

# Breaking the Code

Películas que burlaron  
la censura en la  
España de Franco

Daring Films That  
Mocked the Repression  
in Franco's Spain

# Breaking the Code

Películas que burlaron  
la censura en la  
España de Franco

Daring Films That  
Mocked the Repression  
in Franco's Spain

Junta de Castilla y León  
Consejería de Cultura y Turismo  
2007

*Textos / Texts:*

Juan Antonio Pérez Millán  
Coordinador de la Filmoteca  
de Castilla y León

*Traducción / Translation:*

Denise O'Keeffe

*Imágenes / Stills:*

Archivos de Filmoteca Española, Filmoteca de Castilla y León, Semana Internacional  
de Cine de Valladolid, Films 59, Artimaña Producciones

*Foto de cubierta:*

© José Núñez Larraz, 1965

*Breaking the Code: Películas que burlaron la censura en la España de Franco* está publicado por la Junta de Castilla y León con motivo de la exhibición de la muestra 'Spain (Un)Censored', co-organizada por Sally Berger, Assistant Curator del Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y Marta Sánchez, comisaria independiente, con el apoyo del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Ministerio de Cultura de España). Se exhibe en el MoMA del 17 de octubre al 5 de noviembre de 2007 y posteriormente en el BFI Southbank de Londres, en enero de 2008.

*Breaking The Code: Daring Films That Mocked the Repression in Franco's Spain is published by the Regional Government of Castile and León on the occasion of the film exhibition 'Spain (Un)Censored'. The exhibition was co-organized by Sally Berger, Assistant Curator in the Department of Film of the Museum of Modern Art, New York, and Marta Sánchez, independent curator, with the support of the Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Spanish Minister of Culture). It appears at MoMA from October 17 to November 5, 2007, and travels to the BFI Southbank, London, in January 2008.*

© 2007. Junta de Castilla y León  
Consejería de Cultura y Turismo

Printed in Spain - Impreso en España

Depósito legal: XXXXXXXXX

Imprime: Gráficas Varona, S.A  
Polígono «El Montalvo», parcela 49  
37008 Salamanca

# Sumario

<i>Prólogo / Prologue:</i> MARÍA JOSÉ SALGUEIRO CORTIÑAS Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León	9
<i>Un Cine de Resistencia / A Cinema of Resistance:</i> FERNANDO LARA Director General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales	11
<i>Callar diciendo, decir callando / Silence speaks louder than words:</i> MARTA SÁNCHEZ. Comisaria de la muestra	15
Surcos / Furrows (1951). José Antonio Nieves Conde	25
¡Bienvenido, Mister Marshall! / Welcome Mister Marshall! (1952). Luis García Berlanga	31
Muerte de un ciclista / Death of a Cyclist (1955). Juan Antonio Bardem	37
Calle Mayor / Main Street (1956). Juan Antonio Bardem	43
El pisito / The Little Flat (1958). Marco Ferreri	49
Los golfos / The Delinquents (1959). Carlos Saura	55
Plácido (1961). Luis García Berlanga	61
Viridiana (1961). Luis Buñuel	67
El verdugo / The Executioner (1963). Luis García Berlanga	73
Del rosa... al amarillo / From Pink... to Yellow (1963). Manuel Summers	79
El extraño viaje / The Strange Trip (1964) Fernando Fernán-Gómez	85
La tía Tula / Aunt Tula (1964) Miguel Picazo	91
La caza / The Hunt (1965). Carlos Saura	97
Nueve cartas a Berta / Nine Letters to Berta (1965). Basilio Martín Patino	103
Canciones para después de una guerra / Songs for After a War (1971). Basilio Martín Patino	109
Mi querida señorita / My Dear Young Miss (1971). Jaime de Armiñán	115
El espíritu de la colmena / The Spirit of the Beehive (1973). Víctor Erice	121
Furtivos / Poachers (1975). José Luis Borau	127
El desencanto / The Disenchantment (1975). Jaime Chávarri	133
El crimen de Cuenca / The Cuenca Crime (1979). Pilar Miró	139
<i>Mirando hacia atrás sin ira / Looking Back Without Anger:</i> De Salamanca a ninguna parte / From Salamanca to Nowhere (2002). Chema de la Peña	145

## Prólogo *Prologue*

La referencia expresa a las Conversaciones de Salamanca de 1955, así como el hecho de que casi la mitad de las películas seleccionadas tengan una relación directa con esta Comunidad, ha animado a la Junta de Castilla y León a colaborar con el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, adscrito al Ministerio de Cultura de España, en la organización de esta actividad, de gran interés para la difusión del cine español y de su historia.

Y lo hacemos con la edición de este volumen, que aporta datos y comentarios que puedan ayudar a situar cada título en su contexto específico.

Las Conversaciones de Salamanca, según numerosos especialistas, marcaron un giro decisivo en la evolución de nuestra cinematografía, como punto de partida teórico del 'Nuevo Cine Español' de los años sesenta. Antes y después de ellas hubo cineastas que empeñaron su creatividad, su entusiasmo y sus conocimientos en la búsqueda de unos mayores márgenes de libertad, condición imprescindible para cualquier forma de expresión artística pero también para la vida cotidiana de los ciudadanos.

El segoviano José Antonio Nieves Conde con *Surcos* y el salmantino Basilio Martín Patino con *Nueve cartas a Berta* y *Canciones para después de una guerra*, reflejaron, desde perspectivas ideológicas muy diferentes, unas situaciones perfectamente reconocibles en Castilla y León durante los

*The specific reference to the Salamanca Conversations in 1955 and the fact that almost half the films in this selection are directly related to our autonomous region has encouraged the Junta de Castilla y León (Regional Government of Castile and León) to collaborate with the Institute of Cinematography and Audiovisual Arts, attached to the Spanish Ministry of Culture, in organizing this activity of great interest for the diffusion of Spanish cinema and its history. Our contribution is the publication of this catalogue which offers information and commentaries enabling each film to be placed within its specific context.*

*The Salamanca Conversations, according to numerous specialists, meant a definitive turn in the evolution of our cinema, a theoretical starting point for the 'New Spanish Cinema' of the sixties. Before and after this event, many were the filmmakers who pledged their creativity, enthusiasm and knowledge in search of greater leeway for freedom, an indispensable condition for all forms of artistic expression and also for the daily lives of the people in the street.*

*José Antonio Nieves Conde from Segovia with *Furrows* and Basilio Martín Patino, from Salamanca with *Nine Letters to Berta* and *Songs for After a War*, reflected, from very different ideological perspectives, perfectly recognizable situations in Castile and León during the corresponding years.*

años correspondientes. Pero también Juan Antonio Bardem quiso situar su *Calle Mayor* en Palencia, aunque circunstancias de índole política le obligaron a trasladar el grueso de la acción a otras ciudades.

Y Miguel Picazo bebió *La tía Tula* en la fuente de don Miguel de Unamuno, rector de la Universidad de Salamanca, antes de que Víctor Erice emplazara *El espíritu de la colmena* en la provincia de Segovia, José Luis Borau hiciera lo propio con *Furtivos* y Jaime Chávarri viajase hasta Astorga tras las huellas familiares del poeta Leopoldo Panero en *El desencanto*.

No es poca cosecha para una tierra que une al valor de sus tradiciones y la belleza de sus paisajes y de su patrimonio artístico un decidido afán de universalidad, una hospitalidad que no sabe de fronteras y un sincero interés por incorporarse a proyectos colectivos que hablen de cultura, reflexionen sobre ella y contribuyan a difundirla.

Las películas y los autores citados se funden íntimamente en este conjunto que ahora se presenta y que constituye un atractivo muestrario del mejor cine español, realizado en las condiciones más difíciles.

Jugando con el irónico título del documental, mucho más reciente, del también salmantino Chema de la Peña, del que se habla asimismo en este libro y que utiliza las Conversaciones como punto de partida de su reflexión histórica, podría decirse que, después de todo, el cine español ha sido capaz de llegar *De Salamanca... a todas partes*.

MARÍA JOSÉ SALGUEIRO CORTIÑAS  
Consejera de Cultura y Turismo  
de la Junta de Castilla y León

*But also Juan Antonio Bardem placed his Main Street in Palencia, although circumstances of a political nature forced him to transfer the main part of the action to other cities.*

*And Miguel Picazo drank Aunt Tula in the fountain of Miguel de Unamuno, rector of the University of Salamanca, later, Víctor Erice placed The Spirit of the Beehive in the province of Segovia, José Luis Borau did the same with Poachers and Jaime Chávarri travelled to Astorga on the track of the family footsteps of the poet Leopoldo Panero in The Disenchantment.*

*Quite a harvest for a land which joins a determined desire of universality, a hospitality which has no boundaries and a sincere interest in becoming involved in collective projects which speak of culture, reflect on it and contribute to spreading it to the value of its traditions and the beauty of its countryside and artistic patrimony.*

*The films and filmmakers mentioned merge into this ensemble which is now presented and which constitutes an attractive showcase of the best Spanish cinema, made in the most difficult circumstances.*

*Playing with the ironic title of the more recent documentary made by Chema de la Peña, a filmmaker also from Salamanca and a film also included in this book which uses the Conversations as a starting point for its reflection, one could say that, when all is said and done, Spanish cinema has been able to get From Salamanca... to everywhere.*

MARÍA JOSÉ SALGUEIRO CORTIÑAS  
Minister for Culture and Tourism  
of the Junta de Castilla y León

## Un Cine de Resistencia *A Cinema of Resistance*

¿Cómo lo lograron? ¿Cómo pudieron hacerlo? ¿Cómo consiguieron vencer a una todopoderosa censura?

Son las preguntas que inmediatamente uno se plantea cuando ve este ciclo de cine español durante el franquismo.

Películas que no sólo no cantan ni glorifican las excelencias del Régimen, sino todo lo contrario, que ponen en solfa sus miserias y mediocridades, su crueldad y ridiculez, su terrible limitación de la libertad.

Películas valientes que, cada una de forma distinta, respondiendo a estilos y temáticas muy diferentes, supieron romper el cristal de un sistema aniquilador.

La respuesta a tales preguntas creo que es doble: por un lado, porque el arte siempre acaba siendo más fuerte que la represión, por poderosa y percutiente que ésta sea; de otro lado, porque ninguna estructura de poder es tan férrea que no tenga rendijas en su armazón, grietas en sus muros por las que poder introducir cargas de profundidad. Los casi cuarenta años de franquismo que sufrió España nos envolvieron en un irrespirable cielo de grisura del que hemos tardado demasiado tiempo en desprendernos.

Pero, gracias al esfuerzo de unos y de otros, entre los que figuraron diversas gentes de la cultura y, concretamente del cine, se fueron

*How did they get over it? How were they able to do it? How did they manage to get the better of an almighty censorship?*

*Such questions immediately spring to mind when viewing these films made in Spain during Franco's régime.*

*Films which neither praise nor glorify the supremacy of the régime, but do completely the opposite, criticising its squalor, mediocrity, cruelty, absurdity and enormous restriction of freedom.*

*Audacious films, each of which, in a different way, consistent to very different styles and subject matters, were able to shatter the crystal of an annihilating system.*

*I think the answer to these questions is twofold: on the one hand, art always ends up being stronger than repression, however strong and manifest it may be; and, on the other hand, no structure of power is so rigid that it has no chinks in its armour, cracks in its walls where depth charges can be placed. The almost forty years of Franco's régime endured in Spain enveloped us in a suffocating, hueless sky which has taken too long to clear. But thanks to the efforts of some, amongst which there are various personalities from the world of culture, and specifically from the world of cinema, various fissures*

ensanchando unos resquicios a través de los que pudo penetrar un cierto aire liberador.

Con la censura no valen ni bromas ni justificaciones interesadas. La censura no era un conjunto de viejecitos rijosos y ridículos que se dedicaban sólo a cortar planos de besos y de otras expresiones amorosas, como se refleja en algunas torpes caricaturas. Tampoco es cierto, sino una barbaridad, que la censura «aguce la imaginación», que haga que los autores tengan que elaborar «de manera más sugerente y sutil lo que quieren decir», según se atreven a afirmar los «revisionistas» del franquismo. No, la censura es el reflejo directo de una estructura totalitaria de poder que trata de aniquilar la libertad de expresión, que es uno de los derechos fundamentales del ser humano y, en especial, del creador artístico.

Mientras repaso el listado de las películas que componen el ciclo (diecinueve espléndidas obras realizadas durante el franquismo, junto a una, *El crimen de Cuenca*, que sufrió su espíritu, más el documental *De Salamanca a ninguna parte*, que aporta una valiosa perspectiva histórica), pienso sobre todo en aquellas otras que nunca llegaron a nacer realmente.

Pienso en las que, desde el inicio, ya vieron prohibido su guion, pero también en las innumerables que sufrieron modificaciones o mutilaciones hasta alterar su verdadero contenido. La historia de la censura cinematográfica española es la de un cementerio lleno de tumbas en nombre del fascismo político y del más rancio integrista moral y religioso.

Sirva esta muestra como homenaje a unas y a otras, a las películas que, desde el humor o el drama social, desde el esperpento o la

*began to open, through which a certain liberating air penetrated.*

*Neither jokes nor biased justifications can make allowance for censorship. Censorship was not just a group of ridiculous, quarrelsome old men who cut out scenes of kissing and other amorous expressions, as is reflected in some crude cartoons. Just as it is utter nonsense to claim that censorship 'sharpens the imagination' and makes authors obliged to elaborate 'their intentions in a more suggestive, subtle way', according to the opinions of the 'revisionists' of Franco's régime. On the contrary, censorship is the direct reflexion of a totalitarian structure of power which tries to annihilate freedom of expression, one of the fundamental rights of every human being and especially so of the artistic creator.*

*Looking over the list of films included in the sidebar (nineteen excellent films made during Franco's régime, plus The Cuenca Crime which suffered the post effects and the documentary From Salamanca to Nowhere, which lends a valuable historical perspective), my thoughts rest on all those films which never saw the light. I think of those scripts which were banned right from the start, and of the many films which suffered modifications or mutilations until their true content was altered. The history of Spanish cinematographic censorship is that of a graveyard full of tombs in the name of political fascism and the rankest moral and religious fundamentalism.*

*This sidebar serves as a tribute to all these films, to those which, using humor or social drama, absurdities*

visión documental, supieron burlar la  
represión de manera tantas veces insólita;  
y también a aquellas que no llegaron  
a hacerse o que se vieron forzadas  
a quedarse a mitad de camino.

Todas ellas merecen nuestro  
reconocimiento, porque han constituido  
un imprescindible Cine de Resistencia.

Deseo añadir una nota final: en el  
conjunto de textos que, de forma  
tan acertada, ha elaborado Juan Antonio  
Pérez Millán, se cita a varios Directores  
Generales de Cinematografía como  
«jefes» de la censura... Así lo fue,  
pero les aseguro que quienes hemos  
ido desempeñando este puesto  
en democracia somos los primeros  
defensores de una cultura en libertad.

FERNANDO LARA  
Director General del Instituto de  
Cinematografía y de las Artes Audiovisuales

*or documentary points of view,  
were able to outwit repression  
in such an unusual way; and also  
to those which never saw  
the light or only got halfway there.*

*All of them deserve our recognition  
because they make up an indispensable  
Cinema of Resistance.*

*I should like to add a final note: throughout  
the texts which Juan Antonio Pérez Millán  
has conceived so well, various General  
Directors of Cinematography are mentioned  
as «heads» of censorship boards...  
This was effectively the case, but rest assured  
that those of us who have undertaken this post  
in the years of a democratical  
government are the foremost defenders  
of a culture in freedom.*

*FERNANDO LARA  
General Director, Institute  
of Cinematography and Audiovisual Arts*

¿Es posible hacer buen cine en una dictadura? Entre Buñuel y Dalí (*Un perro andaluz*, 1929) y la primera película de Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) hay toda una serie de directores cuyas obras desarrollaron la gramática visual y sonora que iban a utilizar los cineastas españoles posteriores.

Tras la Guerra Civil, durante los años del franquismo y hasta la llegada de la democracia, estos realizadores contaron, burlando la censura, los problemas, esperanzas y decepciones de la sociedad en que les tocó vivir. Es un cine que no siempre ha tenido el reconocimiento que merece. Por eso presentamos ahora un conjunto inigualable de películas, con el que se celebra tanto la libertad de expresión como el valor e inteligencia de quienes las hicieron, que supieron encontrar caminos alternativos de expresión para contentar a la censura sin renunciar por ello a lo que querían transmitir.

Ante los nuevos mecanismos de censura que pueden surgir hoy en el mundo, este cine subversivo es necesario para recordar un pasado, ya casi mítico, que se siente demasiado lejano. En la actualidad, estas imágenes representativas de los tabúes no resultan tan sorprendentes y es difícil entender la magnitud del escándalo que provocaron entonces, porque estamos acostumbrados a ellas y pertenecen ya a nuestra memoria colectiva: por ejemplo, el desnudo se liberalizó en España, como

*Is it possible to make good films during a dictatorship? Between Buñuel and Dalí (Un chien andalou, 1929) and Almodóvar's first film (Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap, 1980) lie a whole series of directors whose films developed the visual and oral language which would be used by subsequent Spanish filmmakers.*

*After the Civil War, during the years of Franco's régime and up to the arrival of democracy, these filmmakers mocked censorship to show the problems, hopes and disappointments of the society they had to live in. This is a cinema which has not always received the recognition it deserves.*

*For that reason, we are now showing a first-rate ensemble of films, which not only applaud freedom of expression, but also the courage and intelligence of the filmmakers who made them, who managed to find alternative ways of expression to appease censorship without relinquishing what they wanted to transmit.*

*In the face of new mechanisms of censorship which may materialize in the world today, this subversive cinema is essential for the recollection of an almost mythical past, which may appear too distant. At this moment in time, these representative images of those taboos of the past do not cause so much surprise, and it is difficult to understand the magnitude of the scandal they provoked then, because we are used to them and they are now part of our collective memory: for example, nudity was liberalized in Spain, as a reaction against*

reacción contra el puritanismo, en las producciones del ‘destape’ de los setenta. Es necesario, pues, situarse en el tiempo en que estas películas fueron producidas, porque sólo así se entenderá el valor de tan decisiva herencia cinematográfica.

#### *Contexto histórico y social*

Durante los primeros años de la posguerra, el Régimen autárquico franquista recuperó los valores nacional-católicos relegados durante la República (1931-1936). Franco, como todos los dictadores, entendió el poder que tenía el entretenimiento como arma propagandística. Por eso postuló a través del cine sus ideales sobre las relaciones entre los sexos, sobre la religión y la moral, sobre la vida familiar. Las novelas ‘rosas’ o ‘de vaqueros’, las revistas de sucesos, el fútbol, los toros, las tonadilleras, la radio, con sus imposibles concursos –parodiados por Luis García Berlanga en *Plácido* (1961)– y seriales, retransmisiones de festivales de canción ligera y otros acontecimientos públicos y deportivos, mantenían distraída a una sociedad que luchaba por mejorar sus condiciones de vida. Todo ello, unido a la precariedad cultural resultado del aniquilamiento y éxodo de intelectuales, contribuyó a la creación de una ciudadanía mayoritariamente sedada y poco crítica con el sistema.

El Caudillo, por su parte, veía en el cine una pasión –fue el guionista, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, de *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia– y un arma efectiva para la contención.

Ese cine con toques propagandísticos debía ser sencillo y accesible, emocionante, no intelectual; debía repetir el mensaje hasta que la población lo aprendiera,

*puritanism, in the productions of the ‘destape’ or ‘uncovered’ of the seventies. Therefore, it is necessary, to place oneself in the moment in which these films were produced, because only then can the value of such a decisive cinematic inheritance be fully understood.*

#### Historical and social context

*During the first years of the postwar period, Franco’s totalitarian régime recovered the national-catholic values ostracized during the Republic (1931-1936).*

*Franco, like all dictators, recognized the power that entertainment wielded as a weapon of propaganda.*

*Thus, through cinema, he postulated his ideals on relationships between sexes, on religion, morals and family life.*

*The ‘romantic’ or ‘cowboy’ novels, the sensationalists magazines, football, bullfights, popular singers, the radio with its impossible contests - parodied by Luis García Berlanga in *Plácido* (1961) - and TV series, broadcasts of popular song contests and other public and sports events maintained distraction in a society which was struggling to improve its living conditions. All this, along with the cultural precariousness as a result of the annihilation and exodus of intellectuals, contributed to the creation of a resigned society, barely critical of the system.*

*For Franco himself, cinema was both a passion and an effective weapon for contention (he wrote the script of *Race* [1941] directed by José Luis Sáenz de Heredia under the pseudonym of Jaime de Andrade). Propaganda cinema had to be simple and accessible; exciting, not intellectual; it had to be repetitive the message until people learnt it,*

como hacen hoy las televisiones. El cine histórico, melodramático, religioso, de toreros, las comedias, algunos subgéneros como el cine con niño y el musical de tono folclórico –perfectamente parodiado en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952), de Berlanga– proliferaron, creando un ‘star system’ con estrenos al estilo de los norteamericanos, como el de *El último cuplé* (1957), de Juan de Orduña. Estas películas se veían en las salas de sesión continua o de programación doble, para el público más humilde, o en los grandes ‘palacios’ de estreno, para el más pudiente.

En este contexto, José Antonio Nieves Conde realizó *Surcos* (1951), que refleja los tabúes más importantes de la época, como el hambre y la miseria, la prostitución y el estraperlo. Fue el primer intento de mostrar al individuo en relación con su entorno social en este contexto histórico. Un filme que es particularmente interesante porque muestra las contradicciones existentes dentro del Régimen: la Iglesia Católica lo consideró gravemente peligroso, por mostrar la amoralidad existente en la sociedad, mientras el Estado lo clasificaba como de Interés Nacional, al ver reflejados en él algunos de los ideales originarios de la Falange.

En 1955 tuvieron lugar las Conversaciones de Salamanca, que reunieron a profesionales provenientes de todos los sectores de la industria, del Estado y de la intelectualidad del momento. De esas jornadas salió un manifiesto crucial en el que se plasmó formalmente el ansia de cambio hacia un cine que volviera a sus raíces. Se instaba en él a que el cine reflejase la realidad, la más poderosa arma de subversión, para así despertar la conciencia sobre una realidad aparentemente invisible.

*as is the case with television today. Historical, melodramatic, religious, humorous and bullfighting films plus some minor genres such as films with child protagonists and folkloric musicals - perfectly parodied in Welcome Mister Marshall! (1952) by Berlanga - were abundant, creating a ‘star system’ with American-style theatrical releases, like The Last Song (1957) by Juan de Orduña. These films were screened in cinemas as continuous or double sessions for the public in general or in the great ‘theatrical palaces’ for the wealthier.*

*In this context, José Antonio Nieves Conde made Furrows (1951), which reflects the most significant taboo subjects of the times, such as hunger, poverty, prostitution and the black market. It was the first attempt to portray the individual in relation with his social ambience in this historical context. The film is particularly interesting because it shows the contradictions existing within the régime: the Catholic Church considered it extremely dangerous, since it showed the amorality existing in society, while the State gave it a classification of ‘National Interest’, considering that it reflected some of the original ideas of the Falange.*

*In 1955, the Salamanca Conversations were held, and brought together professionals from all the sectors of the industry, the State and the intellectual scene of the moment. The outcome of this event was a crucial manifesto which formally expressed the anxiety for a change towards a cinema which returned to its roots. It urged that cinema should reflect reality, the most powerful arm of subversion, so as to raise awareness of a reality which was apparently invisible. Fundamentally,*

Fundamentalmente, se trató de una rebelión frente al orden establecido, de una mirada crítica al 'status quo'. Igual que los protagonistas de otros movimientos artísticos transgresores, como el surrealismo o el dadaísmo, aquellos cineastas expresaron su rechazo a los valores de la burguesía, la familia, la Iglesia y el Estado. Sus películas diseccionaron esos estamentos, criticándolos agudamente.

### *Formas y estilos*

Debido a que la producción se realizaba dentro de un sistema controlado por el Estado\* y tenía que pasar la censura, los autores utilizaron unas formas fílmicas más convencionales que las de otros autores contemporáneos como Marker o Godard, aunque hubo atrevidos intentos en el uso del montaje –*Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino–, manipulación del tiempo y el espacio con inclusión de fotos fijas en la narración –*Nueve cartas a Berta* (1965), también de Patino–, mezcla de géneros y uso de la cámara en mano –interesante vocación documental de *Los golfos* (1959), de Carlos Saura–, utilización de la luz y de la escala con función expresionista –*La caza* (1965), asimismo de Saura–.

Donde sí encontraron la fórmula eficaz fue en el poder del lenguaje, del que se

*it meant a rebellion against the established order, a critical look at the 'status quo'. The same as the protagonists of other transgressive artistic movements such as surrealism and dadaism, those filmmakers expressed their rejection of the values of the bourgeoisie, the family, the church and the State. Their films dissected those establishments, sharply criticizing them.*

### *Forms and styles*

*Since production was carried out within a system controlled by the State\* and it had to pass the Censorship Board, the filmmakers used a film language which was more conventional than that of other authors such as Marker or Godard, although there were daring attempts in the use of editing - Songs for After a War (1971) by Basilio Martín Patino; in its manipulation of time and space with the inclusion of stills in the narration - Nine Letters to Berta (1965), also by Patino; in its mixture of genres and use of a hand-held camera with the interesting documentary-like style of The Delinquents (1959) by Carlos Saura; the use of light and depth of field with expressionist aims in The Hunt (1965), also by Saura.*

*They did find that a powerful formula was language. They made use of ellipsis,*

---

\*Hay que señalar que en este libro nos centramos en las películas disidentes producidas dentro del sistema. Existen otros trabajos, producidos en su mayoría clandestinamente, con un organigrama de producción y distribución invisible. La mayoría de estos son documentales, de Llorenç Soler, Joaquim Jordà, Andrés Linares, Helena Lumbreras entre otros, y que muestran manifestaciones, huelgas, y la realidad social de su tiempo.

*\*It is important to point out that this book includes film produced within the system. There are other clandestine works produced and distributed quietly in the underground. Most of them are documentaries by Llorenç Soler, Joaquim Jordà, Andrés Linares, Helena Lumbreras among others. They show demonstrations, strikes, and the social reality of the time.*

valieron a través de la elipsis, del humor trágico de *El Quijote*, de los símbolos. Los directores españoles recuperaron una manera de contar que en otras épocas –el siglo XVII– había permitido la expresión literaria bajo la Inquisición. Utilizaron la retórica del Régimen para burlarse de ella –*El verdugo* (1963), de Berlanga–, separaron la capacidad significativa de la imagen y de la palabra –*El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice– y cargaron de intención erótica los gestos más cotidianos –*Viridiana* (1961), de Luis Buñuel–. Era el espectador el que tenía que saber descifrar esos signos escondidos.

#### *Deseos contenidos*

Entre las décadas de los cuarenta y los setenta, la educación sexual fue inexistente en España y las expectativas sobre el comportamiento de cada sexo estaban férreamente marcadas. Socialmente, el deseo o las preferencias sexuales alternativas eran considerados como ilegítimos o perseguibles, la mujer se veía exclusivamente como madre y ama de casa, y tenían un peso enorme la moral y los códigos de conducta entendidos como ‘decentes’. *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo, sorprende por el deseo incontenible y prohibido de Ramiro hacia la hermana de su esposa. Buñuel, maestro del cine subversivo, sugiere un ‘ménage à trois’ entre la ex novicia Viridiana, su primo y la criada, además de mostrar las tendencias fetichistas del personaje encarnado por Fernando Rey. La transexualidad y los papeles de género se reflejan en *Mi querida señorita* (1971), de Jaime de Armiñán, en la que un José Luis López Vázquez magistral descubre las consecuencias de una educación sexual inexistente, y sobre todo, la prohibición de

*of the tragic humour of the Quixote and of symbols.*

*These Spanish directors recovered a way of telling stories which in the XVII century had also permitted literary expression under the Inquisition. They used the rhetoric of the régime to mock it - The Executioner (1963) by Berlanga -, the meaning was buried in the subtext of the film narrative - The Spirit of the Beehive (1973) by Víctor Erice -, and they filled the most daily gestures with erotic intention - Viridiana (1961) by Luis Buñuel. It was up to the viewer to interpret these hidden signs.*

#### Contained desires

*Between the forties and the seventies, sexual education was non-existent in Spain, and the expected behavior of each sex was strongly marked.*

*On a social level, desire or alternative sexual preferences were considered illegitimate or prosecutable. Women were seen exclusively as mothers and housewives and moral and behavioral codes considered to be ‘decent’ bore an enormous weight. Aunt Tula (1964) by Miguel Picazo is surprising for the uncontained and prohibited desire of Ramiro towards his wife’s sister. Buñuel, a master of subversive cinema, suggests a ‘ménage à trois’ between Viridiana, the ex-novitiate, her cousin and the maid, besides showing the fetishist tendencies of her uncle (Fernando Rey). Transexuality and genre roles are reflected in My Dear Young Miss (1971) by Jaime de Armiñán, where a splendid José Luis López Vázquez discovers the consequences of an non-existent sexual education, and, above all, the prohibition of discovering sex naturally.*

descubrimiento natural del sexo. En *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, el deseo hacia el hijo y la idea de incesto está latente en todo el metraje.

*Violencia y autoridad invisible*

Los sistemas franquistas de represión garantizaban el mantenimiento del ‘status quo’. Los españoles aprendieron a vivir dentro de esos mecanismos y las películas de los directores jóvenes esbozan una España con miedo a las consecuencias violentas, o bien a los efectos de la violencia de la guerra sobre la vida civil. El hecho de la representación de la muerte es un tabú en el cine internacional, y en España, especialmente, la provocada durante la guerra, bajo el Régimen o con la pena de muerte, abolida por la Constitución de 1978 en tiempos de paz. En *El verdugo* hay una crítica a todo ello, representando ese tabú como algo contagioso y portador de desgracias para quien lo padece y para los que están en contacto con él. No siendo solamente un alegato contra la pena de muerte, el refinamiento del guión elaborado por Berlanga con Rafael Azcona y Ennio Flaiano permite muchas lecturas, y el tratamiento del tabú identificado como tal lo hace más valioso: la hija del verdugo es repudiada por la sociedad y no tiene acceso a una vida normal, incluido el matrimonio. *El espíritu de la colmena* muestra un tipo diferente de represión: la auto-represión para evitar el dolor de la experiencia pasada. También hay violencia explícita en estas películas. Mientras Franco dirigía un país aparentemente en paz, en el que unos ciudadanos felices viven en armonía, estos directores utilizaron una técnica de ‘shock’ para mostrar la brutalidad

*In Poachers (1975) by José Luis Borau, the mother’s desire for her son and the idea of incest is latent throughout the film.*

Violence and invisible authority

*The systems of repression in Franco’s régime guaranteed the maintenance of the ‘status quo’. Spaniards learned to live within these mechanisms, and the films of the young directors sketch a Spain afraid of violent consequences or of the effects of the violence of war on civilian life. The depiction of death during is generally taboo in international cinema. In Spain, specifically, death caused by the civil war, under the régime or by the death penalty, eventually abolished by the Constitution in 1978, was never mentioned. In The Executioner there is a criticism of all this, representing this taboo as something contagious and a harbinger of misfortunes for whoever suffers it and for those in contact with it. Not being just a plea against the death penalty, the refinement of the script by Berlanga with Rafael Azcona and Ennio Flaiano allows many interpretations and the treatment of the taboo identified as such makes it even more valuable: the executioner’s daughter is repudiated by society and has no access to a normal life, including marriage. The Spirit of the Beehive shows a different kind of repression: self repression in order to avoid pain and past experiences. Explicit violence is also evident in these films. While Franco ruled an apparently peaceful country, where happy citizens lived in harmony, these directors used the technique of ‘shock’ to show the brutality of a Spain where the latent*

de una España en la que la violencia latente se halla siempre a punto de estallar. En este sentido, resultan imprescindibles el desenlace de *La caza* o, ya muerto el dictador, la tremenda escena de tortura de *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró.

Esta violencia se da también dentro de la institución familiar, uno de los grandes valores de la época. La existencia de familias desestructuradas era escondida, ignorada, hasta quedar finalmente engullida por una apariencia de normalidad y funcionalidad ejemplares. Es curioso que muchas de estas películas muestren unas relaciones filiales extraordinariamente violentas: el tratamiento sádico a la madre en la famosa escena en la que Ovidi Montllor arranca a Lola Gaos de la cama en *Furtivos*, de José Luis Borau, que pone en cuestión a la familia como referente; el asesinato de la hermana mayor en *El extraño viaje* (1964), de Fernando Fernán-Gómez, o la violencia verbal de la confrontación en *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri.

#### *Simulación social*

Durante cuatro décadas se desplegó en España una activa campaña de decencia con tintes católicos. La doble moral se ejerció tanto en la vida familiar y política como en la religiosa. En *Muerte de un ciclista* (1955), una joven dama de la burguesía madrileña y su amante, profesor universitario, atropellan accidentalmente a un obrero. Ambos huyen, abandonando al trabajador a su suerte. En *Calle Mayor* (1956) una mujer soltera de una capital de provincias es objeto de burla por parte de un grupo de hombres que convencen al protagonista para que se finja enamorado de ella. En *Nueve cartas a Berta*, un joven vuelve de sus vacaciones y se reencuentra con una vida sofocante, con gentes cuyas

*violence was always about to explode. In this sense, the outcome of The Hunt is vital, as is the brutal torture scene in The Cuenca Crime (1979) by Pilar Miró, made after the dictator's death.*

*This violence was also to be found within the family, one of the most rigid institution of the time. The existence of broken families was hidden, and/or ignored until they were finally swallowed by an appearance of exemplary normality and functionality. It is curious that many of these films show extremely violent filial relationships: the famous sadical scene in which Ovidi Montllor pulls his mother (Lola Gaos) out of bed in Poachers by José Luis Borau; the murder of the eldest sister in The Strange Trip (1964) by Fernando Fernán-Gómez; or the acerbic verbal confrontations in The Disenchantment (1976) by Jaime Chávarri.*

#### Social simulation

*During four decades an active campaign of decency with Catholic tinges was unfurled in Spain. Moral double standards were rife both in family and political life, as well as in the religious one. In Death of a Cyclist (1955) a young lady from the bourgeoisie sector of Madrid and her lover, a university professor, accidentally knock down a worker. Both flee leaving the worker to his fate. In Main Street (1956), a spinster from a provincial town is the object of a joke by a group of men, who convince the protagonist to pretend he is in love with her. In Nine Letters to Berta a young man comes back from his holidays and falls back into a suffocating life, with people whose*

existencias están regidas por los preceptos del orden. En *Plácido*, la farsa de apariencias que encierra la campaña de caridad ‘Siente un pobre a su mesa’ sirve a los guionistas para desarrollar una mordaz crítica de las actitudes burguesas y de la burocracia; la hipocresía de la moral católica está reflejada en todo el metraje y alcanza una cota inolvidable en la cruel escena en la que los burgueses obligan a casarse a una pareja de ancianos contra su voluntad para salvar sus almas. El genio del cine anticlerical, Buñuel, ofrece la obra maestra *Viridiana*. La secularización de la sociedad actual hace que estas películas irreverentes ya no molesten, pero para la España de los sesenta significaban un desafío al orden moral establecido.

*existences are ruled by the precepts of order. In Plácido the farce of appearances which encloses the charity campaign ‘Sit a poor person down at your table’, is the pretext for the scriptwriters to develop a biting criticism of the bourgeoisie attitudes and of bureaucracy: the hypocrisy of Catholic morals is reflected in the whole film and reaches an unforgettable height in the cruel scene where the bourgeoisie make an elderly couple get married against their will to save their souls. Buñuel, the genius of anticlerical cinema, offers his masterpiece, Viridiana. These irreverent films are no longer considered offensive in our modern day secularized society, but in the Spain of the sixties they challenged established morals.*

#### *Viñetas de la posguerra y grandes esperanzas*

#### *Vignettes of the post-war period and great hopes*

La versión oficial de la guerra y la posguerra, además de la visión optimista de la situación social y económica de una nueva España unida y libre, contrasta con la España hambrienta, con huérfanos de guerra, familias rotas, paro, doble moral y miseria mostrada en las películas. El país atravesó un proceso de dificultad económica notoria. El hambre impulsó el éxodo del campo a la ciudad, seguido por otro durante los años sesenta, esta vez hacia Europa. La dificultad para salir de una situación de penuria –salvo que se consiguiera ser torero, boxeador o, más tarde, futbolista– era una realidad para muchos. Así, *Surcos* narra la vida de una familia aldeana que tiene que abandonar el campo para vivir en Madrid. Una vez allí, la dureza de la ciudad les roba la esperanza y tienen que volver al campo. *Los golfos* presenta a unos delincuentes de carne y hueso como víctimas. El sueño de uno de ellos es ser

*The official version of the war and years following - apart from the optimistic vision of the social and economic situation of a new Spain, united and free - contrasts with the Spain of hunger, war orphans, broken families, unemployment, double moral standards and poverty shown in the films. The country went through a process of notorious economic difficulties. Hunger provoked the exodus from the countryside to the city, followed by another exodus during the sixties, this time to Europe. The difficulty to get ahead in a situation of poverty - except if you became a bullfighter, boxer, or, later on, a footballer - was a reality many faced. Thus, Furrows relates the life of a village family who has to leave the countryside to live in Madrid. Once there, the hardship of the city deprives them of all hope and they have to return to the countryside.*

torero y los demás delinquen para poder pagar su ilusión. La película muestra la imposibilidad del cambio de estatus en esa sociedad desprotegida y abandonada a su suerte. Más adelante, *El pisito* (1958), de Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, describe con una sordidez esperpéntica las dificultades existentes para encontrar vivienda. En una mezcla de estilos con influencia neorrealista italiana, además de su fascinación por la caricatura grotesca, de honda raigambre española, ¡*Bienvenido Mister Marshall!* critica de manera cómica la vida rural en la España de posguerra, subrayando la fascinación por lo estadounidense y la imagen exterior de España como un pueblo folclórico. En *Canciones para después de una guerra*, miles de imágenes de archivo entremezclan, en un notable montaje al ritmo de música popular de la época, figuras emblemáticas de la cultura popular española, como la cantante Estrellita Castro o el torero ‘Manolete’, con la hambruna y los saludos falangistas para mostrar sutilmente un mosaico de esa España de después de la guerra. Se trata de un despertar de ese pasado hacia el presente.

Todas estas películas tratan de presentar una realidad negada en las representaciones de los medios de la época. Mientras las mayores taquillas se las llevaban las de carácter folclórico, estos directores expresaban dudas, desorientación sobre el camino que se podía tomar en España. Son particularmente interesantes los atisbos de optimismo en el advenimiento de un modelo de sociedad que se estaba empezando a gestar (*Muerte de un ciclista*, *Nueve cartas a Berta*). Otra España, dinámica y valiente, se atisbaba en el horizonte. Berlanga y sus

*The Delinquents presents real life delinquents as victims. One of them dreams of becoming a bullfighter and the others commit crimes to be able to pay for his dream. The film shows the impossibility of the change of status in that vulnerable society, left to its fate. Later The Little Flat (1958), by Marco Ferreri and Isidoro M. Ferry, describes through an absurd and grotesque story the existing difficulties to find dwelling. In that mixture of styles of Italian neorealist influences, and fascination for the absurd caricature of deep Spanish tradition, Welcome Mister Marshall! comically criticizes rural life in Spain after the war, underlining the fascination for everything American and the exterior image of Spain as a flamenco country. In Songs for After a War, thousands of archival images are mixed in a notable montage to the rhythm of popular music of the times, with emblematic figures of popular Spanish culture, such as the singer Estrellita Castro and the bullfighter ‘Manolete’, along with scenes of hunger and Falangist greetings to subtly show a mosaic of the Spain following the war. It is about an awakening of that past to the present.*

*All these films try to present a reality not shown in the representations of the media of the times. While the greatest box office hits were light and popular films, these directors expressed doubts and uneasiness on the path that Spain could take. Of particular interest are the glimmers of optimism in the advent of a model of society that was beginning to hatch (Death of a Cyclist, Nine Letters to Berta). Another Spain, dynamic and courageous, was discernable on the horizon. Berlanga and his creations*

creaciones con Rafael Azcona revelan un cine  
menos idealista, menos sentimental.  
Pero todos hablan de la corrupción del  
individuo y de la sociedad.

Esta selección de títulos es una celebración  
de la libertad de expresión en el cine y de la  
valiosa herencia cinematográfica  
que estos creadores nos han dejado.

MARTA SÁNCHEZ  
Comisaria de la muestra

*with Rafael Azcona reveal a less idealist  
and sentimentalist cinema. However,  
all of them speak of the corruption  
of the individual and society.*

*This selection of films is a celebration  
of freedom of expression in cinema  
and the valuable film heritage that  
these artists have left us.*

*MARTA SÁNCHEZ  
Retrospective curator*