

MÁSTER EN ESTUDIOS AVANZADOS DE HISTORIA DEL ARTE



DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE – BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

La producción autoral de Elías Querejeta.

***Una propuesta de análisis formal a través de las obras de Carlos Saura y
V́ctor Erice.***

Autor: Raquel Elices Mediavilla

Tutor: Fernando González García

26 de Junio 2013

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte



La producción autoral de Elías Querejeta.

Una propuesta de análisis formal a través de las obras de Carlos Saura y

Víctor Erice.

Firma autor:

Firma tutor:

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo primero	
1. El impulso hacía una nueva cinematografía española: el <i>cine metafórico</i>	7
Capítulo segundo	
2. La producción autoral de Elías Querejeta	12
2.1 Aproximaciones en las producciones de Querejeta	17
Capítulo tercero	
3. Tándem Querejeta-Saura	25
3.1 «La prima Angélica» y «El espíritu de la colmena»: Análisis formal y comparativo	29
Conclusión	37
Bibliografía	39

INTRODUCCIÓN

Cuando vuelvo la vista al pasado para recordar mi primer contacto con el cine, no puedo dejar de verme en mi recuerdo con la apariencia de aquella joven que en *El espíritu de la colmena* descubría, por primera vez, la magia que surge cuando realidad y ficción se mezclan, frente a tus ojos, en un mismo plano. No era desde luego la primera vez que descubría un filme, pero sí fue la primera vez que lo viví como algo verdaderamente nuevo.

Aquel primer contacto me sumergió directamente en el imaginario de los directores de los años sesenta, muchas veces historias, cuentos de niños contados por y a través de ellos. Tras las imágenes, descubrí a aquellos protagonistas que se encontraban buscando en sus recuerdos, en un pasado muchas veces confundido y dislocado en su memoria, a los que quise acompañar yo también, para descubrir a través de aquellas películas, la historia y el arte de sus narraciones, a veces de niños, otras de niños mayores.

La revisión histórica de aquellos cines fue, con todo, mucho más enriquecedora para mí en el cine que se realizó en España, cuyas huellas del pasado se mantienen aún visibles. Así, poco a poco, rubricado siempre al inicio de muchas de aquellas películas, me fui familiarizando sin darme cuenta, con un nombre tras el que se escondía una figura indiscutible de nuestro cine. No se trataba del director, no era el guionista, pero desvelaba, tras de sí, una función autoral a la que aquellos créditos no hacían justicia, salvo quizá, por el tamaño en el que aparecía –tantas veces, en un pasional rojo–, el nombre de Elías Querejeta.

En este sentido, el presente estudio responde a la necesidad de dar cuenta de la condición *híbrida*, de una figura, en la que autoría y producción parecen diluirse, comprendiendo para ello, un análisis poco usual dentro del análisis fílmico. Y es que, no resulta poco habitual asistir a estudios de índole cinematográfico centrados siempre en aspectos estéticos: desde perspectivas artísticas; narrativas; sociológicas y desde otros planteamientos, frecuentemente centrados en el *decible* fílmico. Queda obviada pues, en todas esas ocasiones, la concepción de la producción en relación a esos aspectos,

aislándola dentro del fenómeno industrial a un planteamiento únicamente dirigido a los aspectos administrativos y financieros.

Casi nunca se considera, por tanto, que estos entramados económicos, que hacen posible la intervención posterior de toda esa parte estética, influyan de alguna manera en los procesos creativos –más allá, muchas veces, de las críticas al intervencionismo y la manipulación.

A lo largo de sus cerca de cincuenta años trabajando en la industria del cine, Querejeta unió su nombre a cineastas controvertidos –frente al régimen– y apoyó proyectos arriesgados bajo la empresa Elías Querejeta P.C. Fundada en 1964, asoció su nombre a importantes realizadores como, Carlos Saura, Víctor Erice, Jaime Chávarri y Montxo Armendáriz, entre otros, con los que respaldó títulos como *De cuerpo presente* (1965), *La caza* (1965), *Peppermint Frappé* (1967), *Último encuentro* (1966), *Las secretas intenciones* (1969), *Ana y los lobos* (1972), *El espíritu de la colmena* (1973), *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1976), *El desencanto* (1976), *Mamá cumple 100 años* (1979), *El sur* (1983), *Tasio* (1984), *27 horas* (1986), etc. Su modelo de producción en el franquismo implicó una lucha continua contra la censura, así como una defensa permanente de la exigencia estética.

La constatación de este hecho nos insta a hacer hincapié, desde el primer capítulo del trabajo, en una necesaria contextualización que nos aproxime a la realidad de las políticas cinematográficas de nuestro país y a los cambios que de ahí se deriven. Esto nos dará las claves para comprender muchas de las actuaciones en la producción *querejetiana* y que tanto influyeron en el impulso hacía el Nuevo Cine Español.

Ya en la segunda parte del trabajo, veremos como esas claves configuran no sólo el ‘modo de hacer’ del productor, sino también el desarrollo de una serie de características y trazos personales que impregnarán las imágenes de todas sus obras. Se tratará, por tanto, de una disección a través de la anatomía de la factoría Querejeta para dilucidar un estilo de producción que va más allá de lo puramente organizativo o economicista.

Así, tras analizar los procedimientos estéticos y narrativos que derivan de su producción, podremos desarrollar un análisis comparativo centrado principalmente en

sus colaboraciones con Saura, las cuales nutren buena parte de las producciones Querejeta. Se tratará de una aplicación práctica, en un análisis formal, de lo anteriormente descrito, y que será completamente desarrollado en el tercer y último capítulo, dividido a su vez en dos subapartados.

El primero como ya hemos dicho, centrado en su más importante colaborador, Carlos Saura, con el que ha realizado un total de trece producciones. Y finalmente, un segundo apartado donde nos centraremos en el análisis más preciso y concreto de dos obras producidas por Querejeta entre 1973 y 1974, *El espíritu de la colmena* y *La prima Angélica*. Si las películas pertenecen, a todas luces, a una misma estética y modo de hacer, el objetivo de este análisis comparativo será esclarecer, mediante el estudio de los recursos estéticos y narrativos utilizados, si en ellas se repiten ciertos patrones y cualidades en sus estructuras coincidentes con las producciones de la factoría Querejeta.

Quisiera, por último, dedicar estas últimas líneas a quienes han contribuido de una manera u otra a hacer posible este trabajo. En primer lugar, agradezco al Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca y al Máster de Estudios Avanzados de Historia del Arte. Indudablemente, un sincero agradecimiento al que ha sido mi tutor durante este trabajo, Fernando González García, por el que finalmente he acabado descubriendo, a través de la figura de Querejeta, una faceta aún por descubrir en el cine. Nada hubiese sido posible sin el apoyo de amigos y familiares, pero especialmente, este trabajo se lo dedico a mi padre, quien me enseñó a saber mezclar realidad y fantasía. Y finalmente, no puedo olvidarme, de quien me hizo descubrir el mundo a través de las imágenes del cine y de la vida.

1. EL IMPULSO HACÍA UNA NUEVA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA: EL *CINE METAFÓRICO*

“Las obras no se pueden juzgar sin situarlas en su contexto real. Y situarlas quiere decir conocer por completo ese contexto”

VÍCTOR ERICE

Antes de adentrarnos en la obra filmográfica de Elías Querejeta o de su figura como productor, sería preciso hacer una revisión previa del contexto historiográfico en el que nace una figura como la suya. Para ello, detenemos nuestra mirada en la primera mitad de los años sesenta, cuando el Nuevo Cine Español (NCE) comenzaba a dar los primeros pasos de un camino nada exento de dificultades. Siempre atentos a los nuevos cines¹ europeos, surgidos como consecuencia del desgaste de las viejas fórmulas.

La disyuntiva surge en Francia, durante la primera mitad de los años cincuenta, de forma preliminar –teórica y críticamente²– y se establece como práctica cinematográfica a lo largo de los sesenta, con el referente de la *Nouvelle Vague*. Apoyada teóricamente en los escritos de *Cahiers du Cinéma*, los nuevos cines europeos buscaban una renovación temática, aplicada tanto a la creación de nuevas formas expresivas, como a la transformación de los modelos de producción y financiación de las películas³.

Figuras como Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut o Claude Chabrol son representantes de la teorización del nuevo cambio cinematográfico: a nivel estructural, alejándose de la narrativa clásica; a nivel rítmico, alejándose cada vez más de el *découpage* típica de la producción hollywoodiense; en el nivel de lo “filmico”, donde la separación entre el dato técnico-mecánico y el poético-expresivo se diluía (puede pensarse en la “mirada a cámara” godardiana de *Vivir su vida* o *Al final de la escapada*); también a nivel ideológico, diluyéndose éste en poéticas metafóricas; y, por

¹ Nos referimos con ello a los movimientos cinematográficos renovadores desarrollados entre los años 50 y 60, surgidos inicialmente en Europa. Para más información: Monterde, José Enrique y Esteve Rimbau (eds.). *Historia general del cine. Vol. XI. Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.

² Miccichè, Lino. “Teorías y poéticas del Nuevo Cine” en *Ibíd.*, p. 21.

³ Casas, Quim. “El recambio generacional: los nuevos cineastas”. *Ibíd.*, p. 101.

último, no puede olvidarse el cambio en las estructuras productivas, en el que se remarca la disyuntiva del autor/obra frente al producto/consumo.

En el caso español, tal y como apunta José Enrique Monterde⁴, la transformación experimentada por la cinematografía en estos años no fue ni tan inmediata, ni mucho menos simple. Sin embargo, la existencia ya en la década de los cincuenta de revistas como *Objetivo* o *Film Ideal*⁵, ponían de relieve la existencia también en nuestro país, de un colectivo intelectual que buscaba, dentro de la industria del cine, un acercamiento a los nuevos modelos europeos. Idea que Ricardo Muñoz Suay imprimía –en una crítica a lo que, hasta el momento, se realizaba en España– en el primer número de la revista *Objetivo*:

El cine español -mejor dicho “eso” que se fabrica en España- está divorciado: del propio público nacional, de la crítica sincera y honrada, de los certámenes extranjeros y, lo que es más grave, de la hora internacional que nunca ha sido señalada por ningún reloj de nuestro Cinema⁶.

Pero, efectivamente, importar a nuestro cine los valores imperantes en las nuevas corrientes cinematográficas, suponía un riesgo susceptible de ser censurado. El cambio en las temáticas argumentales de estos nuevos cines era uno de los principales problemas para introducirlos en un régimen totalitario –cuyos pilares recaían en la familia, la religión y el autoritarismo–, basando sus deficientes políticas cinematográficas en una censura arbitraria⁷, un fuerte proteccionismo y un sistema de gratificaciones y premios⁸. Así “nuestros cineastas y espectadores llegaron tarde y mal al conocimiento (...) de los diversos nuevos cines”⁹.

Sin embargo, a principios de los sesenta, coincidiendo con el llamado “desarrollismo económico” y la tímida apertura de las políticas franquistas, España intentó poner en práctica medidas similares a las de sus vecinos. La llegada a la

⁴ Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español. (1973-1992)*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 9.

⁵ Ambas revistas de crítica cinematográfica, surgidas entre los años 1953 y 1956 con una clara influencia de la italiana, *Cinema Nuovo* o la propia *Cahiers du Cinéma*.

⁶ Muñoz Suay, Ricardo. “Tres ensayos sobre Zavattini” en *Objetivo*. Madrid: Nº1, Julio, 1953, p.7

⁷ Una perversidad del sistema, como Enrique Monterde expone, que los propios opositores al régimen manifestaron durante mucho tiempo, reivindicando un código de censura explícito que, cuando menos, aminorase esa arbitrariedad. *Veinte años de cine español. (1973-1992)*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 12.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 13.

Dirección General de Cinematografía de José María García Escudero en 1962¹⁰ supuso uno de los detonantes principales para el impulso de una renovación en la industria, más concretamente, a partir de la formulación de las nuevas normas de protección aprobadas en 1964.

Si bien es cierto, como expone Fernando González García, muchos son los que han apuntado que “fue sobre todo una operación propagandística del régimen franquista destinada a dar una imagen liberal de la dictadura española de cara al exterior¹¹”.

Cabría decir, sin embargo, que las nuevas políticas asumidas por García Escudero no sólo se caracterizaron por un mayor impulso en la producción y distribución de la industria del cine –que tanto beneficio podía traer a la imagen del régimen–, sino que también apostó por el desarrollo de obras de calidad, tratando de llevar a la práctica las medidas que se propusieron en las Conversaciones¹² de 1955. En este sentido, respecto a sus intentos de renovación, el propio García Escudero defiende:

De sobra sé que la crítica es arma de dos filos y que puede ser mal utilizada, incluso quitándonosla de las manos y aplicándola a objetivos que nada tienen que ver con lo cinematográfico, como son los políticos o sociales¹³.

No podemos obviar, por tanto, el impulso legislativo que imprimó desde la Dirección General de Cinematografía en la aparición del NCE. Así, tal y como apunta el británico John Hopewell¹⁴:

El nuevo cine español era más que una mera maniobra de autopromoción del gobierno. (...) tal cine favoreció la transición asentando diversos medios por los que el régimen franquista pudo articular sus deseos de emprender una reforma liberal.

Tal reforma se desarrolló a partir de un hecho paradójico, pero muy determinante para la consiguiente producción cinematográfica de nuestro país, la regulación del código de censura de 1963. La arbitrariedad con la que funcionaba este

¹⁰ Segunda oportunidad, destacada por Monterde, para establecer una nueva política capaz de dignificar al cine español, que ya había intentado desarrollar en 1951 como director general de Cinematografía y Teatro. En: *Historia del cine Español*. Madrid: Cátedra, 1995, pp.246-248.

¹¹ González García, Fernando: “El cine español de los sesenta en el contexto internacional. El papel de las adaptaciones”, en Pérez Bowie, José Antonio (ed.): *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Catarata, 2013, p. 94.

¹² Nos referimos con ello a las “Conversaciones de Salamanca” desarrolladas en 1955. En: Valles Copeiro, Antonio. *La política de fomento de la cinematografía*. Tesis doctoral dirigida por Dr. J.M. Desantes Guanter, Universidad Complutense de Madrid, Dto. Derecho constitucional, 1991, pp. 227-228.

¹³ García Escudero, José María. *Cine español*. Madrid: Rialp, 1962, p. 16.

¹⁴ *El cine español después de Franco. 1973-1988*. Madrid: El Arquero, 1989, p.38.

aparato regulador, revela la dificultad de muchos directores y/o productores de desarrollar estrategias que evitasen la censura. Así, el nuevo cambio otorgó indicadores oficiales, a partir de los cuales poder trabajar en la creación de obras con una doble lectura, adquiriéndose el pleno sentido del “cine metafórico”¹⁵.

Se trata ésta, de la concepción de un cine que aprovecha la dialéctica entre permisividad y represión, dentro de los límites del posibilismo, para ofrecer un cine no sólo crítico con la sociedad del momento, sino también con una construcción simbólica y argumental que se acerca a los nuevos cines europeos¹⁶. Encontraremos en las obras de estilo metafórico esa “inmersión del autor en el ánimo de su personaje” del que hablaba Pasolini¹⁷, a través de la cual se produce, en muchas ocasiones, un acercamiento hacia el cine lírico. Las temáticas abarcarán toda una serie de tabús –escondidos en la metáfora– como son: la decadencia del núcleo familiar, críticas hacia todo tipo de autoritarismos políticos, institucionales o sociales, iniciación a la vida adulta, o temáticas, de cualquier forma, críticas a los valores del régimen.

Pero, los nuevos planteamientos legislativos no sólo propiciaron una nueva forma de hacer cine, sino también de producirlo. Nace así la concepción de un nuevo tipo de productor que apuesta por un cine de calidad, entrenado en la superación de obstáculos al más alto nivel institucional, y que dará protección y visibilidad a los cineastas más comprometidos y jóvenes del momento.

El productor generalmente cercano a los noveles directores, (...) que tiene poca o ninguna experiencia en el terreno de la producción, pero que, por el contrario, está cercano a los intereses personales y estéticos, y a los temas, que la generación de recambio pretende plasmar en sus filmes¹⁸.

Estas líneas definen de forma indiscutible el perfil de uno de los protagonistas más determinantes en el desarrollo del NCE, quién pocos meses de la entrada en vigor

¹⁵ Francotiradores como Juan Antonio Bardem, sin embargo, ya realizaron obras que se enmarcan en esa “doble lectura” con obras como: *Muerte de un ciclista* (1955) o *Calle Mayor* (1956). Para más información: Monterde, José Enrique. “El cine metafórico” en *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 43-54.

¹⁶ Las características del cine metafórico coinciden con la concepción de la renovación temática de los cines europeos que expone Monterde y que se basa en: ‘la construcción de un nuevo repertorio argumental y transformaciones en el ‘decible’ filmico’. “La renovación temática” en: Monterde, J. Enrique y Esteve Rimbau (eds.). *Historia general del cine. Vol. XI. Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 145-187

¹⁷ Pasolini, Pier Paolo y Eric Rohmer. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 23.

¹⁸ Monterde, J. Enrique, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro. *Los nuevos cines europeos. 1955-1970*. Barcelona: Lerna, 1987, pp. 94-95.

de la nueva legislación que lo haría posible, empezó a rodar *La Caza* (Carlos Saura, 1965), considerada como auténtico inicio del cine metafórico y dirigida por quien fuese el predecesor de la nueva corriente de cineastas de los años sesenta¹⁹ en nuestro país.

Elías Querejeta surge como concreción operativa de las nuevas corrientes europeas, apoyándose y jugando de manera estratégica con las reformas legislativas de nuestro cine, e impulsando con inteligencia y sensibilidad un gran número de proyectos que parecían imposibles y que se convirtieron, en numerosas ocasiones, en grandes éxitos de nuestro cine. Con su obra, Querejeta, invirtió aquellos postulados de 1955, defendiendo un cine: ideológicamente comprometido, socialmente consciente, intelectualmente activo, estéticamente exigente e industrialmente firme.

En cualquier caso, debemos entender que el cine metafórico actuaba dentro de la disidencia consentida por las autoridades censoras. Tal y como apuntan Gurbern y Font en *Un cine para el cadalso*²⁰, aunque la apuesta de García Escudero fue la de intentar abrir mercados exteriores para nuestro cine, lo cierto es que no podía olvidarse que la censura fue, muchas veces, culpable del escaso interés que éstas despertaban en el extranjero. Por ello, cobra importancia la figura de un productor como Querejeta que, valiéndose de la astucia para sortear la censura, consiguió hacer participar a muchas de sus películas en festivales de carácter internacional, salvaguardando, posteriormente, su supervivencia dentro de nuestras fronteras. Porque como apuntaba Julio Diamante²¹:

El verdadero interés nacional está en las películas de interés internacional, que son-subrayo- las películas problemáticas, realistas, inteligentes: de calidad.

¹⁹ *Los Golfos* (1959) fue concebida de esta manera por muchos autores, entre ellos Caparros Lera en: *El cine español bajo el régimen de franco (1936-1975)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983, pp. 34-37

²⁰ Barcelona: Editorial Euros, 1975, p. 121.

²¹ Declaraciones recogidas por García Escudero en: *Cine Español*. Madrid: Rialp, 1962, p. 105.

2. LA PRODUCCION AUTORAL DE ELIAS QUEREJETA

“La sociedad se presenta por medio de unos personajes que son individuos sensibles, más que tipos sociales; el placer que siente el espectador se deriva, en parte, del hecho de que se puedan reconocer las marcas características del autor”

DAVID BORDWELL

Los cauces que la renovación cinematográfica de los sesenta abre en nuestro país, permitió la aparición de un nuevo tipo de productor, interesado en un cine moralmente consciente y de calidad, capaz de imprimir su identidad estética en cada una de sus obras. Un productor, que en nuestro país lleva el nombre de Elías Querejeta (Hernani, 1934), y cuya obra trascenderá los límites estéticos y cronológicos del NCE.

Discípulo del existencialismo de Camus²², Querejeta se configuró como una personalidad cuya *rebeldía* fue, por encima de cualquier cosa, conocimiento de los límites, sentido de la medida y rechazo de cuanto busque superarlos²³. Una actitud que le llevo a luchar por su propia autonomía dentro de un régimen que en aquellos momentos se mantenía cerril e impenetrable, pero cuyos obstáculos, derivados de ello, supo esquivar con astucia.

Su incursión dentro del cine comenzó definitivamente²⁴ en 1960 con *A través de San Sebastián*, autoproducción que Querejeta realiza junto con Eceiza en Laponia Films

²² El primer guión que escribe, junto con Eceiza, *Los justos (1960)*, se inspira precisamente en este autor. Pero además, ha sido el propio Querejeta quien en más de una ocasión ha admitido haber sido influenciado por los padres del existencialismo, también por Sartre: Baza, Ruth. *La primera vez: Una producción de Elías Querejeta*. Málaga: Ayto. Málaga, 2000, p. 20.

²³ Marla Zaráte describe, en su estudio sobre la rebeldía en las obras de Camus, estas características esenciales en las personalidades protagonistas del escritor francés: “La rebeldía mítica de Albert Camus” en *Anales del seminario de historia de la filosofía*, N° 15, 1998, págs. 63-76.

²⁴ Anteriormente, él y Eceiza habían escrito algunos guiones sin ningún éxito de producción. Razón por la cual, se lanzan a crear su propia productora, incorporándose a la marca UNINCI. Para más información: Angulo, Jesús, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: FilMOTECA Vasca, 1996, p. 71.

–escrita y dirigida por ambos. Ya desde esta producción, comienza a configurarse parte del equipo que terminaría formando parte de la factoría Querejeta, del cual hablaremos con más detalle en el siguiente apartado.

Tras participar en el guión y realización de *A través del fútbol* (1962) y *Los inocentes* (1962) –guión finalmente adaptado y dirigido por Bardem en Argentina–, Procusa ofrece a Querejeta la posibilidad de figurar como coproductor español en *Noche de Verano* (1962) de Jorge Grau. Una oportunidad, germen financiero de su futura productora.

De esta manera, su verdadera independencia como productor comienza con *El próximo otoño* (1963) –dirigida por su inseparable Antxon Eceiza–, a partir de la cual, determina la necesidad de cambiar de rumbo:

Si escribías o te encargaban un guión, no sabías en qué manos iba a caer o qué iba a pasar con él. Me dije que quería terminar decidiendo yo en lugar de que otra persona lo hiciera por mí. Y de ahí nació mi decisión irrevocable de ser productor²⁵.

A partir de entonces, y durante sus más de cincuenta años como productor, si algo definió a esta figura del cine es una alta capacidad de adaptación a su medio, una característica camaleónica que usó para aprovechar, precisamente, las necesidades propagandistas del ministerio de Fraga para “construir, desde los postulados del ‘realismo crítico’, un discurso disidente”²⁶. Fue así, como grandes títulos del NCE, y entre ellos los producidos por él, lograron beneficiarse de la protección estatal²⁷ para sacar a flote sus proyectos más renovadores.

Desde luego, Querejeta iba a apostar en su cine por nuevos planteamientos, cuyos principios esenciales se apoyaban en la *nouvelle vague* y los nuevos cines europeos, defendiendo la voluntad de estilo. Sin embargo, para lograr algo parecido en España se debían enfrentar directamente con la censura.

²⁵ Querejeta, Elías. Declaraciones recogidas por Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y J. L. Rebordinos. *Ibidem*, p. 76.

²⁶ *Ibidem*, p. 30.

²⁷ Nos referimos a la declaración del “Interés Especial”, los anticipos sobre ingreso de taquilla, más el 15% de subvención sobre el total de éstos. Más información en: Valles Copeiro, Antonio. *La política de fomento de la cinematografía*. Tesis doctoral dirigida por Dr. José María Desantes Guanter, Universidad Complutense de Madrid, Dto. Derecho constitucional, 1991, pp. 337-342.

En este sentido, quizá fuesen sus habilidades de desmarque en el fútbol las que le entrenaron para sortear a la censura de aquellos años, lo cierto es que su maestría en el engaño de las autoridades, permitió que ninguna²⁸ de sus películas fuese “mutilada”. Para salvar el total fílmico, el productor variaba y desarrollaba todo tipo de sistemas que burlaban la censura. En muchos casos, se encargaba de entregar a las administraciones el internegativo y no el negativo original, para así mantener la totalidad de la película; en otros casos, ampliaba el guión²⁹, porque sabía que la censura eliminaría esa parte añadida que llamaba la atención, sin reparar en la otra que se quería salvaguardar. Pero, sin duda, sería la proyección internacional dada a la mayoría de sus filmes, lo que otorgó a muchas de sus películas el beneplácito de las instituciones censoras que, como hemos explicado anteriormente, no podían desaprovechar las oportunidades de promocionarse fuera de España con premios como: el Oso de Plata de *La caza o Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967) o el Premio Especial del Jurado en Cannes de *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974), entre otros.

En ese sentido, Carlos Saura, sobre el estreno de *La caza*, comenta:

El hecho de haber sido elegidos para el Festival de Berlín suponía la posibilidad de salvar la película del desastre: si la película llamaba la atención, se podía negociar con la censura, encontrar un cine en Madrid para proyectarla, y sobre todo, evitar el descalabro económico³⁰.

Pero, los riesgos asumidos por Querejeta en sus producciones, no se limitaron a su lucha con las administraciones, sino también en el segmento de audiencia a la que quiso dirigirse, un pequeño sector intelectual, –muchos de ellos consumidores del cine europeo³¹– que mantenía ciertas exigencias estéticas³². Esto era, indudablemente, por elección personal, pero también por coherencia ideológica y cultural:

²⁸ Cabría matizar aquí que, aunque sin sufrir ningún corte, la totalidad de *El jardín de las delicias* (Saura, 1969) fue censurada y que ésta no pudo ser estrenada en España hasta después de que lo hiciese en EEUU, donde cosechó un gran éxito.

²⁹ Juan Hernández Les recuerda que, en *La madriguera* (Saura, 1969), Querejeta entregó al Ministerio una copia llena de carnaza para que la censura cortara todo lo que quisiera y respetara lo que (...) les interesaba. Cita de: Hopewell, John. *El cine español después de Franco*. Madrid: El arquero, 1989, p. 133.

³⁰ Saura, Carlos en: Baza, Ruth. *La primera vez. Una producción de Elías Querejeta*. Málaga: Ayto. Málaga, 2000, p. 36.

³¹ Como apunta Valles Copeiro en 1967 se crean las llamadas “Salas Especiales” en las que se dio entrada a algunas películas extranjeras que la censura rechazaba para su exhibición en los circuitos comerciales. En: *La política de fomento de la cinematografía*. Tesis doctoral dirigida por Dr. J.M. Desantes Guanter, Universidad Complutense de Madrid, Dto. Derecho constitucional, 1991, p. 309-310.

Como mínimo yo calculo que en este país hay un millón de personas que quieren ver en una pantalla, más o menos, lo que quiero ver yo. Y ese millón sostendrá lo que quiero hacer³³.

Respecto a esto, y para una mayor coherencia, la opción elegida por la factoría Querejeta dentro del NCE tampoco era ni siquiera la mayoritaria de este movimiento³⁴. Así, su elección por un “cine metafórico”, que como hemos apuntado anteriormente elige una vía más indirecta, con aproximaciones a la realidad oblicuas o reflexivas, se aleja de la mayoría de los títulos de aquel momento, más detenidas en lo que podría denominarse “realismo crítico”³⁵.

Con ese estilo metafórico, la producción de *La caza* (1965) supone para Elías Querejeta el inicio de una de sus colaboraciones más fructíferas junto a Carlos Saura, con el que establece ya un modo único de hacer cine. Empezando por un equipo estable, –que aquí se configura plenamente– desarrollará un estilo único “en cuanto a la penetración de un equipo formado por creadores”³⁶. Además, su presencia a lo largo de todo el proceso fílmico, desde la creación del guión³⁷ hasta el montaje, determinará también una constante en su estilo de producción.

En cuanto a la temática, de corte realista, marca un camino a seguir por el productor, en cuyas obras, como veremos a continuación, habrá siempre trazos de la realidad social del momento, en donde no faltaran numerosas formas no directas de decir aquello que se situaba, o bien fuera de lo permitido, o bien a extramuros del consenso social establecido.

El juego con los límites del productor, también se llevó a debate en lo que se refiere a su “interferencia” en el proceso fílmico. Por un lado, estaban quienes defendían

³² “Respeto al espectador, que le propone claves y retos, que no le considera un imbécil que disfruta y se reconoce en el embrutecimiento”. Molina Foix, Vicente. *New Cinema in Spain*. London: BFI, 1977, pp. 39-40

³³ Querejeta, Elías declaraciones sobre sus primeros años de productor, en el documental: *El productor, una película documental*. Dir. Fernando Méndez-Leyte. Cameo Media, 2007. DVD.

³⁴ Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca Vasca, 1996, p. 32.

³⁵ Para más información: Pérez Bowie, José A (ed.). *La noche se mueve*. Madrid: Catarata, 2013, pp. 20-21.

³⁶ Cita recogida por: Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y J. L. Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca Vasca, 1996, p.40.

³⁷ A este respecto, Elías Querejeta expone: “Me gusta crear las historias desde su núcleo primitivo”. *Ibidem*, p. 45.

una coautoría en las películas³⁸, por otro, quienes consideraban la actuación del productor como una auténtica interferencia en el proceso creativo de la obra. Y, si bien es cierto que tuvo grandes colaboraciones, su relación con algunos directores no terminó del modo deseado. Fue este el caso de sus colaboraciones con Antxon Eceiza, Francisco Regueiro, Win Wenders o Víctor Erice, con quien tras *El Sur* rompió todo tipo de relación, acabando con lo que pudo haber sido una de las más fructíferas relaciones del cine español.

Frente a esto, Querejeta defiende que como productor adquirió “la posibilidad de entrar muchas veces en territorios ajenos, pero siempre pidiendo permiso y como una forma de colaboración”³⁹. Su modo de hacer, continúa, es buscar, ante todo, un estilo de trabajo entendiendo la construcción de una película siempre desde una “mirada múltiple”.

En todo caso, no cabe duda, que con Elías Querejeta se consiguió una verdadera voluntad de estilo cinematográfico, pero no sólo en la concepción de la impronta de un estilo personal en todas las producciones que ha realizado, sino en que sus obras priorizan, ante todo, la personalidad autoral sobre el modelo de producción. Porque, como se apunta en *La producción como discurso*, aunque todas son deudoras del sello de la casa Querejeta, también es cierto que –al mismo tiempo– cada una por separado se afianza como obra original gracias al lenguaje de su director respectivo, el cual, –a su vez– inyecta en las imágenes sus señas de identidad más acusadas⁴⁰.

³⁸ Manuel Gutiérrez Aragón declara: “Elías está presente como productor en todo el proceso de creación. (...) Eso te lo puedes tomar de dos maneras: como una intromisión del productor o, al contrario, como una muestra de interés”. *Ibíd.*, p. 140.

³⁹ Querejeta, Elías a Carlos F. Heredero en *Dirigido por...*, N°144, Febrero, 1987.

⁴⁰ Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y J. L. Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca Vasca, 1996, p. 34.

2.1. APROXIMACIONES EN LA PRODUCCIÓN DE QUEREJETA

Gutiérrez Aragón dotó al modelo *querejetiano* de rasgos muy cercanos al concepto de autor, cuando se refirió a él como “el primero que se planteó y consiguió que el producir fuera un arte comparable al de pintar, escribir o dirigir cine”⁴¹. En este sentido, la idea recuerda a la concepción romántica de autor, vista desde los postulados estéticos y formalistas de la *politique des auteurs*⁴².

Sin embargo, es desde las teorías de corte estructuralista, de autores como Peter Wollen o Geoffrey Nowell-Smith, desde donde la idea de productor/autor cobra mayor sentido. Su pretensión no fue encontrar artistas que hubieran creado obras de arte. Buscaban autores, por supuesto, pero no a través de características formales recurrentes, sino a través de la persistencia de estructuras comunes⁴³. Sin embargo, un acercamiento más preciso a la idea de este productor, cuyas funciones se diluyen en las de autor, pueden apoyarse más plausiblemente en los conceptos post-estructuralistas de Roland Barthes y las “teorías del sujeto” que defienden la muerte del autor⁴⁴. Lo que se propone es la noción del texto fílmico como construcción global, donde no hay autores. Así, como señala Caughie, “el foco de una teoría de autor (...) se centra en rastrear”, dentro del conjunto de obras, ‘las señales del sujeto enunciador, las marcas que constituyen al filme como discurso, un discurso ideológico más que simplemente una historia’⁴⁵.

En todo caso, es la ambigüedad de estos matices y la complejidad del fenómeno cinematográfico la que nos obliga, en nuestro intento por determinar esa faceta autoral o su huella como productor, a tratar de definir –sin colocar demasiadas etiquetas de autor–, los rasgos de cada película que se presentan como más característicos en su producción y que le han hecho responsable de su particular “estilo Querejeta”. Un estilo que, a

⁴¹A Carlos Boyero y Pachín Marinero en: *Casablanca*. Madrid: N°10, Octubre, 1981.

⁴²André Bazin, máximo representante de los primeros postulados expone: “La *politique des auteurs* consiste en elegir el elemento personal en la creación artística como estándar de referencia, y luego asumir que continúa y progresa de un filme al siguiente. Es sabido que existen importantes películas de calidad que escapan a este criterio, pero que serán consideradas inferiores, de un modo sistemático, respecto a aquéllas en las que se pueda percibir con detalle el sello personal del autor”. *Cahiers du Cinéma*, N° 70, abril, 1957. El artículo está recogido y traducido por Efrén Cuevas Álvarez en: “Notas sobre la *teoría del autor* en ficciones audiovisuales” en *Comunicación y Sociedad*, N°1, Vol. VII, Universidad de Navarra, 1994.

⁴³Cuevas Álvarez, Efrén. *Ibidem*.

⁴⁴ Así lo afirma explícitamente Roland Barthes –trabajando en el ámbito literario, pero con una fuerte influencia en la teoría cinematográfica contemporánea – y queda recogido en: Caughie, John (ed.). *Theories of Authorship*. London: The British Film Institute, 1981, pp. 208-213.

⁴⁵ *Ibidem*.

continuación iremos desgranando, y que parte de una máxima determinante, hacer el cine que le gusta: “Nunca he hecho nada en lo que no haya creído, que no me haya gustado”⁴⁶.

La nómina de directores que le tuvieron como productor es amplia: Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973; *El sur*, 1983), Carlos Saura –colaboración que abordaremos en el siguiente capítulo– (*La caza*; *Mamá cumple cien años*, 1979; *Deprisa, deprisa*, 1980; *Ana y los lobos*, 1972) Jaime Chávarri (*El desencanto*, 1976), Manuel Gutiérrez Aragón (*Feroz*, 1983; *Habla mudita*, 1973), Montxo Armendáriz (*Tasio*, 1984; *27 horas*, 1986; *Historias del Kronen*, 1994), Emilio Martínez Lázaro (*Las palabras de Max*, 1978), Francisco Regueiro (*Si volvemos a vernos*, 1968), Ricardo Franco (*Pascual Duarte*, 1975), Fernando León de Aranoa (*Familia*, 1996; *Barrio*, 1998; *Los lunes al sol*, 2002) o su propia hija, Gracia Querejeta (*Una estación de paso*, 1992; *El viaje de Robert Rylands*, 1996; *Siete mesas de billar francés*, 2007). Todos ellos, cineastas reconocidos como ‘autores’, pero en cuyas obras se encuentra la huella del productor.

El primero de los rasgos que mantiene ese estilo diferenciador es consecuencia de su idea del trabajo colectivo apoyado, como ya hemos apuntado, en una plantilla técnica fija de rigurosa capacidad profesional. Entre otros destacan, el montador, Pablo del Amo, el músico Luis de Pablo, los operadores Luis Cuadrado y Teo Escamilla, la diseñadora de vestuario Maiki Marín y el director de producción Primitivo Álvaro –auténtica mano derecha de Querejeta, para quien representa ‘el control, la sensatez, el sentido común’⁴⁷–, todos ellos responsables de que se mantenga un mismo estilo en todas sus producciones.

Siguiendo esa misma filosofía, como parte del equipo él estará presente durante la gestación y en toda la elaboración de sus películas, desde su guión, aunque no llegue a escribir, en la mayoría de casos, ni una sola línea⁴⁸, pero cuya intervención será determinante. Ejemplo de ello son las actuaciones derivadas en guiones como, *El*

⁴⁶ Querejeta, Elías a Ruth Baza. *La primera vez: una producción de Elías Querejeta*. Málaga: Ayto. Málaga, 2000, p. 29.

⁴⁷ Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y J. L. Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca Vasca, 1996, p. 44.

⁴⁸ Sí llegó a la coescritura del guión en casos como: *De cuerpo presente* (1965) y *Último encuentro* (1966) de Eceiza; *Pascual Duarte* (1975) de Ricardo Franco; *A un dios desconocido* (1977) y *Dedicatoria* (1980) de Chávarri; *Las palabras de Max* (1978) de Martínez-Lázaro; *27 horas* (1986) de Armendáriz o *Una estación de paso* (1992) y *El último viaje de Robert Rylands* (1996) de Gracia Querejeta. *Ibidem*, p. 45.

espíritu de la colmena, del cual Erice había escrito un guión original, pero en el que Querejeta creyó necesarios cambios en el prólogo y el epílogo, “excesivamente largos” y por lo que llamó a colaborar al guionista Ángel Fernández Santos, que “hizo un trabajo de racionalización y de encaje”⁴⁹. Se trata, en cualquier caso, de una intervención implícita, derivada de la decisión del productor (como la elección de su equipo o la elección de un segundo guionista), pero que recae directamente en otros (como en este caso Fernández Santos y en el director)⁵⁰.

Otro de los aspectos en los que intervendrá, será la elección del reparto de actores. En este aspecto, su interés por dar luz a cineastas noveles fue equiparable con el de rescatar a grandes actores, que como José Luis López Vázquez –muy ligado a su colaboración con Saura– habían sido relegados a papeles secundarios, encasillados siempre en un mismo registro cómico de géneros o directamente abandonados en el olvido. Como con su equipo técnico, hizo, con muchos de ellos, plantilla fija de actores, como el mencionado López Vázquez, Fernando Fernán Gómez o la joven Ana Torrent, que desde que se diera a conocer en *El espíritu de la colmena* de Erice, apareció en otras dos de sus producciones, en este caso dirigidas por Saura, como fueron *Cría cuervos* (1975) y *Elisa, vida mía* (1976).

Por otra parte, a la hora de abordar sus temáticas cinematográficas, debe revisarse la influencia que deriva necesariamente del tipo de directores con los que el productor decide trabajar, pero tampoco debemos olvidar que su carrera, como señala Hopewell⁵¹, está impregnada, desde un primer momento, por el deseo de formar parte de una especie de *nouvelle vague* española, cuyas producciones, por tanto, se alimenten de temáticas muy cercanas al cine de vanguardia⁵² y de lo cual emerge otro de sus rasgos como productor, la apuesta por el riesgo creativo.

⁴⁹ Querejeta, Elías. *Ibíd.*, p. 128.

⁵⁰ En este sentido, Querejeta acostumbra a plantear a sus directores la siguiente premisa: “todo aquello que se llama producción, incluido el equipo, es responsabilidad mía, la dirección es un ámbito en el que la decisión es suya”. *Ibíd.*, p. 44.

⁵¹ “Querejeta y otro ensayo de *nouvelle vague*” en *El cine español después de Franco*. Madrid: El arquero, 1989, p.118.

⁵² Entre los más destacados estarían: el camino vital, del nacimiento a la muerte, con especial atención en las reflexiones de la juventud, el sentido de la existencia, la familia y el mundo infantil; otro sería el sexo, con especial hincapié en los fracasos matrimoniales, las relaciones heterodoxas y los traumas provocados por ello; y, en último término, el propio medio cinematográfico. Para más información, véase: Monterde, José Enrique. “La renovación temática”, en: Monterde, José Enrique y Esteve Rimbau (eds.). *Historia general del cine: Volumen XI, Nuevos cines (Años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 145-187.

Si en este sentido, como se apunta en *La producción como discurso*⁵³, se le puede considerar una especie de productor-autor, no es tanto por su intervención directa en los guiones que ha firmado como por el hecho de que, para plantearse la producción de un filme, necesita llegar a ver en las entrañas del proyecto algo que realmente le estimule. Así, y como continúa remarcándose en el texto, sus influencias de existencialistas como Camus o Sartre se evidencian en la determinación que adquiere el tema de la muerte⁵⁴ y la práctica del suicidio (véanse *Las secretas intenciones*, Eceiza, 1969; *Dedicatoria*, Chávarri, 1980; *El Sur* o *Las palabras de Max*). Quizá por aquello que Elías confesaba a Juan Hernández Les en su libro *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*⁵⁵, “la muerte es algo cotidiano, no sin embargo, las formas de morir de la gente, porque son siempre distintas”: natural (*Tasio*), violenta (*Los ojos vendados*, Saura, 1978), absurda, como un juego macabro (*Los desafíos*, Erice, 1969; *Carta de amor de un asesino*, Regueiro, 1972) etc. Aunque, en muchas ocasiones, la muerte, parece ser una vía de escape, a veces para la libertad de quienes vivieron bajo el autoritarismo de un padre –como en *El desencanto* o *Crías Cuervos*– a veces para escapar de sí mismo y de la vida que los rodea –como en *Deprisa, deprisa, 27 horas*, o *Historias del Kronen*.

La institución familiar es otro de los puntos centrales en la producción *querejetiana*. Esta se presenta, frecuentemente, como símbolo de la decadencia social más amplia, muchas veces universo alegórico de la realidad española que se muestra en un microcosmos cerrado, donde el autoritarismo patriarcal aísla a la familia y la reprime. Muchas veces, es desde ésta plataforma social desde donde se tratarán conflictos como las diferencias generacionales (*La prima Angélica*), el aislamiento español⁵⁶, la religión, el matrimonio.

Sobre la familia también trató *Dulces Horas* (1981), de Saura, así como *Familia* (1996) de Fernando León, producidas ambas por Querejeta y entre las que Baza encuentra algo semejante en el planteamiento, viéndola incluso como “*remake* de la

⁵³ Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos. Donostia: Filmoteca Vasca, 1996, p. 57.

⁵⁴ Como apunta Ruth Baza, “ciñéndonos a su faceta como productor y guionista, no hay película en la que no haya intervenido o estado presenta la muerte”. En: *La primera vez: Una producción de Elías Querejeta*. Málaga: Ayto. Málaga, 2000, p. 27.

⁵⁵ Bilbao: Mensajero, 1986.

⁵⁶ Tratado desde la metáfora de forma muy elocuente en *Ana y los lobos*, de Saura, y donde Ana representa, como extranjera, la ruptura innovadora y la libertad que choca violentamente con una familia desmembrada, de hermanos que no se entienden (las dos Españas) y que están marcados por rígidas normales morales y sociales, afectando directamente la salud de la madre (España).

película de Saura”⁵⁷. Porque –continúa Baza– “salvando las distancias, lo cierto es que, en este caso, vienen a decir lo mismo con un lenguaje y en un contexto completamente distinto acerca de la familia”. La familia como representación del gran teatro del mundo.

En cualquier caso, esta institución es presentada como un núcleo de intensas emociones, pasiones y odios desde la cual parte muchas de las obras con las que trabaja Querejeta. “Alejamientos, escisiones, como la que sufren las hermanas de *Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta, 1998), en la que igual que en *La prima Angélica*, la muerte de la madre es el hecho que une’ a la familia ‘después de varios años de distanciamiento físico y emocional”⁵⁸.

Hay una fascinación también muy presente en sus producciones, que gira en torno al tema iniciático y el descubrimiento de la vida, y que será representado siempre desde la mirada inquisitiva de la infancia –evocación que se extiende también al ámbito adolescente. Una infancia, que en muchas ocasiones se aleja de las imágenes idílicas a las que tantas veces se nos ha acostumbrado, para enseñándonosla como una etapa de aislamiento, felicidad y a su vez honda tristeza. Desde la mirada infantil, muchas de las obras de Querejeta abordan la concepción realidad-ficción, presente-pasado, vida-muerte, como ocurre en *Cría cuervos*, *La prima Angélica* o *El espíritu de la colmena*⁵⁹. En todo caso, son personajes que se abren a un mundo, que lo descubren, pero que a la vez les es hostil, por ello, todo esos niños indagan en un mundo –real – pero siempre asumiendo otro –interior/imaginario– para salvaguardarse de las cosas que le son hostiles en el otro mundo.

Por otra parte, esa preocupación del proceso iniciático se desarrolló muchas veces a través de las relaciones padres-hijas, que otorgaban a la figura paterna un halo de misterio y fascinación rodeado de interrogantes. Con ello, se llegan a relacionar películas tan distanciadas como *El espíritu de la colmena* y *El sur* con *El último viaje de Robert Rylands*, dirigida por Gracia Querejeta quién admitía que “si tenemos en cuenta que Elías no sólo es el productor sino también el guionista de mis películas, lo lógico es que algunas cosas de las que le interesan o de las obsesiones que tiene aparezcan en

⁵⁷ *La primera vez: Una producción de Elías Querejeta*. Málaga: Ayto. Málaga, 2000, p. 26

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Éste último título nos servirá para ahondar en estos conceptos en el próximo capítulo.

ellas”⁶⁰. Si bien, cabría, respecto a esto último, apuntar que es a través de las producciones con su hija Gracia, donde se observa más claramente las “obsesiones” de Querejeta, dada la gran influencia que va a ejercer sobre ellas⁶¹. Apoyando esto, Hopewell defiende⁶² que es con ella con quien Querejeta más consigue fusionar su faceta de productor autoral.

De obsesión o tema recurrente, también puede ser vista su preocupación constante por la recuperación del tiempo y la memoria. Esta idea parece ligada a la concepción del *tiempo como distensión del alma* de la que hablaba San Agustín y que en la producción de Querejeta queda patente en numerosas películas que ahondan, una y otra vez, en los recuerdos del pasado de sus personajes, cuya alma parece haber sido muchas veces dislocada a consecuencia del olvido. Es en estas obras, donde la Guerra Civil, aparece como escisión de esa alma⁶³, no sólo del personaje, sino de la sociedad española que durante mucho tiempo quiso enterrar ese periodo de su historia. Apoyando esa preocupación, destacan las declaraciones de Querejeta sobre el tiempo: “El pasado es ya y luego y más tarde y no se puede borrar”⁶⁴, dictaminando posteriormente que es el pasado el lugar donde va a pasar el resto de su vida.

Hacia finales de los setenta, el productor comienza a trabajar con nuevos cineastas, apostando por trabajos más radicales e innovadores como *Las palabras de Max* (1978), *Pascual Duarte* (1975), *El desencanto* (1976). Pero será, tras la consolidación definitiva de la democracia, con la desaparición de la censura, cuando se produzca “un giro hacia modelos narrativos de corte realista desprovistos de toda tentación simbólica”⁶⁵. Los ejemplos más determinantes de este periodo se presentan en

⁶⁰ Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y J. L. Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca vasca, 1996, p. 198.

⁶¹ Recordemos que, salvo su última película *15 años y un día* (2013), Gracia Querejeta contará con su padre para la creación del guión y la producción de todas sus películas. Su filmografía es analizada en: Cortés Ibáñez, Emilia. “El cine de gracia Querejeta” en *Barcarola*. Albacete: Nº 65-66, 2005, pp. 369-371.

⁶² Declaraciones realizadas en: *El Productor: una película documental*. Dir. Fernando Méndez-Leite. Cameo Media, 2007. DVD.

⁶³ Ejemplo de ello es *La prima Angélica* de la que el propio Elías opina que: “es más una reflexión sobre el Tiempo y la Memoria que sobre la política”, pero que irremediamente introducirse en algo así en nuestro país y en ese momento “conduce inevitablemente al encuentro con el dato histórico y político”. Esto se recoge en: Hernández Les, Juan. *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*. Bilbao: Mensajero, 1986, p. 75

⁶⁴ *Ibidem*, p. 19

⁶⁵ Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y J. L. Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca vasca, 1996, p. 38.

las producciones que realiza junto a Montxo Armendáriz⁶⁶ (*Historias del Kronen, 27 horas*). La delincuencia juvenil, la homosexualidad, las drogas o la inmigración formaron parte de sus nuevas producción, no ajenas a una gran polémica. Un cambio de enfoque, que sin embargo, le permitió no desaparecer de la industria, como si sucedería a otros productores como José Luis Dibildos o todos aquellos que se quedaron al margen de las nuevas demandas.

Tratando de abarcar, en pequeñas proporciones, la magnitud de matices que derivan de la obra de productor vasco, es necesario detenerse finalmente en la máxima que seguirán todas ellas, desde los primeros cortometrajes, pasando por sus más de cincuenta producciones, y hasta los últimos de sus proyectos documentales, como *Al final del tunel* (Eterio Ortega, 2011) –acercamiento al final del terrorismo de ETA, que indaga en las raíces del nacionalismo vasco. Se trata, en definitiva, de una mirada siempre directa a la problemática de cada momento, para presentar –ya sea a través de un cine metafórico (*La Caza*, 1965), durante la época de la censura, o mediante la más cruda de las imágenes, en la década de los ochenta (*Deprisa, Deprisa*, 1980) –, el reflejo más inmediato de la realidad social⁶⁷.

En definitiva, Querejeta defiende que el cine es antes un medio de expresión que un despacho de negocios, pero piensa que sólo desde una estructura económica profesionalizada es posible acercarse a sus conceptos ideales de que “una película debe ser un acto de libertad” y de que, para comenzar por el principio, “no debe hacer planes rígidos ni guiones cerrados”⁶⁸.

Así, como continúan Angulo, F. Heredero y Rebordinos, el discurso como autor no lo dan tanto sus películas (“la obra es del director”, ha dicho siempre), como su propia práctica o la producción como discurso⁶⁹. Su presencia, resulta al fin y al cabo, una influencia imperceptible, pero sin la cual no existiría nada de lo que finalmente se

⁶⁶ Con esta colaboración Querejeta-Armendáriz es importante el impulso que se dio al llamado Nuevo Cine Vasco. En todo caso, fue muy recurrente de esta época, la representación, nuevamente, de la juventud en relación con el mundo que le rodea. Más información en: Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y J. L. Rebordinos. “Montxo Armendáriz” en *La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca Vasca, 1996, pp. 175-188.

⁶⁷ En el caso más actual puede pensarse en la producción de *Los lunes al sol* (2002), dirigida por Fernando León y que profundiza, desde la problemática de los astilleros de Vigo, en temas tan actuales como el paro y el abandono social.

⁶⁸ Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y J. L. Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: La Filmoteca Vasca, 1996, p. 45.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 62.

presenta en la pantalla. Porque como él mismo indica “el productor es un fantasma y, como tal, sólo debe aparecer en el momento oportuno (...). No se le debe notar, pero si debe tener –desde su posición de fantasma– un conocimiento director de todos y cada uno de los procesos que configuran la película”⁷⁰.

En suma, cabe apuntar, tal y como expresó recientemente Carlos Boyero, en el cine de Elías Querejeta:

Existe absoluta coherencia (...) en el cine que le interesaba hacer, en unas características fijas, en un determinado tono, en su desapego por la narrativa tradicional y su adicción al cine que pretende ser de autor en cada plano. [...] Ese hombre irónico y descreído ante tantas cosas, poseía una convicción ancestral e inquebrantable en otras, incluidas su inteligencia para analizar la realidad, sus gustos artísticos, su concepto de la ética, su visión de la política, su ardor polemista, su heterodoxa cultura (...), su olfato para descubrir el talento ajeno y hacerlo productivo⁷¹.

⁷⁰Querejeta, Elías a Angulo, Jesús; Carlos F. Heredeo y J. L. Rebordinos. *Ibíd.*, p. 42.

⁷¹Boyero, Carlos. “Querejeta: en el cine como en la vida” en *El País*. 9 de Junio, 2013.

3. TÁNDEM QUEREJETA-SAURA

La irrupción de Carlos Saura en el panorama cinematográfico a finales de los años cincuenta con *Los golfos* (1959), supone el inicio de un conjunto de obras que se inscribe voluntaria y decididamente en la lucha por una cultura crítica, con la concepción testimonial, de quienes quisieron ser fieles a una sociedad, un tiempo y una historia.

Este prolífico cineasta no era ajeno a las nuevas corrientes europeas, ni mucho menos a los postulados que en 1955, desde Salamanca, abogaron en nuestro país por un cine comprometido y de calidad. Su paso por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y un talento admirable por la fotografía⁷² dotaron a este aragonés (Huesca, 1932) de una sensibilidad para el cine, que no pasaría desapercibida.

El inicio de su colaboración con Querejeta surge, al contrario que con sus otras relaciones productor-director, cuando Saura contaba tras de sí con una nada despreciable carrera en el cine⁷³. Tras su experiencia con la censura en *Llanto por un bandido* (1963), de la que llegaron a quemarse varios negativos, Saura decidió que “aunque sólo fuera por dignidad, nunca volvería a aceptar una película en la que no pudiera controlarlo todo”⁷⁴.

De esa decisión se derivan dos consecuencias directas. La primera de ellas, la determinación de su voluntad de estilo y de su concepción como *auteur*, en la que él mismo insistía:

Me resisto a hacer una adaptación literaria. Es una forma de imponerme a mí mismo el que se me ocurra la idea motriz, es como una obligación para un director que se considera digamos “autor”. Primero, porque a mí me parece una condición *sine qua non*, y segundo, porque me parece que es la única forma de que lo que vaya a hacer le corresponda totalmente a él.⁷⁵

La segunda de esas consecuencias, fue encontrar en la figura del productor vasco los medios y la seguridad necesaria para que sus producciones fueran respetadas. Se

⁷² Véase: Saura, Carlos. *Saura x Saura*. Madrid: Fundación Antonio Saura, Junta de Castilla-La Mancha, La Fábrica, 2009.

⁷³ Contaba ya con la realización de los filmes *Los golfos* y *Llanto por un bandido*, algunos cortometrajes y varios años de experiencia como profesor en la IIEC, de la que fuese alumno.

⁷⁴ Saura, Carlos a Antonio Castro. *Dirigido por...*, N°179, Abril, 1990.

⁷⁵ Saura, Carlos a Enrique Brassó. *Carlos Saura*. Madrid: JB, 1974, p. 72.

inaugura así, en 1965 con *La caza*, una de las colaboraciones más fructíferas para ambos, y con la que a lo largo de diecisiete años realizaron juntos trece películas.

La admiración que se han mostrado, respectivamente, en numerosas publicaciones, es muestra del enorme grado de complicidad que existió entre Querejeta y Saura ya desde sus inicios, y del que además, Saura terminará adoptando un “modo de hacer” en películas posteriores a sus trabajos juntos:

Haciendo *La caza* (con Elías Querejeta) descubrí el placer de trabajar con un equipo reducido, pero perfectamente conjuntado. Desde entonces he tratado de seguir el mismo esquema de trabajo: respetando en el rodaje el orden cronológico del guión, arropándome con los mejores técnicos y artistas, y dedicando especial atención al trabajo con los actores⁷⁶.

En todo caso, a partir de su primer trabajo con Querejeta, Saura se adentra en un mundo simbólico a través del cine metafórico, anteriormente mencionado, con películas como *Peppermint Frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) o *La prima Angélica* (1974). Resulta tentador pensar, como indica Marvin D’Lugo, que “la lectura metafórica coincide con un proyecto de Saura más ambicioso, que se intensifica en sus filmes de los últimos años setenta”⁷⁷, pero que tras la última de sus colaboraciones con Querejeta –*Dulces horas* (1981) – parece desvanecerse.

No negaremos la importancia aquí de una figura como Carlos Saura en la filmografía española, sin embargo, si tenemos en consideración el texto de Robin Lefere quien, en *Una trayectoria ejemplar*⁷⁸, analiza la obra saurana, puede comprenderse una visión dual de su obra, que haría precisamente una escisión entorno a los años ochenta. Esto coincide, en su filmografía, con el momento en el que Saura decide buscar “nuevos caminos que le hagan salir del desconcierto creativo de los últimos años”⁷⁹ para adentrarse en nuevos proyectos, tan versátiles, como el musical, la comedia o el melodrama.

En todo caso, y como continua Lefere, puede sospecharse de un doble prejuicio, condicionado, por la percepción impactante de ese “primer” Saura –durante su etapa

⁷⁶ Saura, Carlos a Agustín Sánchez Vidal. *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 1994, p. 74.

⁷⁷ *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: University Press, 1991, p. 127. (La traducción es mía).

⁷⁸ Lefere, Robin (ed.). *Carlos Saura. Una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor, 2010, pp. 7-12.

⁷⁹ Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca vasca, 1996, p. 110.

con Querejeta–, sin tener en cuenta el derecho o la capacidad del autor a hacer cosas distintas⁸⁰, y luego la sobrevaloración de un cine simbólico con respecto a un “segundo” Saura que integra nuevos componentes menos prestigiosos⁸¹. En cualquier caso, no puede olvidarse que son numerosos los reconocimientos y premios que han recaído sobre las obras correspondientes a esa primera etapa de la obra fílmica del aragonés.

Tras *La Caza*, Carlos Saura decide alejarse del realismo, para indagar en temas más complejos, y el binomio Saura-Querejeta comienza a producir películas de corte más imaginativo y estimulante que se inauguran con *Peppermint frappee*. Se aprecia una progresiva asimilación de las teorías psicoanalíticas, en su interés por el territorio de la ensoñación, la memoria, el deseo y, en definitiva, la mente⁸². Todo ello, hace de su obra un perfecto exponente de la cinematografía moderna, si añadimos, además, su experimentación con la linealidad temporal, el constante juego de las suplantaciones o la dislocación de la frontera entre realidad y fantasía.

Una evolución, que como veremos, irá disminuyendo en Saura la preocupación por explicar cuidadosamente las transiciones temporales y espaciales⁸³, apreciadas en títulos como *La madriguera* o el *Jardín de las delicias* y que terminará desapareciendo definitivamente en *La prima Angélica* (1974).

Especialmente este último film, aunque en realidad buena parte de las producciones Querejeta-Saura, es ejemplo de las audaces batallas políticas y administrativas a las que se enfrentó el productor vasco. Y, es que, debemos entender que las temáticas que se trataron en el cine saurano de los años sesenta y setenta fueron verdaderas bombas de relojería para el momento. No sólo por ahondar en numerosas ocasiones en temas como la sexualidad, la violencia o las críticas religiosas, sino porque en muchas de sus obras había ataques indirectos y directos al régimen⁸⁴.

⁸⁰ Su último proyecto, de carácter teatral, fue una versión de *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, estrenada en el mes de marzo de 2013 en el Matadero de Madrid.

⁸¹ Lefere, Robin (ed.). *Carlos Saura. Una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor, 2010, p. 9.

⁸² Tal y como él declara a Fernando Lara y Diego Galán: “Me interesa más esa posibilidad imaginativa, casi alucinatoria y de sueño. Adler, Jung y Marcuse. Soy un resonador de todos ellos y siempre lo he sentido así”. En: *Triunfo*, Nº 442, Noviembre, 1970.

⁸³ Lara, Fernando. “Estructura y estilo en la prima Angélica” en: Azcona, Rafael y Carlos Saura. *La prima Angélica*. Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976, pp. 156-157.

⁸⁴ Puede servir de ejemplo: la imagen adultera que se muestra del comandante de *Cría cuervos*, la cobardía del falangista al estallar la guerra en *La prima Angélica* o, también en esta misma película, la paródica imagen de su regreso del frente con el brazo escayolado haciendo el saludo fascista.

Pero Querejeta supo apoyarse en la proyección internacional⁸⁵ de Saura, consiguiendo llevar a todas ellas a festivales como el de Berlín o Cannes. Precisamente en éste último, en 1974 otorgó a *La prima Angélica* el Premio Especial del Jurado, gracias al cual pudo ser estrenada en Madrid. Gubern y Font comentan al respecto que:

La prima Angélica se había convertido en un casus belli entre las facciones integristas del movimiento y la tendencia aperturista de Pío Cabanillas. (...) De tal modo que, siendo una victoria de la apertura, la permanencia de *La prima Angélica* en los cines comprometía al mismo tiempo el futuro de Pío Cabanillas y su aperturismo⁸⁶.

De esta manera, podemos observar de forma patente su visión compartida por crear un cine diferente y crítico, en el que ambos compartían intereses sobre lo que debía hablarse en aquellas películas: la muerte, la violencia, una reflexión acida sobre la institución familiar, la atracción por la mirada infantil, las relaciones familiares (especialmente padre-hija), la evocación de la Guerra Civil...⁸⁷

Con *Dulces horas* (1981) sus caminos se separan –coincidiendo con la voluntad de un cambio en Saura–, no sin embargo su relación, que se mantuvo incluso hasta sus últimos días, dejando a medias, la que hubiese sido, hasta el momento su última colaboración juntos en *33 días* (prevista para 2013). En cualquier caso, los títulos que generaron juntos, definitivamente, contribuyeron a encumbrar un tándem único, hasta el punto de conseguir convertirlo “en la fórmula de referencia de un cine español comprometido, profundo, riguroso y el más exportable de nuestra cinematografía”⁸⁸.

⁸⁵ Tal y como indica Hopewell, fue su conciencia de carácter español, el marcado antifranquismo de sus obras y su excelente operación publicitaria las que consiguieron que el cineasta atrajese especialmente la atención del público internacional. En: *El cine español después de Franco*. Madrid: El arquero, 1989, pp. 244-246

⁸⁶ *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Euros, 1975, pp. 131-133.

⁸⁷ Angulo, Jesús; Carlos F. Heredero y J. L. Rebordinos. *La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca vasca, 1996, p. 112.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 92.

4. LA PRIMA ANGÉLICA Y EL ESPÍRITU DE LA COLMENA: ANÁLISIS FORMAL Y COMPARATIVO

“La película, o es protagonista o no es nada”

ELIAS QUEREJETA

En 1973 Elías Querejeta apuesta por una de las más hermosas y estremecedoras obras poéticas con las que cuenta su producción y la cinematografía española, dando luz al primer largometraje de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*. El grueso del filme gira en torno al mito de Frankenstein, a partir de una de las secuencias más famosas del realizador James Whale, en donde vemos a una niña arrodillada junto al monstruo a la orilla de un lago.

Dotada, como el propio Erice ha declarado⁸⁹, de una “estructura fundamentalmente lírica”, la obra nos acerca a la idea introspectiva del cine de autor, cuyo discurso narrativo tiene cualidades fundamentalmente subjetivas e interiores; con una narración intimista, fuertemente ligada al pensamiento y a una voluntad de estilo incuestionable⁹⁰. Atendiendo a esto último, el filme se propone en este trabajo como referente de un estudio comparativo frente a otra obra de fuerte carácter autoral⁹¹: *La prima Angélica* de Carlos Saura.

Una comprensión dialéctica que nos ayudará a buscar en el hecho fílmico de estas obras –con claros caracteres individualizadores y una presencia autoral enorme– aquellos aspectos que derivan de la presencia autoral de Elías Querejeta. Para ello, tendremos en cuenta el análisis que anteriormente hemos realizado de su producción filmográfica y nos basaremos en la estructura analítica de Cassetti y Di Chio⁹².

⁸⁹ Erice, Víctor a Diego Galán y Fernando Lara. *Triunfo*. Octubre, 1973.

⁹⁰ Pérez Bowie aborda la concepción de cine lírico, “para designar a ese nuevo arte, dotado de plena autonomía. (...) Un arte capaz de crear nuevas realidades; de romper con la lógica de la narración literaria, para apelar a su poder de sugestión”. En: *Leer el cine*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, p. 52.

⁹¹ La presencia de reflexiones sobre la conciencia, las ensoñaciones y el recuerdo, dota a la obra con un verdadero carácter íntimo e introspectivo también. Además debe recordarse que la historia se inspira en las propias experiencias personales de Saura, tal y como expone Hopewell en: *El cine después de Franco*. Madrid: El arquero, 1989, p. 69.

⁹² Basada en los tres ejes cinematográficos: puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. Cassetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.

En primer lugar, uno de los aspectos que debemos abordar es la comprensión del contexto en el que surgen ambos filmes y que ayudaron a determinar ciertas diferencias entre ellos. Aunque apenas pasa un año entre el estreno de la obra de Erice y la de *La prima Angélica*, el marco de las políticas cinematográficas a las que se adscriben es diverso. Esto se debe a que en 1974 se produce, con Pío Cabanillas, una “apertura” que afecta directamente a la política cinematográfica del Gobierno, que se traduce en la aplicación de una censura “nueva y menos severa a 147 películas”⁹³. Y aunque de todas ellas la Junta de Ordenación Cinematográfica sólo aprobó finalmente 70, *La prima Angélica* fue una de las beneficiadas por aquel nuevo cambio. Esto es muy importante, como veremos a continuación, cuando veamos cómo en la película de Saura se retratan, por primera vez, ciertos aspectos del régimen sin la veladura metafórica a la que nos tenía acostumbrados en obras anteriores, y por supuesto que permite que la alegoría política que de ella subyace esté más presente que en la obra de Erice.

El espíritu de la colmena (1973) y *La prima Angélica* (1974) radican conjuntamente en una reflexión sobre realidad y ficción que sirve como base para adentrarse en aspectos de carácter más introspectivo. Ese mundo real e imaginario se presenta, sin embargo, de forma distinta en cada autor. Tal y como apunta Hopewell, “el enfoque en ambas películas es parecido: descubrir qué fuerzas crean la conciencia de la propia identidad y cómo operan. Saura, por una parte, opone una influencia externa –la Historia– a un mecanismo interno –la memoria”.⁹⁴ Por su parte, Erice se adentra en la fantasía y el mito como oposición a la realidad.

Al sumergirse ambos autores en la psicología de sus personajes, bajo el reflejo de aspectos más abstractos y sugestivos, se entiende que en muchas ocasiones la revisión histórica pase a un segundo plano. Apoyando esta idea, Querejeta exponía que *La prima Angélica* era más una reflexión sobre el tiempo y la memoria que una reflexión política. Una revisión histórica que tampoco comparte Molina Foix⁹⁵ con

⁹³ Tal y como apunta John Hopewell en: “La apertura y *La prima Angélica*” en *El cine español después de Franco*. Madrid: El arquero, 1989, p. 68

⁹⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁹⁵ Según declaraciones recogidas por Carmen Arocena en: *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996, p.88.

respecto a la obra de Erice. Sin embargo, con estas declaraciones, no puede ser obviada la realidad española que se desprende de ambas obras⁹⁶.

La puesta en escena

Para poder analizar esto, deberemos poner atención en la configuración de los personajes⁹⁷ (*informantes*⁹⁸), muchas veces reflejos directos de esa realidad implícita (*indicios*), y en cuyas acciones sirven para definir el núcleo principal de la trama (*temas*).

Comenzamos abordando la psicología de los personajes, de la cual se sirven los realizadores para mostrar los problemas de la sociedad española. Tanto en *El espíritu de la colmena* como en *La prima Angélica* vemos una fragmentación interior en cada personaje, y colectiva en cuanto a las familias. En el caso de la obra de Erice, esa idea fragmentaria que se fusiona con las concepciones más abstractas entre realidad-ficción, se muestra claramente en aspectos formales como: la luz⁹⁹ –en esos tonos color miel con los que Luis Cuadrado encierra y aprisiona a sus personajes–, los silencios¹⁰⁰, el aislamiento de los escenarios, alejados y solitarios, esa prisión y a la vez guarida en la que se encierra a los habitantes de la casa, con ventanas de color opaco, con una celosía que difícilmente deja entrar nada que proceda del exterior¹⁰¹.

La reflexión sobre la realidad social y la decadencia de la institución familiar también está presente en *La prima Angélica*. Las vidas de los protagonistas parecen

⁹⁶ Molina Foix concluye en último término que, “aunque las consecuencias no están representadas, están presentes”. *Ibidem*.

⁹⁷ Personajes vistos según Bordwell como “agentes de causa y efecto” que desempeñan un papel formal de la película, cuya narración se centra invariablemente en causas psicológicas personales, como decisiones, elecciones y rasgos de carácter. En: Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995, pp. 68 y 82.

⁹⁸ Son en palabras de Francesco Casetti y Federico Di Chio, “aquellos elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena: la edad, la constitución física, el carácter de un personaje”. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 127.

⁹⁹ Jesús González Requena comenta que “la manipulación de la colmena social no aparece nunca explícita en la pantalla sólo se deja notar en el tratamiento lumínico y cromático de los distintos ambientes en el film: los exteriores diurnos (grises), la casa familiar (miel) y la iniciación (azul)”. En: *La coincidencia del color en la fotografía cinematográfica española*. Madrid: Filmoteca española, 1989, p. 122-123.

¹⁰⁰ Según Carmen Arocena, ese silencio se corresponde con la asunción del orden establecido, obligando a los personajes a callar y a refugiarse en un mundo interior que los aísla de la sociedad. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 89.

¹⁰¹ En ambas obras, el exterior es mostrado como espacio de libertad personal y los interiores de reclusión. Basta comprobar que en *La prima Angélica*, Luis niño, más desinhibido y libre, siempre suele estar asociado con localizaciones exteriores. Algo parecido ocurre en el caso de Ana y de todos los habitantes de la casa, que buscan en el exterior la libertad.

transcurrir de forma aislada, cerrados en sí mismos y en su soledad, microcosmos de una sociedad española dividida. Y aunque en esta película la presencia histórica está mucho más definida que en *El espíritu de la colmena* –recordemos las imágenes iniciales del bombardeo, la reconstrucción en el recuerdo de Luis de aquel julio de 1936 o las referencias directas a las oposiciones ideológicas–, el filme centrará más su mirada en las consecuencias psicológicas de la guerra civil, ahondando en lo que el propio Erice denominó “exilio en sí mismos”¹⁰² de los españoles.

Por otra parte, en el relato de Erice sí se aprecia un distanciamiento progresivo del contexto y de la realidad, que no es tan apreciable en *La prima Angélica*. Un hecho que, por otra parte, va asociado a la introspección de su protagonista, y que sigue la línea de lo general a lo particular, se abandona poco a poco las consecuencias de la guerra, para optar más por un relato abstracto e íntimo (Arocena, 1966: 84). Esto no ocurre en la obra de Saura; de hecho, parece ocurrir lo contrario: los psicologismos sociales se van mostrando desde la particularidad de Luis a la generalidad que se desprende tras el conocimiento de toda su familia, independientemente del viaje interior que experimenta Luis. En cualquier caso, esta diferenciación no sorprende si entendemos que Saura se centra en la memoria, que irremediamente –y como apunta Querejeta– conduce inevitablemente al encuentro con el dato histórico y político. Sin embargo, la propuesta de Erice a través de ensoñaciones y fantasías abre las puertas necesariamente a un universo de carga más alegórica.

Apuntado ya anteriormente por Hopewell, es preciso detenerse sobre esa introspección de los personajes principales, no tanto desde el punto de vista del aislamiento social al que se han visto obligados, sino desde el hecho de la búsqueda de su identidad. Esto, sin duda, corresponde a las corrientes existencialistas de las que bebe Querejeta, pero también Saura o Erice¹⁰³.

En *La prima Angélica*, Luis, igual Ana en la obra de Erice, se refugia en sí mismo, en las alucinaciones de recuerdos que sólo él puede revivir. Es la memoria¹⁰⁴ el mecanismo que utiliza para lograr reconstruirse a sí mismo y completar el proceso que

¹⁰² Mencionado por John Hopewell. *El cine español después de Franco*. Madrid: El arquero, 1989, p. 69.

¹⁰³ En *La primera vez*, Ruth Baza advierte ese existencialismo en la obra de Erice y concretamente en *El espíritu de la colmena*, en base a sus lecturas de Sartre y Camus. Málaga: Ayto. Málaga, 2000, p. 45.

¹⁰⁴ Algo ya explorado por Saura en sus dos anteriores títulos: *El jardín de las delicias* y *Peppermint frappé*.

pareció haber sido truncado en la infancia. En el caso de Ana, su manera de comprender quién es se proyecta en un personaje ficticio, en el juego y la fantasía, que también le sirven para comprender el mundo. Respecto a esto, y teniendo en cuenta el apunte de Carmen Arocena:

Si Saura en *La prima Angélica* habla de la huella imborrable que deja una niñez difícil en la memoria, Erice desarrolla el proceso en el que esa huella queda impregnada, mostrándonos cómo se sirve la infancia en un medio hostil, dejando que sea el espectador el que se imagine la huella que deja y sus consecuencias.¹⁰⁵

Cabría pensar que estos dos personajes mantienen una íntima vinculación, ya que en el caso de Luis su interiorización busca comprenderse a sí mismo y al mundo que no logró comprender de pequeño, al igual que Ana, pero treinta años después. Una herida en el recuerdo que, en el caso de Erice, sólo intuimos que permanecerá imborrable.

Expuesto esto, y volviendo al planteamiento anterior, podemos ver claramente esos rasgos existencialistas, que no sólo van a estar presentes en la búsqueda de sí mismos y de su identidad, sino en el vacío en el que ambos caerán, el absurdo del que hablaba Camus, que les llevará irremediablemente al silencio –en el que, por otra parte, los padres de Ana ya parecen encontrarse– y a la huida final¹⁰⁶.

En relación a esto último, parece conveniente además abordar la presencia de una de las constantes ineludibles (*motivos*) en las producciones de Elías Querejeta. La muerte, como en otros títulos realizados por el productor, aparece en estos dos films como desencadenante de esa mirada interior hacía sí mismos. En el caso de Luis, la muerte de su madre ocasiona su vuelta al mundo de su infancia, en el caso de Ana, tras el asesinato y la muerte que ve en el cine, emprenderá un viaje interior donde ‘conocer el significado de la muerte’¹⁰⁷ supone conocer el significado de la vida’¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Víctor Erice. Madrid: Cátedra, 1996, p. 113

¹⁰⁶ Como se apunta en la obra de Hopewell, mediante una declaración del propio Saura: Al final Luis trata de escapar “de salir de la ciudad..., pero no puede. Ha tenido lugar una escisión, y en esa otra imagen del pasado, en esa imagen de sí mismo en el pasado, está la clave de lo que es en el presente”. *El cine español después de Franco*. Madrid: El arquero, 1989, p. 71.

¹⁰⁷ De nuevo base del existencialismo de Camus en el que la muerte ‘nos remite a cuestionarnos el valor de la vida: éste el corazón de la filosofía. La consciencia de la muerte nos lleva a la pregunta por la vida y la renuncia voluntaria a ésta, la abdicación de la existencia, anula todo mal-estar, pero también toda lucha, toda rebeldía. Cejudo Borrega, Enrique. “Albert Camus: La filosofía del límite” en *Endoxa: Series filosóficas*. Nº 17, 2003, p. 285

¹⁰⁸ Arocena, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 115.

La dimensión onírica del cine dentro del cine también está presente en las dos obras. Indiscutiblemente, en *El espíritu de la colmena* hablamos de Frankenstein, y en *La prima Angélica* de las imágenes de *Los ojos de Londres*. Lo interesante aquí es que, en ambos casos, aunque de formas diferentes, la película se mezcla con la realidad, se integra ficción en la vida de los personajes. En el caso de Ana, a través de la escena nocturna en el lago; en el caso de Fernando, mezclándola con sus recuerdos y llegando a contemplar en ella los “ojos inquisitivos, crueles” del padre de Angélica/Anselmo.

Por último, de forma breve, hay que atender a la reflexión existente en torno a la relación padre-hija, que es mucho más determinante en la obra de Erice y que, recordemos, se mantiene también como habitual en la producción de la factoría Querejeta.

Puesta en serie

En el montaje, y en la narrativa que de ello se deriva, también se mantienen coincidencias. Esencialmente en ambos filmes hay una ruptura en la linealidad, que sin duda atiende a las corrientes renovadoras de las que ambos directores se han visto influenciados y por las que siempre apostó el productor. Tampoco hay que olvidar que en ambos casos Pablo G. del Amo trabaja como montador.

En el caso de Saura, la ruptura se produce a través de la disolución de los espacios temporales con viajes presente-pasado sin la utilización del flashback. Eso juega un papel importante en la percepción del personaje y de la temática de *La prima Angélica* y que atiende a aquella observación de Valle-Inclán: ‘Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos’. Porque, en realidad, esas imágenes del Luis adulto en su infancia no dejan de proyectar la duda al espectador de si realmente eso que recuerda es verdadero o sólo una proyección fantástica de lo que él almacena en su memoria¹⁰⁹.

También esto puede relacionarse con el intento de mostrar, de alguna manera, la mirada infantil asociada a la conciencia temporal, tan distinta a la de los adultos, y

¹⁰⁹Agustín Sánchez Vidal se atreve a comentar que ese “juego lleno de equívocos, entre la niña y el hombre adulto suscita la idea de una violación de la infancia por un mundo adulto de tan torvo perfil como el aparejado por el franquismo”. *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 1994, p.65.

donde la fantasía juega un papel primordial. Para ello en *El espíritu de la colmena* se recurre a la fragmentación mediante grandes elipsis. A este respecto Santos Zunzunegui apunta:

La elección del *découpage*, de la fragmentación, de la búsqueda de un punto de vista variable, desplaza el film hacia el problema esencial del «entre», es decir de eso que Vertov denominaba el intervalo (...). Intervalo que Benjamin ponía en relación con el hecho de que el cámara cinematográfico, a través de la fragmentación, de la visión en gran número de partes ‘que se juntan según una ley nueva’, era capaz de ofrecer una imagen de lo real ‘infinitamente más significativa’.¹¹⁰

Esto sirve, en definitiva, para lograr en ambas películas una atemporalidad cada vez más acusada, ayudando a generar una sensación de mezcla entre fantasía y realidad.

Puesta en cuadro

Atendemos por último a la manera en que esos universos son representados, un aspecto que indudablemente va a estar determinado en ambos casos por el fiel equipo técnico de Elías Querejeta, con Luis Cuadrado como director de fotografía y Teo Escamilla como operador.

En la composición de planos puede comprobarse una mayor presencia de primeros planos que van a ser constantes en ambos filmes, lo que nos ayudará a sumergirnos en la mente de los personajes. Destacan, por otra parte, los planos frontales que componen *El espíritu de la colmena*, que pueden ser entendidos como muestra de la visión infantil, reforzando el carácter mágico de ciertos elementos, como la casa abandonada.

Resulta especialmente interesante el magistral talento de Luis Cuadrado en las imágenes que se reflejan en un espejo y que en ambas películas se traduce en una escena casi idéntica: la madre que peina a la hija, alegoría quizás de un modo de transmisión de los valores de aquella colmena social que atrapa a todas las generaciones de un modo u otro. Esa escena, que en *El espíritu de la colmena* se produce a mitad de la película, sirve como cierre en *La prima Angélica*, con una mirada a cámara, por otra parte, que también comparte el final de la obra de Erice, en su caso con los absorbentes ojos de Ana Torrent. Una mirada a cámara que ahoga –incierta y melancólica–, y que recuerda a la técnica de los cines europeos, tan característica de Godard.

¹¹⁰ *La edad de la inocencia*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.

En cuanto al movimiento y los encuadres, existe una diferencia que quizá pretenda mostrar la oposición adulto-niño. Así, Ana, en *El espíritu de la colmena*, permanece activa, marca la permanencia de la imagen, del movimiento de la cámara e incluso determina la acción de los otros personajes cuando desaparece. Es símbolo de rebeldía y libertad. En el caso de Luis, salvo en los momentos en los que él es un niño, éste va a permanecer pasivo, como casi todos los adultos representados en *La prima Angélica*, y es en cualquier caso la Angélica niña quien le mueve a adentrarse en esa infancia de libertad.

Todos estos recursos narrativos y formales se suman a otros en los que no es posible detenerse, como son la utilización de la música de Pablo G. del Amo y que es de gran importancia en el refuerzo de la densidad dramática del film y en la determinación del estado anímico de los personajes, o la magistral dirección fotográfica de Luis Cuadrado, especialmente en *El espíritu de la colmena*¹¹¹.

En definitiva, ha de tenerse en cuenta la magnitud que caracterizaría un análisis completo de estas obras. Sin embargo, los rasgos esenciales que han sido expuestos en el presente estudio dan cuenta de la presencia de unas constantes formales en ambas obras. Indiscutiblemente, no podemos obviar que muchas de ellas derivan de la voluntad de estilo que define a los realizadores, los cuales son ejemplo de un cine con autonomía propia y de una marcada personalidad. Pero también debe admitirse la visibilidad, en ambas obras, de unas huellas estilísticas que se relacionan con las características que definen a la factoría Querejeta: temática (mirada infantil, muerte, muestra de la decadencia en la institución familiar), estilística (con un mismo equipo técnico), y siempre con la constante de mostrar la realidad social, directa e indirecta, que se vivía en aquellos momentos y que con el tiempo, inevitablemente, se ha convertido en revisión de nuestra historia.

¹¹¹ Tema abordado por Carmen Arocena en: “Sombrío carácter vasco” en *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 77-188.

CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar a lo largo del presente estudio, la producción de Elías Querejeta no sólo atiende a una ambición económica, sino también a una ambición estética. Dos dimensiones que corresponden en esencia a un “modo de hacer” único en la cinematografía española, y que ha posibilitado la realización de un tipo de cine de calidad, en el que primaba la voluntad de estilo y la crítica social, aún en periodos históricos en los que se carecía de una total libertad de expresión.

Una característica única, que ha dejado constancia de un raro y excepcional caso de productor-autor cuya huella puede verse, si bien en unos títulos con mayor nitidez que en otros, en la esencia de todas aquellas películas que llevan su marca. No podemos, sin embargo, obviar la presencia de todos aquellos autores que realizaron sus producciones, y cuya voluntad de estilo define la autonomía de cada una de sus colaboraciones.

Así lo demuestra el análisis formal y comparativo de *El espíritu de la colmena* y *La prima Angélica*, dos obras que se encuentran en puntos clave, relacionados con la concepción renovadora de sus cines, y con las preocupaciones de quienes fueron coetáneos de un mismo drama histórico, pero también en conexión directa con un mismo equipo técnico, una misma estructura de producción y la presencia constante en ambas obras de la revisión estética de Elías Querejeta.

En este sentido, en su producción se muestran ciertas constantes que relacionan películas de directores distintos –Saura y Erice–, de diferentes generaciones – *El sur* y *El último viaje de Robert Rylands*– o que se adscriben a géneros muy alejados entre sí. Se trata, sobre todo, de una manera de mirar al mundo, al que Querejeta quiere tratar de reflejar en su cinematografía, una fórmula que convirtió consciente y voluntariamente en signo personal, para reflejar la realidad social con un carácter comprometido, con la calidad del talento de aquellos de los que supo rodearse y con la consideración de un público exigente.

Una práctica realizada en base a unos sólidos principios, que han demostrado que un productor también puede tener un estilo. Conociendo los terrenos en los que trabajaba de manera impecable, con métodos de trabajo y una visión de carácter

globalizadora sobre la elaboración del filme. Así, sin dejar nunca de ser centro de polémicas y batallas Elías Querejeta persiguió y conquistó a través de sus producciones autorales: dotar a sus obras de una calidad y de una identidad propia, a través de la apuesta por directores cuyo talento no se hubiese dado a conocer sin su apoyo incuestionable.

Por todo esto, concluimos que existe una ambición estética eminentemente autoral en las películas auspiciadas por Elías Querejeta, un productor inclasificable y heterodoxo que, entre sus muchas incursiones, cinematográfica y administrativas, ha dado con la estructura de trabajo ideal para poner en práctica, desde su condición de productor, todas las claves que imprimen el estilo creativo de la “marca” Querejeta.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO, Jesús; F. HEREDERO, Carlos y REBORDINOS, José Luis. *Elías Querejeta. La producción como discurso*. Donostia: Filmoteca Vasca, 1996.

AROCENA, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.

AZCONA, Rafael y SAURA, Carlos. *La prima angélica (guion cinematográfico)*. Prólogo de E. Haro Tecglen. Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976.

BAZA, Ruth. *La primera vez: Una producción de Elías Querejeta*. Málaga: Ayto. Málaga, 2000.

BRASÓ, Enrique. *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones JB, 1974.

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.

CAPARROS LERA, José María. *El cine español bajo el régimen de franco (1936-1975)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.

CAUGHIE, John (ed.). *Theories of Authorship*. London: The British Film Institute, 1981.

D'LUGO, Marvin. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: University Press, 1991.

GARCÍA ESCUDERO, José María. *Cine español*. Madrid: Rialp, 1962.

GONZALEZ REQUENA, Jesús. *La coincidencia del color en la fotografía cinematográfica española*. Madrid: Filmoteca española, 1989.

GUBERN, Román. *Cine contemporáneo*. Barcelona: Salvat Editores, 1973.

- y otros. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.
- y FONT, Domènec. *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Editorial Euros, 1975.
- HERNÁNDEZ LES, Juan. *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*. Bilbao: Mensajero, 1986.
- HOPEWELL, John. *El cine español después de Franco*. Madrid: Ediciones el Arquero, 1980.
- LEFERE, Robin (ed.). *Carlos Saura: Una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor Libros, 2011.
- MARCEL, Martín. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- MONTERDE, José Enrique. *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, 1993.
- y RIAMBAU, Esteve (eds.). *Historia general del cine: Volumen XI, Nuevos cines (Años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ; RIMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro. *Los nuevos cines europeos. 1955-1970*. Barcelona: Lerna, 1987.
- MOLINA FOIX, Vicente. *New Cinema in Spain*. London: The British Film Institute, 1977.
- PASOLINI, Pier Paolo y ROHMER, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, Barcelona, 1970.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.
- (ed.). *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Catarata, 2013.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 1994.

——— *Historia del cine*. Madrid: Historia 16, 1997.

SAURA, Carlos. *Saura x Saura*. Madrid: Fundación Antonio Saura, Junta de Castilla-La Mancha, La Fábrica, 2009.

VALLES COPEIRO, Antonio. *La política de fomento de la cinematográfica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Dto. Derecho constitucional, 1991.

ZUNZUNGUI, Santos. *La edad de la inocencia*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.

OTROS RECURSOS

- **Revistas (Filmoteca de Castilla y León):**

Casablanca. Madrid: N°6, Junio, 1981.

——— Madrid: N° 10, Octubre, 1981.

Dirigido por.... Barcelona: N°144, Febrero, 1987.

——— Barcelona: N° 179, Abril, 1990.

Objetivo. Madrid: N°1, Julio, 1953.

Triunfo. Madrid: N° 442, Noviembre, 1970.

——— Madrid: N°, 578, Octubre, 1973.

- **Recursos electrónicos:**

Academia. Revista del cine español. N° 196, Enero 2013, pp. 22-29. Disponible en: <http://www.academiadecine.com> [Consulta: 27/05/2013]

Anales del seminario de historia de la filosofía. Madrid: N° 15, 1998. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF> [Consulta: 03/06/2013]

BOYERO, Carlos. 'Querejeta: en el cine como en la vida' en *El País Digital*. (9 de junio de 2013). Disponible en:

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/09/actualidad/1370798446_360303.html

[Consulta: 10/06/2013]

Comunicación y Sociedad. Nº1, Vol. VII, Universidad de Navarra, 1994.

Disponible en:

http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=224#C02

[Consulta realizada: 10/06/2013]

CEJUDO BORREGA, Enrique. 'Albert Camus: La filosofía del límite' en *Endoxa: Series filosóficas*. Nº 17, 2003. Disponible en:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=969439> [Consulta: 10/06/2013]

CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia. 'El cine de gracia Querejeta' en *Barcarola*. Albacete: Nº 65-66, 2005. Disponible en:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377521> [Consulta: 13/06/2013]

MENDEZ-LEYTE, Fernando. 'Elías Querejeta, un hombre sin prisa' en *Minerva*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2005. Disponible en:

<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=38> [Consulta: 28/05/2013]

- **Documentos audiovisuales (producción de/sobre Querejeta):**

27 horas. Dir. Montxo Armendáriz, 1986. DVD

Al final del túnel. Dir. Eterio Ortega, 2011. DVD

Ana y los lobos. Dir. Carlos Saura, 1972. DVD

Barrio. Dir. Fernando León, 1998. DVD

Cría Cuervos. Dir. Carlos Saura, 1975. DVD

Deprisa, Deprisa. Dir. Carlos Saura, 1980. DVD

El desencanto. Dir. Jaime Chávarri, 1976. DVD

El espíritu de la colmena. Dir. Víctor Erice, 1973. DVD

Elisa, vida mía. Dir. Carlos Saura, 1976. DVD

El jardín de las delicias. Dir. Carlos Saura, 1969. DVD

El productor: una película documental. Dir. Fernando Méndez-Leyte, 2007.

DVD

El sur. Dir. Víctor Erice, 1983. DVD

El último viaje de Robert Rylands. Dir. Gracia Querejeta, 1996. DVD

Familia. Dir. Fernando León, 1996. DVD

La Caza. Dir. Carlos Saura, 1965. DVD

Los desafíos. Dir. Víctor Erice, 1969. DVD

Los lunes al sol. Dir. Fernando León, 2002. DVD

La prima angélica. Dir. Carlos Saura, 1974. DVD

Mamá cumple cien años. Dir. Carlos Saura, 1979. DVD

Peppermint frappé. Dir. Carlos Saura, 1967. DVD

Tasio. Dir. Montxo Armendáriz, 1984. DVD