, poniéndose en marcha gracias a su prestigio un mecanismo de gran superproducción; mucha gente aceptó embarcarse en la aventura para trabajar con Saura, como ha recordado Manuel Palacio y reconocido, en su caso, ISABELLE ADJANI: «Cuando me propusieron el papel de *Antonieta*, lo rechacé en un principio. No tenía suficiente entidad. Fue algo más tarde, al aceptar Carlos Saura dirigir la cinta, cuando no quise dejar pasar de largo esa oportunidad de trabajar con él»²¹.

La *Carmen* de Saura sería producida, finalmente, por Emiliano Piedra y competiría en el mercado internacional con la de Rosi y la de Godard. Competición en la que se llevó la mejor parte, justo es reconocerlo. Su éxito fue tan fulgurante que pilló desprevenidos a los más recalcitrantes críticos nacionales, que no pudieron negarle ya en lo sucesivo a su autor, como mínimo, la excelencia y competitividad de la factura técnica. Así lo reconocía en su preámbulo ANGEL FERNÁNDEZ-SANTOS al reseñar *El amor brujo* en términos poco favorables:

El amor brujo, tal como lo ha concebido, elaborado y representado Carlos Saura en forma de cine, es un brillante ejercicio de divulgación cultural, que puede y debe convocar a muchos espectadores dentro de España y probablemente más fuera. Unas cuantas películas como ésta serían agua de mayo para la vieja búsqueda del cine español de mercados ajenos.

²⁰ *El País Semanal*, n. 135, 11 de nov. de 1979, p. 13.

O en una entrevista con KORO CASTELLANO (*Fotogramas*, n. 1719, mayo 1986, p. 37): «En la crítica hay mucho incompetente. Pocas personas son las que pueden expresar y hacer pública su opinión sobre algo y no siempre son los mejores. Es una profesión rara la de crítico. A veces me parecen muy injustos, se equivocan de una manera tremenda y creo que deberían tener más cuidado. Menos mal que luego el tiempo se vuelve contra ellos...»

²¹ *Fotogramas*, n. 1679, oct. 1982, p. 39. Cit. por M. PALACIO.

El amor brujo es una esmeradísima producción. Considerada como mercancía cinematográfica es excelente. Todo es impecable en ella y no hace falta poner ahora un rosario de nombres, oficios y, tras de cada uno de ellos, una loa: todos los que contiene la ficha que encabeza esta crónica podrían entrar en ese rosario. Cada uno de ellos pone allí su parte en el todo y estas partes son ajustadas en ese todo sin que ningún engarce chirrie²².

Por eso no tiene nada de particular que se le estuviera esperando al retornar Saura a su registro intimista, necesidad que parece sentir periódicamente, y que en este caso se tradujo en *Los zancos* (1984) tras el esfuerzo de *Antonieta* (1982) y *Carmen* (1983). Así se explicaba el cineasta al ser entrevistado sobre *Los zancos*:

— Yo digo que es pequeña porque es una película con pocos personajes. Tú sabes que las películas no se pueden contar; eso se dice siempre pero es un poco verdad. Porque contarlas sería como hacer literatura a posteriori. Pero en definitiva, simplificando las cosas si quieres, es un poco la historia de un hombre de cierta edad —sesenta y tantos años— enamorado de una chica de veinte, con todos los problemas que eso puede entrañar de desengaños, de dificultades, etcétera. Pero en el fondo es una película de amor que, si tiene una peculiaridad, es la diferencia de edad entre los anamorados²³.

Estrenada con todos los honores en la Mostra de Venecia de 1984, no fue recibida con entusiasmo, pero sí con respeto, lejos del catastrofismo con que algunos enviados especiales españoles reflejaron su acogida. La tónica general fue considerarla una cinta menor en la filmografía de Saura, pero conscientemente menor²⁴.

Y esa fue también la reacción de estudiosos tan finos y sensatos como JOSÉ LUIS GUARNER:

El tema de *Los zancos* es muy tradicional, algo así como un *Breve encuentro* adaptado al amor imposible de un hombre viejo por una mujer joven. Pero su tratamiento ofrece aspectos astutos, inspirados, o ambas cosas. Primero, la irrupción del teatro en este idilio —a veces larga o intrusiva— permite *animar* el relato, un artificio gracias al cual se rehúyen escenas sentimentales siempre enfadosas. Segundo, la utilización del vídeo a la vez como objeto fetichista y espejo —véase Cocteau— del tiempo y la muerte: la divertida y cruel escena, inversa de *Calle Mayor*, del encuentro con el amigo de Madrid, un graciosamente rabelésiano Rabal. Tercero y más importante, sin olvidar el convincente trabajo de Laura del Sol, la aportación de un extraordinario Fernán Gómez no ya al guión, sino al protagonista, en el que ha puesto —sin hacer autobiografía— muchísimo de sí mismo. Gracias a él, *Los zancos*, llega a conmovir, algo que es nuevo en el cine de Saura²⁵.

²² *El País*, 26-3-1986.

²³ Entrevista citada con V. CAZCARRA. Otras entrevistas sobre *Los zancos*: a cargo de J. A. MAHIEU, en *Fotogramas*, n. 1696, abril 1984, pp. 25-27; y por ESTEVE RIAMBAU en *Dirigido por...*, n. 119, pp. 54 a 57.

²⁴ Véanse algunas opiniones en el *Quotidiano per la 41. Mostra del Cinema* de Venecia: PAOLO BUTTURINI («Saura sui trampoli», 1 settembre 1984), ROBERTO ELLERO («Solitudini di Saura», 2 settembre 1984) y la nota anónima sobre Laura del Sol el 3-9-1984.

Dice ROBERTO ELLERO: «Il Saura di *Los zancos* veste i panni dimessi di un cinema che non alza mai la voce, che scorre via come il tempo, che ci comunica sentimenti ed emozioni già provate ma con il garbo e il gusto di un pudore sempre apprezzabile».

²⁵ *Fotogramas*, n. 1703, dic. 1984, p. 84.

Por su parte, otros críticos subrayaban las dificultades del tema planteado, como ANGEL A. PÉREZ GÓMEZ:

Hay películas que por su tema son forzosamente tristes. Por ejemplo, las que tratan de amores entre personas separadas por una gran diferencia de edad. Están sellados por la fugacidad, por la inminencia de su fin inevitable y doloroso. El espectador es consciente de ello y se siente un tanto renuente a *entrar* en el juego. A pesar de los cambios de gusto y sensibilidad que se han dado en el público, éste sigue prefiriendo los films que acaban bien o que, al menos, le permiten abrigar alguna esperanza de que pueda ser así.

Esta es la desventaja con que parte *Los zancos*. Desde el comienzo sabemos el desenlace que aguarda a la historia de Angel con Teresa. El rigor y seriedad de la secuencia inicial no permite albergar duda alguna al respecto. No habrá, no puede haberla, *pirueta final* y *salto lírico*. En este sentido, no cabe mayor honestidad de planteamiento por parte de Saura. Pero con ello se lo ha puesto muy difícil. Sólo un tratamiento original y subyugante del tópico *viejo enamorado de chica joven* podría hacer atrayente o sugestiva la película²⁶.

La última escaramuza filmográfica se ha producido a propósito de *El amor brujo*. Así ha explicado Saura su concepción de la obra de Falla y Gregorio Martínez Sierra, que ya contaba con las versiones previas de Antonio Román en 1944 y Rovira Beleta en 1967:

Esta es una película que está entre la realidad y la irrealidad, entre el documental y la teatralización de todo; entre la ópera, el teatro y el cine. Entre el drama, el baile y las canciones populares y los decorados. Porque a veces se ve que esto es un decorado: descaradamente lo mostramos en el trabajo, y no nos importa. Este inmenso y maravilloso ciclorama que nos rodea, está pensado para obtener todos los efectos de luz: el amanecer, el día soledado, el atardecer y la noche. Incluso hay una tormenta... Aquí se va a hacer un poco de todo, entre verdad y mentira²⁷.

En efecto, rodada con el sistema de *opera-foil* en los antiguos Estudios Bronston de Madrid (hoy Estudios Luis Buñuel), un ciclorama a base de plásticos permite un dominio muy completo de todos los recursos que van del realismo arrabalero más inmediato y concreto hasta los difuminados de la fantasmagoría. Debido a este carácter híbrido se ha producido la previsible división entre la crítica. Toda ella ha estimado, en general, la excelente factura técnica, pero si la más positiva²⁸ ha apreciado además las innovaciones introducidas por Saura en el musical al tratar de captar los juegos y ritmos de jaleos, siseos, palmas, faldas, bastones, taconeos en la arena, etc., no han faltado quienes han percibido un desajuste entre el carácter ritual y trágico de *El amor brujo* de Falla y el tratamiento naturalista y documental asignado a esos materiales por el cineasta. Es el caso de ANGEL FERNÁNDEZ-SANTOS en su ya citada reseña:

El filme es hondo cuando la hondura de Falla lo inunda y es superficial cuando director y guionistas intentan prolongar esta hondura en escenas de su propio cuño, disparatadamente inferiores al meollo de las escenas matrices.

²⁶ *Cine para leer*, 1983, Mensajero, Bilbao, 1984, p. 318.

²⁷ J. A. MAHIEU en *Fotogramas*, n. 1711, set. 1985, pp. 48-49. Otra presentación por ANGELES GARCÍA en *El País*, 21-3-1986.

²⁸ *Fotogramas*, n. 1719, mayo 1986, p. 37.

El amor brujo de Falla es una tragedia genuina, una de las escasas de este siglo. Pero *El amor brujo* de Saura y Gades, al alimentarse, en la parte inventada por ellos, de materiales formales enormemente inferiores, degradan la materia nutricia que manejan.

Nada de eso ha frenado, sin embargo, el prestigio internacional de Saura, y *El amor brujo* clausuraría el Festival de Cannes en 1986, para luego abrir el de Munich y ser presentada en el de Montreal, donde se le concedió el Premio Especial del Jurado junto a los otros dos títulos de su «trilogía», *Bodas de sangre* y *Carmen*. De manera que, ya durante su rodaje, estaba comprometida para su distribución en todo el mundo y para su presentación en varios festivales internacionales: Karlovi Bari, Sao Paulo, Río de Janeiro... De ahí que Saura contestara a la pregunta de si se consideraba un director para europeos: «No lo sé, pero si no fuera por el *extranjero* yo no habría podido hacer cine nunca. Mi primera película, *Los golfos*, pasó por Cannes y gracias a la crítica francesa pude hacer la segunda. Y la tercera, *La caza*, premiada en Berlín, me permitió seguir trabajando en esto. Aquí no hubiera podido hacer nada. De hecho, si mis películas no se vendieran fuera de España, algunas de ellas no cubrirían siquiera el dinero que costaron. Otras, como *Deprisa, deprisa*, *Ana y los lobos*, *La prima Angélica* o *Mamá cumple cien años*, han ido muy bien aquí, así que no hay ninguna norma»²⁹.

La apoteosis ha tenido lugar durante el verano de 1986, en que Saura ha sido homenajeado por el British Film Institute, dedicándole el National Film Theatre su cuarto ciclo sobre cine español, denominado genéricamente *Sol y sombra*. Tras el pase de sus principales películas, Carlos Saura lo clausuró con una conferencia el 30 de junio. Su organizador, John Hopewell³⁰, le caracterizó así el presentarlo: «Carlos Saura siempre ha tenido una gran personalidad, inaugurando en la década de los sesenta un realismo cinematográfico. Después se convirtió en un naturalista, utilizando alegorías y símbolos para reirse del franquismo. Después de 1975, a pesar de haber hecho una comedia y de sentirse un romántico, ha seguido dominado por el miedo, el fatalismo, el deseo de armonizar elementos opuestos, en un rompecabezas mental heredado de la guerra civil».

E inmediatamente después, el 28 de julio, en Los Angeles, la Academia de Hollywood le reconocía como uno de los maestros del séptimo arte en una solemne ceremonia que sólo se ha organizado en honor de otros dos cineastas no americanos: Fellini y Truffaut. Como escribía ANGEL SÁNCHEZ-HARGUINDEY:

Que el prepotente cine norteamericano rinda un homenaje a quien en ningún momento renunció a sus orígenes, a sus obsesiones y costumbres explica, o puede explicar, cómo lo autóctono, cuando está realizado con talento y sensibilidad, supera las fronteras nacionales para formar parte del acervo cultural mundial. *Llanto por un bandido*; *La caza*;

²⁹ *Fotogramas*, n.º 1719, mayo 1986, p. 37.

³⁰ Autor del libro *Out of the past. The Spanish Cinema after Franco*, British Film Institute, London, 1986.

Pippermint; La madriguera; La prima Angélica; Elisa, vida mía; Cría cuervos; Los ojos vendados, o la trilogía con Antonio Gades, por citar tan sólo una parte de su filmografía, justifican cualquier tipo de homenaje. Si éste se produce en el epicentro de la cinematografía, allá donde el imperio tiene su sede, el reconocimiento trasciende también los límites de lo propio para proyectarse por todo el mundo. En definitiva, el coloso reconoce la valía de quien no le pertenece³¹.

En sus declaraciones a la prensa Saura reivindicaba, en efecto, su derecho a hacerse oír sin dejar de ser español ni renunciar a sus raíces: «España es mi país, allí tengo a mi familia y amigos. Lo que quería contar estaba en España. Hubiera sido muy fácil emigrar a Francia o cualquier país europeo. Incluso tuve alguna oferta para trabajar en Estados Unidos, pero era demasiado complicado y, además, está la barrera del idioma»³².

Estos homenajes y la consideración de maestro recibida a continuación por la Universidad de California en Los Angeles (que pasó sus películas junto a otras españolas) han permitido a Saura abordar un proyecto largamente acariciado por él: la epopeya de Lope de Aguirre en *El dorado* con el mayor presupuesto manejado hasta ahora por el cine español, 750 millones de pesetas.

Hacía tiempo que el realizador oscense quería ocuparse de esta fabulosa aventura, a partir, primero, de la novela de Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* y, después, inspirándose ya directamente en las crónicas. Porque Saura tuvo in mente rodar el *Requiem por un campesino español* del novelista aragonés (que finalmente terminaría filmando Francesc Betriu) y recibió desde Estados Unidos otra oferta sobre la novela denderiana *El rey y la reina* (que llevó a la pantalla J. A. Páramo). Además, Sender y su madre habían sido novios en Huesca.

De modo que su proyecto (que se está rodando en Costa Rica en el momento de redactar estas líneas) nada tiene que ver con *Aguirre, o la cólera de Dios*, de Werner Herzog, materializada en 1973 con supuestos muy distintos. En la citada entrevista que manteníamos en agosto de 1986 con Carlos Saura nos explicaba su proyecto: «Si hago *El dorado* es porque he tenido una necesidad biológica de embarcarme en esta aventura, de hacer esta película. Y a lo mejor es una catástrofe total, pero me da igual, tengo que hacerla. El telón de fondo es el descubrimiento de lo desconocido: cuando alguien se enfrenta con algo que no conoce no ve lo que hay, sino que proyecta un montón de fantasmas en lo que ve. La primera impresión que tienes en un paisaje como el Amazonas es lo inútil que resulta detenerse en ninguna parte, porque no sabes dónde puedes ir, porque el peligro está en las orillas, y la única solución que te queda es seguir esa autopista que es el río. Y los conquistadores españoles estaban convencidos de que nada más dar la vuelta, en un recodo del río, iba a aparecer *El dorado*. Pero lo tremendo es que nunca aparecía. Ese es, en cierto modo, el telón

³¹ *El País Semanal*, 27-7-1986.

³² *Heraldo de Aragón*, 27-7-1986.

de fondo, bueno, uno de los telones de fondo, porque hay varios en esta historia. Porque al no aparecer nunca *El dorado*, la aventura se transforma en otra cosa, ya que el sentido práctico de Aguirre le hace intuir que no se puede proyectar hacia el futuro algo que seguramente no existe, pero sí puede institucionalizar algo más concreto, que es la independencia, la creación de un nuevo reino. Y llega hasta a enfrentarse con Felipe II, lo que en esa época era una barbaridad, claro, porque dominaba el mundo entero. Eso a mí me parece un disparate fantástico y es lo que más me atrae de Aguirre: el sentido práctico por un lado y, por otro, su locura y sentido de lo quimérico».

Como la propia aventura de Lope de Aguirre, *El dorado* de Saura puede derivar por los más imprevisibles derroteros, ya que no en vano hay un punto de fascinación por ese irreductible personaje en el que en algo debe reconocerse quien, como el realizador oscense, se ha definido bajo la robusta tradición del anarquismo aragonés:

— Yo soy muy anarquista. Quizá lo practico menos en la vida porque la anarquía es una cosa que no se puede practicar, ya que en el momento que la practicas deja de ser anarquía. O quizá soy un anarquista utópico también. No lo sé. Porque mi idea es que en la vida real es muy difícil ser anarquista. Pero comulgo mucho con el anarquismo en el sentido de que me parece que hay que estimular la libertad, que hay que dejar a cada cual que haga lo que le dé la gana. Estoy en contra de la represión en cualquiera de sus modalidades. Quizá sea una cosa un poco utópica. Pero yo creo que es muy hermoso pensar que uno puede ser libre, a pesar de esta sociedad tan presionada, tan encorsetada, tan controlada. Entonces a mí me gustaría pensar que soy capaz de colaborar —quizá lo hago demasiado poco— por lo menos en esa libertad individual. Que cada persona es uno, intransferible, único. Y que, en cambio, la sociedad es una invención que no responde a nada y que es una cosa extraña que nos hemos inventado para poder convivir. Está bien. Yo lo acepto, pero no deja de ser una incongruencia³³.

No cabe duda de que *El dorado* va a suponer un paso decisivo en la carrera de Saura, a la que todavía se le reconocen potencialidades de buen grado: «Las posibilidades de Saura para un cine personal, plenamente de autor (y ser *autor* pareció su máxima aspiración durante años) se mantienen intactas³⁴».

Angel Sánchez-Harguindey³⁵ ha establecido esta semblanza que puede servir como balance provisional de Carlos Saura a mitad de camino entre el recelo de la crítica interna, el éxito multitudinario de *Carmen*, el homenaje de la Academia de Hollywood y la incógnita de *El dorado*:

Quando se encuentra enfrascado en su nueva y más ambiciosa película, *Lope de Aguirre*, le llega a Carlos Saura el homenaje americano. Atrás quedan momentos difíciles, numerosos premios internacionales, proyectos frustrados, una etapa como profesor

³³ Entrevista citada con V. CAZCARRA.

³⁴ JUAN LORENTE COSTA, «Carlos Saura, el autor en evolución», *Fotogramas*, n. 1724, nov. 1986, pp. 90-94.

Es toda una línea de comportamiento en la crítica pro-Saura. Con parecido talante cerraban sus respectivos libros Marcel Oms (*Carlos Saura*, Edilio París, 1981, pp. 95-96) y ROMÁN GUBERN (*Carlos Saura*, Festival de Cine Iberoamericano-Huelva, 1979).

³⁵ Artículo Cit.

de cine y la convicción, en tanto que espectadores. de que su obra y la de otros componentes de su generación (Fernán-Gómez, Berlanga, Mario Camús y Armiñán) han hecho del cine español algo más inteligente, lúcido y hermoso de lo que era cuando ellos comenzaron...

Los géneros, estilos y tendencias se encuentran tan entremezclados que resulta inútil el clasificarlos de tal guisa. Carlos Saura ha sobrevivido a este tiempo de confusión y caos y lo ha hecho sin traicionar sus convicciones más profundas. Sus películas musicales no se distancian tanto de su concepto del mundo como pudiera parecer, y entre *El amor brujo* y *Deprisa, deprisa* hay más referencias comunes de las inicialmente previsibles. Con el rodaje de *El dorado* cumplirá uno de sus viejos proyectos. Le quedan aún por satisfacer otros, como esa película sobre San Juan de la Cruz, pero a la vista de su biografía nadie duda ya de que acabará realizándola. La tenacidad aragonesa está con él.

En conclusión, y a la espera de los resultados de *Eldorado*, cabe simplificar la cuestión recordando que en el caso *Saura* se solventan, básicamente, tres cuestiones.

La primera es la evolución de códigos fraguados bajo el franquismo hacia fórmulas más abiertas, y desde públicos iniciados a segmentos más amplios de espectadores. Y a este respecto conviene observar que Saura nunca ha admitido que haya buscado intencionadamente el hermetismo:

Yo no busco hacer juegos herméticos. Quiero que se entienda realmente lo que hago, porque creo que se debe entender. Siempre me planteo el problema de dejar las cosas claras³⁶.

La segunda cuestión plantea la distinta visión que se tiene de un cineasta (o artista en general) dentro y fuera de su país. Y aquí, habría que subrayar que el caso de Saura no es tan excepcional. El mismo nos ha comentado (en la entrevista citada) que Bergman ha gozado siempre de mayor reconocimiento fuera de Suecia que dentro de ella. Cabría incluso añadir varios casos de directores americanos que son más apreciados por los europeos que por los estadounidenses (Woody Allen sería un buen ejemplo).

El tercer problema atañe a la legitimidad y utilidad de la crítica, a su papel y modalidades, a su relación con los historiadores y estudiosos del cine, a la escasez bibliográfica de títulos sobre el séptimo arte en España. Y en consecuencia, la falta de balances en profundidad sobre las tendencias de la filmografía hispana más allá de las estimaciones coyunturales.

Aunque parezcan tres problemas distintos, no es casualidad que un realizador como Saura permita (y aun obligue) a conectarlos, dadas las excepcionales características de su cine, que necesita entablar relaciones entre cine «de minorías» (o sea, tutelado por la crítica) frente a cine «comercial» (que escapa más a su control) y cine doméstico frente a cine internacional (que también cae, en mayor medida fuera de su jurisdicción).

De manera que el caso *Saura* pasa a constituirse en algo así como un *test* para el aparato o *stablishment* cinematográfico doméstico, en ocasiones

³⁶ Entrevista con D. GALÁN en su citado libro *Venturas y desventura de «La prima Angélica»*, p. 160. •

muy alejado de la visión exterior. Cabe a este respecto concluir con una anécdota y el recuerdo de una categorización de mayor sustancia.

La anécdota no pretende mayor alcance, pero es significativa. Con el éxito de *Carmen* y *Bodas de sangre* ha habido públicos poco asiduos a las salas de arte y ensayo que en Estados Unidos se han animado a saludar la primera época de Saura, quedándose sorprendidos al encontrarse con un realizador completamente distinto: «¿Esto es del mismo autor que *Carmen*?», venían a preguntarse. A partir de esa sorpresa inicial, su estimación variaba absolutamente respecto a quien podía situar esos productos en su contexto y memoria personal: no necesitaban ni franquismo ni plusvalías críticas ni nada; las películas funcionaba (o no) por sí mismas. Desde tal perspectiva no existiría, pues, esa dicotomía que constituye uno de los polos del *caso Saura*. Esto nos conduce directamente a la categorización que prometíamos enunciar brevemente.

Me refiero a las conocidas reflexiones de André Bazin en *Cinema Nuovo* a propósito del neorealismo italiano³⁷. Bazin se disculpaba por opinar en una revista italiana sobre cine de esa nacionalidad: «Me asusta tener que justificar la acusación de querer impartir lecciones sobre su cine a los italianos», escribía. Pero recordada a renglón seguido que había sido un crítico inglés, Lindsay Anderson quien le había abierto los ojos a él con un artículo en *Sight and Sound* sobre *Casque d'Or* de Jacques Becker, poco apreciada en Francia, su país de origen. Esta era su reflexión al respecto:

Y también es verdad que la oposición extranjera, a veces, se desvía por el escaso conocimiento del contexto de la producción. Por ejemplo, el éxito fuera de Francia de algunas películas de Duvivier y de Pagnol se basa evidentemente en un malentendido. En ella se admira determinada interpretación de Francia que, en el extranjero, parece maravillosamente auténtica y se confunde este exotismo con el valor propiamente cinematográfico de la película...

¿Representa *Carmen* esa visión tópica y exótica de España, ese corsé que intentan imponer a nuestro cine desde el exterior, obligándonos a ir de españoles profesionales por la vida? No lo creo. La afortunada coincidencia de otras dos versiones del mismo mito (Rosi y Godard) lo desmienten. Y el propio *caso Saura*, también, ya que películas como *Cría cuervos* o *Elisa, vida mía* no tienen nada de tópicos ni folklóricos. Sucede, seguramente, que Carlos Saura, que ha contado con una ampliación de presupuestos (económicos, políticos y temáticos), todavía no ha encontrado la amplitud de recepción crítica y estimativa que su *caso* requiere.

³⁷ Aparecieron en el n. 65 de *Cinema Nuovo* y han sido recordadas por V. HERNÁNDEZ en el artículo citado más arriba.