



*MORBO Y VERA, UN CUENTO CRUEL: EL FANTATERROR “DE AUTOR” EN EL
FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN Y LA CENSURA TARDOFRANQUISTA*

Olatz Arrieta Aguilera

Tutor:

Santiago Aguilar Alvear

Elías Querejeta Zine Eskola

Máster propio en Archivo Cinematográfico y Audiovisual

Curso 2019-2020

RESUMEN:

Atendiendo al interés generado por la recuperación de la memoria social y a las consecuencias de la represión de la dictadura española, se estudia el periodo tardofranquista de 1969-1975 analizando la hipotética relación entre la censura perpetrada por el Régimen y el Festival de Cine de San Sebastián, con base en dos películas del subgénero terror-fantástico “de autor” y a sus dos artífices Gonzalo Suárez y Josefina Molina. Se fundamentan las conclusiones de esta investigación en la historiografía de la materia y en la recopilación de documentos de archivo para obtener una óptica global.

Palabras clave: *Morbo*, *Vera*, *un cuento cruel*, Josefina Molina, Gonzalo Suárez, Festival de Cine de San Sebastián, *fantaterror*, cine de autor, censura, tardofranquismo.

ABSTRACT:

Taking into account the interest generated by the recovery of social memory and the consequences of the repression of the Spanish dictatorship, the late-Franco period of 1969-1975 is studied, analysing the hypothetical relationship between the censorship perpetrated by the Regime and the San Sebastian Film Festival, based on two films of “author” fantastic horror subgenre and its two creators Gonzalo Suárez and Josefina Molina. The conclusions of this research are based on the historiography of the subject and the collection of archival documents to obtain a global perspective.

Keywords: *Morbo*, *Vera*, *un cuento cruel*, Josefina Molina, Gonzalo Suárez, San Sebastian Film Festival, fantastic terror genre, author cinema, censorship, late-francoism.

LABURPENA:

Oroimen soziala berreskuratzeak sortutako interesa eta Espainiako diktaduraren errepresioaren ondorioak kontuan hartuta, 1969-1975 frankismo berantiarra aztertzen da, Erregimenak eragindako zentsuraren eta Donostiako Zinemaldiaren arteko harreman hipotetikoaz aztertuz, “autore” beldur-fantastiko azpigeneroaren bi filmetan oinarrituta eta Gonzalo Suárez eta Josefina Molina bere bi sortzaileetan oinarrituta. Ikerketa honen ondorioak gaiaren historiografian eta artxibo dokumentuen bilduman oinarritzen dira, ikuspegi globala lortzeko.

Hitz gakoak: *Morbo*, *Vera*, *un cuento cruel*, Josefina Molina, Gonzalo Suárez, Donostiako Zinemaldia, terrore fantastikoa, autore-zinema, zentsura, frankismo berantiarra.

ÍNDICE

1. Introducción	4
1.1. Objeto de estudio y justificación	6
1.2. Hipótesis y Objetivos	8
2. Antecedentes	10
3. Metodología	16
4. Marco teórico	20
4.1. Cine español en el tardofranquismo	20
4.2. Aparato censor en España	24
4.3. Cine y TV de género: <i>fantaterror</i>	27
4.4. Historia del Festival Internacional de Cine de San Sebastián	32
5. Análisis	36
5.1. <i>Morbo</i> (Gonzalo Suárez, 1972)	36
5.1.1. Gonzalo Suárez y la Escuela de Barcelona	36
5.1.2. Análisis fílmico de la película	43
5.1.3. Recorrido del filme	48
5.2. <i>Vera, un cuento cruel</i> (Josefina Molina, 1973)	61
5.2.1. Josefina Molina y la Escuela Oficial de Cinematografía	61
5.2.2. Análisis fílmico de la película	67
5.2.3. Recorrido del filme	71
6. Conclusiones	83
7. Bibliografía	92
8. Fichas artístico-técnicas	106

1. INTRODUCCIÓN

Los muchos años de franquismo nos han enseñado las múltiples formas de censura con que el poder político controlaba a la sociedad española. La difusión de los valores del Régimen afectaba a todas las actividades sociales, culturales, políticas y religiosas usando todos los medios a su alcance. El cine fue censurado y socavado en todos sus apartados, desde el control económico sobre los temas a tratar hasta la “limpieza de imágenes” que poder exhibir, con la consiguiente autocensura de supervivencia. Este trabajo profundiza, desde la perspectiva de la censura, en la presión ejercida sobre el cine español en el periodo tardofranquista comprendido entre los años 1969 y 1975. Se seleccionan para este fin dos películas de *fantaterror* “de autor” *Morbo* (Gonzalo Suárez, 1972) y *Vera, un cuento cruel* (Josefina Molina, 1973), que actuarán como modelo a escala de toda una época en crisis.

En esta etapa acaba el mandato de José María García Escudero al frente de la decadente Dirección de Cinematografía y Teatro arrastrando al Nuevo Cine Español que él había contribuido a crear. García Escudero también impulsó la Escuela Oficial de Cinematografía que jugó un papel determinante en la historia de la época al convertirse en el eje español del malestar estudiantil que se había extendido por Europa. La crisis del franquismo se podría considerar abierta en 1969, entre otras, con la proclamación del Estado de Excepción promulgado tras estas revueltas. En este agitado panorama se sucedieron cambios políticos en el aparato franquista, al frente del Ministerio de Información y Turismo se nombró a Alfredo Sánchez Bella y a Luis Carrero Blanco como presidente del gobierno —sustituido tras su muerte por Carlos Arias Navarro—, símbolo de la represión del Régimen.

El cine ha recogido nuestra memoria social con desigual mirada enredado entre géneros cinematográficos que fueron en general infravalorados y que por razones económicas se convirtieron en productos comerciales. Las producciones terroríficas afianzaron su andadura

con su cohorte de seres sobrenaturales sangrientos y no escatimaron en los repartos femeninos añadiendo el recurso del “destape” y un erotismo que apelaba al espectador en las diversas versiones en las que se rodaba para escapar del celo censor. Se centra mi atención en el cine de subgénero terrorífico que demostró una necesidad de expresión —incluida la sociopolítica— que en otros campos no le fue posible y también en su batalla por subsistir a pesar de que su pobre estructura económica y la censura ejercida le impidió salir del destierro infligido. Aunque algunos autores consiguieron cierto éxito con sus obras que traspasaron fronteras, el cine de subgéneros se abandonó a su suerte y mi interés al analizar el terror-fantástico se enfoca en dos películas que sufrieron cierta invisibilidad pretendiendo a su vez que actúen como sinécdoque del cine que afloró en esos últimos años de la dictadura.

La época que nos ocupa es rica en filmes y programas de TV emblemáticos del *fantaterror* y al seleccionar las dos películas mencionadas me parece interesante poner la mirada en que siendo tan aparentemente dispares por la procedencia de sus autores, sean tan parecidas por las características que las enlazan. La coincidencia generacional de Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) y Josefina Molina (Córdoba, 1936) los relaciona y a finales de los años 60 la andadura profesional y cinematográfica se afianzó con la graduación de Molina en Dirección por la Escuela Oficial de Cinematografía junto con su trabajo en televisión y en el caso de Suárez, con el estreno de su primer largometraje, todo ello en un tiempo de rupturas políticas, sociales y económicas que incidió sobre las dos películas a analizar. Ambas se denominaron “cine de autor”, y adscritas al cine de género, fueron producidas en años convulsos y estrenadas en el Festival Internacional de cine de San Sebastián con un año de diferencia, con guiones coescritos, con elementos narrativos de ruptura del tiempo lineal y utilización del recurso de la cámara orgánica.

Las películas producidas en España sufrían un proceso censor y las dos cintas analizadas padecieron esa censura desde su inicio por parte de las Instituciones de control estatal. Tras la

promulgación en 1964 de la normativa de subvenciones del Interés Especial, las películas investigadas trataron de conseguir ayudas oficiales, amparándose en su condición de “cine de autor”, tratando a su vez de acceder a un público más amplio gracias a la popularidad del cine fantástico.

Se conjetura que en ambos filmes existió una crítica evidente o soterrada frente al Régimen y, como hipótesis, que el Festival Internacional de cine de San Sebastián tuvo un papel determinante en el grado de censura ejercido sobre los metrajes seleccionados a concurso. El contexto que lo permitió fue la segunda promoción de Miguel de Echarri a la dirección de dicho festival y que influyó decisivamente en la mirada censora sobre las películas. La existencia de estudios sobre las relaciones del Festival con las instancias censoras en la etapa tardofranquista ha sido escasa y al realizar esta investigación el propósito principal es aclarar ese periodo de nuestra historia cinematográfica y en esa búsqueda, poner de manifiesto las herramientas y organismos de control sobre el cine en España, examinando los diversos motivos que poseía un film para recibir atención censora.

1.1. Objeto de estudio y justificación

En el presente estudio se indaga en la censura institucional española en la esfera cinematográfica dentro del periodo tardofranquista. Se escogen, así, dos películas del género fantástico, aunque atípicas por ser “de autor”, para realizar la investigación: *Morbo y Vera, un cuento cruel*. En relación con esos elementos, se analiza también el diálogo que tuvieron estas obras con su entorno tanto histórico y político como social y cultural, resaltando la importancia de que forman parte del grupo del cine de género. Vinculado con la censura sobre las películas y con la importancia de estas en su contexto, se pondrá especial atención en responder las preguntas cómo y por qué los autores seleccionados decidieron, en sus respectivas obras, entrar en el mundo cinematográfico del *fantaterror* para exponer sus

propuestas, entre otros. Este trabajo, aunque también se fija en ella, no pretende señalar la calidad del cine que se estudia, sino evidenciar los varios tipos de censura y ensalzar el legado artístico y cultural que el cine de subgéneros tiene fama de carecer (Morán, 2013: 24). Si bien a simple vista pueden parecer filmes más fáciles de digerir por el público, analizando atentamente afloran la crítica social y rechazo hacia el poder enmascarado en una película de subgénero.

La elección del tema se debe a mi interés sobre el Festival de San Sebastián que me ha inducido a formar parte del proyecto *Zinemaldia 70: todas las historias posibles* y a la conveniencia de conocer la contextualización histórica de la censura institucional que se ejercía en el tardofranquismo, tomando el certamen como eje. La falta de investigación académica sobre las relaciones del mismo con las instancias censoras ha sido otra fuente de motivación para este trabajo y el planteamiento de las hipótesis a investigar nace del deseo de abordar el impulso franquista al festival desde su inicio y de analizar las discrepancias de metraje constatadas entre los diferentes momentos de exhibición de los filmes en competición atendiendo fundamentalmente a dos películas seleccionadas.

Partiendo de este punto, interesa determinar los diferentes tipos de veto ejercidos en el cine por el sistema y la crítica político-social que manifestaban las obras junto a sus autores, en el lapso de tiempo abarcado entre 1969 y 1975. Se ahonda en estas fechas concretas porque los primeros síntomas de la crisis en el cine español se hicieron patentes en 1969 tras la deuda millonaria a los productores españoles por parte del Fondo de Protección Estatal. En esta etapa de decadencia del dictador, con el abandono de las políticas de García Escudero y con la descapitalización del Fondo de Protección, se originó una disminución drástica de la producción del cine de género, que continuó hasta su muerte en 1975. Para este trabajo se seleccionan dos filmes de *fantaterror* “de autor” de esos años, y conviene destacar que se analizan por el menosprecio que sufrieron como subgénero y como sinécdoque de toda una

época. De esta manera, existen diversos nexos que unen las dos películas que muestran la idoneidad de analizarlas unidas:

- Son dos películas de género terror-fantástico.
- Las dos películas fueron seleccionadas para participar en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en un momento en que el cine español estaba sufriendo una crisis importante.
- Son películas “de autor” y del mismo género híbrido, algo que es sintomático del cine de esos años.
- Ambas debieron pasar por el mismo doble proceso censor en un corto plazo de tiempo.

1.2. Hipótesis y Objetivos

Se parte del hecho de que en el período tardofranquista existía una censura cinematográfica que, ejercida por organismos adeptos al Régimen, extendían sus influencias a toda la vida social y cultural de España. La hipótesis de partida presupone que las dos películas seleccionadas para este trabajo sufrieron varios tipos de censura desde su origen —la autocensura del director, la censura de guión y los cortes sobre la película terminada— tarea desempeñada por el Ministerio de Información y Turismo y la Dirección de Cinematografía y Teatro. Se añade a esto el supuesto de que el Festival de Cine de San Sebastián, con su imagen publicitada de aperturismo, influyó en el grado de aplicación de dicha censura y cuya intervención que será desarrollada en el transcurso de esta investigación. Se estudia otra hipótesis sobre la existencia de una crítica subliminal o evidente en los títulos analizados realizada tanto en los temas tratados y la simbología, como en los personajes y su entorno.

La finalidad y objetivo general del proyecto es revelar el instrumento de censura ejercido sobre el cine español, así como las estrategias para subvertirlo mediante un proceso de

renegociación continua en el que el Festival de San Sebastián juega un papel cardinal como escaparate al exterior de la apertura del Régimen, analizando el cine de género en su contexto, con especial atención al subgénero terror-fantástico. Como guía para esta investigación se formulan varios objetivos específicos:

- Completar una radiografía político-económica en el entorno de la industria cinematográfica española basada en el período comprendido entre 1969 y 1975.
- Establecer la conexión entre los estamentos de la censura y el Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Evidenciar la crítica política y social en las películas elegidas realizando un análisis fílmico del cine de género *fantaterror* en el período mencionado.
- Reconocer y comparar las características que convierten a las películas escogidas como “cine de autor”.
- Aclarar las causas por las que los autores seleccionados eligieron el subgénero terror-fantástico para envolver las películas estudiadas.
- Identificar el recorrido administrativo y censor que debían seguir las películas escogidas para este estudio desde su inicio, mostrando sus vaivenes supresores.
- Diferenciar la censura ejercida en razón a la crítica política o al contenido sexual en los filmes.
- Interpretar lo que los autores seleccionados han querido transmitir con sus películas utilizando el análisis fílmico.
- Realizar un estudio contextual de los filmes y los cineastas, cuyo trabajo fílmico tuvo lugar en el tardofranquismo, relacionándolos con sus contemporáneos.

2. ANTECEDENTES

El interés de esta investigación recoge literatura académica y no académica sobre la censura en la cinematografía española del periodo tardofranquista, la historiografía sobre el cine español y en concreto la dedicada al *fantaterror*, dentro del cine de género, analizando los motivos del surgimiento de este subgénero en su recorrido y sus consecuencias. Se contextualiza la información relevante mostrando una panorámica de las hipótesis recabadas en la búsqueda bibliográfica, hemerográfica y documental, de esta investigación.

Respecto a la censura, Román Gubern firma junto a Domènec Font el libro *Un cine para el cadalso* (1975: 49), ahondando en cómo los mecanismos del aparato censor se configuraban como diversos para el cine, fuera este producido en España o en el extranjero, con una discriminación censora desfavorable para el cine español, contra el que ejercían censura previa del guión y posterior de la película concluida, censura ejercida por la selectividad de la protección económica estatal, y por último, la prohibición de la producción, distribución y exhibición. La evolución de la censura y las consecuencias artísticas, políticas y económicas que la situación generó, fue el caldo de cultivo para que los cineastas y productores exploraran nuevas alternativas para la aceptación y exhibición de sus obras por parte de las instituciones censoras.

Al centrar el tema en el aparato censor son Pablo Álvarez Lobato y Carlos Álvarez San Miguel, con el artículo “La censura cinematográfica en España” (2010: 46), quienes nos recuerdan que en la primera mitad del siglo XX. existían tantos censores “oficiales” como pudieran nombrar cada uno de los gobernadores civiles y alcaldes de España, aclarando la mecánica de la censura, desde la prohibición íntegra o cortes de escenas hasta la obstaculización de declaración de la película de Interés Nacional (nomenclatura utilizada previamente a la etapa de José María García Escudero), que derivaba en la pérdida de las

subvenciones estatales y en muchas ocasiones, con la productora en quiebra y la película en fracaso. Aunque puede resultar difícil definir la censura, Fernando Ramírez Llorens en la revista *Oficios Terrestres* (2015: 93), escribe el artículo “Censura, campo cinematográfico y sociedad”, donde aclara que la prohibición y la promoción parten de la misma matriz, el reconocimiento de la influencia de los medios de información y el refuerzo de las fronteras de lo decible. La censura es la interacción entre un interés expresivo y los límites de la expresión. Manuel Abellán (1982: 11-12) publica en *Nuevo hispanismo* que tras la censura impuesta por los estamentos los autores aplican la autocensura como medida previsoras para eludir la reacción supresora.

Como segundo cimiento de esta investigación se profundiza en el cine español y sus corrientes en el mencionado periodo de 1969 a 1975. José María Caparrós Lera (2007: 137) en su libro *Historia del cine español* expone que la ampliamente solicitada Ley del Cine que regularía la política cinematográfica nunca llegó y concluye que los síntomas graves de la crisis del cine español se hicieron patentes en noviembre de 1969 y que el detonante de estos fue la Deuda del Fondo de Protección estatal a los productores españoles. Esta fecha inicia el marco secuencial en la investigación del trabajo y ese detonante de crisis económica refuerza la tesis sobre el cambio de tendencia de los diferentes autores hacia un cine más comercial de la mano de los subgéneros en boga, en un intento de supervivencia del sector. Menciona Domenec Font (1976: 303-308) con el libro *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo* que en los últimos años del franquismo y a causa de la profunda crisis de la industria, los jóvenes profesionales no encontraban espacio en el mercado laboral cinematográfico. Dentro de ese grupo que se denominó “generación bloqueada” en 1972, se encontraba, entre otros, Josefina Molina y varios cineastas salidos de la Escuela Oficial de Cinematografía.

En el complicado tema del déficit y deuda del Fondo de Protección estatal ahonda Raúl Cancio Fernández en su libro *BOE, cine y franquismo* (2011: 124-125), exponiendo que en 1969, las consecuencias del escándalo Matesa y la crisis del Banco de Crédito Industrial dejaron sin subvención a la producción cinematográfica española, lo que acabó de rematar la maltrecha industria del cine, y provocó una revuelta entre los productores.

De la Escuela Oficial de Cinematografía hace un repaso histórico Santos Zunzunegui (2005: 19-23), citando que en la segunda gestión de García Escudero fue establecida la categoría de Interés Especial para filmes con voluntad de renovación temática y se potenció a la escuela como vivero de cineastas llamados a revitalizar la industria nacional. Acerca de la Escuela de Barcelona, nos habla Carlos F. Heredero (2003: 157-158), indicando que en sus primeras obras sus postulados eran cercanos a la *Nouvelle Vague*, y se desmarcaron de la obsesión por los referentes sociales, abriendo la puerta a una investigación de corte vanguardista. Al reformular los clichés de género, forzaron los límites entre realidad y ficción. Martínez Bretón (2003: 173) aclara que la Escuela introdujo nuevas sensaciones de renovación en su cine como una alternativa de dinamismo frente al panorama imperante.

La producción del cine de género es sintomática de la respuesta a la crisis cinematográfica abierta en 1969 y en este campo es necesario citar el libro *Historia del cine español*, coordinado por Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1995: 332,334,347). Este último menciona que a partir de 1963 o 1964 el cine de género constituyó la mayoría de la producción rodándose cine *péplum*, *western* y un emergente *fantaterror*. El gran aumento de producción se debió a las facilidades de financiación y a la abundancia de las empresas que nacieron para producir una o dos películas —en 1969 se realizaron 125 filmes por 79 empresas de producción—. Se deduce en esta investigación que este aumento de producciones financiadas fueron uno de los incentivos decisivos para que diversos sectores cinematográficos se embarcaran en el desconocido

terreno del cine subgenérico y lograran un mencionable éxito industrial y popular, ya que no crítico.

En el mundo de fantasía y barroquismo del *fantaterror* nos introduce Javier Pulido (2012: 13-42) en su libro *La década de oro del cine de terror español*, describiendo la década 1967-1976 como un periodo de producción intensiva de ese género, de la mano de la productora Profilmes, y explicitando su transmisión de mensajes sociales y políticos que proporcionan un subtexto sociológico que documenta esos años de crisis. Por su parte, en su capítulo “El rito y la sangre” del libro *Cine de género, cine de subgéneros* de Equipo Cartelera Turia, Juan M. Company (1974: 24-25) indaga en el género de terror aclarando que la necesidad industrial de abrirse al exterior y de rodar películas de bajo coste es lo que provocó la eclosión de este subgénero. Considera al subterror hispano como un elemento ideológico reaccionario y de represión y que la sublimación represiva define la dialéctica filme-público. Ana González Salvador (1984: 214) en su artículo “De lo fantástico y de la literatura fantástica” subraya que el relato fantástico recoge la temática popular vinculada a una realidad que conocemos como propia y en un momento dado, sufrirá una ruptura presentada por el autor que afecta a la historia narrada, identidad del personaje y al espacio-tiempo, en un ambiente maléfico y trágico. Siendo el terror-fantástico el género de las dos películas a analizar, se extrapola el análisis sobre el *thriller*, otro género contemporáneo a las coordenadas del fantástico, de la mano de José Luis López Sangüesa (2017: 541) con su tesis doctoral *El thriller español (1969-1983)*. Explica que la producción del *thriller* español de 1969-1975 ha permanecido largamente olvidada e infravalorada, y apenas sí ha sido objeto de estudio.

Para dar una perspectiva amplia de las películas que se analizan, es indispensable revisar la trayectoria y la realidad del trabajo de los dos cineastas. La vida y obra de Gonzalo Suárez es tratada por Javier Cercas (1993: 21) en su tesis *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, estableciendo la particular visión del autor donde el punto de partida será la ficción. Citando

sus propias palabras “todo lo que se escribe, todo lo que se proyecta, solo por pasar a papel o a pantalla, ya no es realidad”, sus obras pretenden dinamitar las fronteras entre ficción y realidad, desdibujando sus límites. También Ana Alonso Fernández (2004: 102) nos aproxima al autor en el libro *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine*. En él explica que Suárez se resiste tanto a ser clasificado dentro de la Escuela de Barcelona, como a realizar sus películas dentro de un determinado género puro. En sus textos fílmicos aparecen elementos del cine negro, el fantástico, la comedia o incluso el *western*. Suárez mismo rechaza su pertenencia a la Escuela de Barcelona —cuyas bases se desarrollarán en el análisis de esta investigación— en la entrevista que recoge el libro *El cine español en el banquillo*, de Antonio Castro (1974: 421). En esa misma entrevista menciona *Morbo*, de la que dice que se vio como una película sádica, pero que se autocensuró. De *Morbo* también hablaron en 1974 en la revista *Triunfo* el cineasta y el coguionista Juan Cueto, acusando de egoísmo a la progresía (Suárez, 1972: 47).

Josefina Molina, en su autobiografía *Sentada en un rincón* (2000: 53-54) analiza su recorrido personal y fílmico, detallando sus estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía y sus inicios en la industria, con las complicaciones y el sexismo que sufrió. Relata que, tras diplomarse, en sus primeros años de profesión se dedicó a la televisión, ya que en España la cultura era patrimonio de unos pocos, y la televisión era un medio, cada vez más pujante, de transmitirla a un gran público. Otras mujeres influyentes también han hablado sobre ella, como Elvira Loma Muro (2013: 56), que además de detallar la complicidad entre la directora cordobesa y Pilar Miró en su tesis doctoral *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual* (2013), presenta su ópera prima, *Vera, un cuento cruel*. Expone que es un claro producto de su tiempo, que pretende sobre todo acercarse a determinados temas con mayores cotas de libertad: el tratamiento poco convencional de una historia de amor, la pulsión sexual no resuelta o la relación amor/sufrimiento, todo ello abordado desde una nueva óptica, la femenina. Kathleen Vernon (1995: 229) en su capítulo “Cine de mujeres, contra-

cine: la obra filmica de Josefina Molina”, describe esta película como una adaptación de la obra literaria *Vera*, del conde Auguste Villiers de L'Isle Adam en un relato gótico-espiritista y diabólico de celos y necrofilia fetichista.

A modo de nexo entre *Morbo* y *Vera, un cuento cruel*, se cita el lugar en donde se presentaron por primera vez, el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en las ediciones de 1972 y 1973. El referente principal en la crónica de su devenir es el periodista José Luis Tuduri que relata casos famosos sobre censura en el festival, que conciernen en fecha a esta investigación, como la polémica de *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971). Por su parte, Gonzalo Suárez en su rueda de prensa, emitió varias quejas sobre los recortes y la censura acaecida sobre su película *Morbo*, todo ello bajo el férreo mandato de Miguel de Echarri al frente del Festival.

3. METODOLOGÍA

En el cine son necesarias la reflexión sobre el estilo y las formas expresivas, el estudio de los procesos industriales y los contextos de recepción que permiten entender precisamente el papel documental de las imágenes.

- Vicente Benet

Se plantea esta etapa del trabajo definiendo el método y el enfoque metodológico seleccionando los instrumentos más adecuados para la recopilación y análisis documental destacando a este efecto una serie de autores que han llevado a papel un criterio investigador con el que esta investigadora concuerda. Este marco metodológico se basa en las fundamentaciones teóricas que van a justificar el tema de estudio y que han dado lugar al diseño de investigación. Tras el establecimiento de los primeros conceptos o teorías de trabajo y su marco científico se validan los antecedentes más pertinentes para el análisis (Barthes, 1977: 67). Para el tratamiento comparativo de las diversas fuentes de información se utiliza el recurso del análisis documental y del análisis de contenido contemplando la complejidad en la relación de la tríada “documento-sujeto-procesos”, que envuelve elementos de otras disciplinas y ciencias, activando subprocesos con la interacción entre los roles de analista y usuario de una información contenida en cualquier documento (Peña, Pirela, 2007: 56). Este proceso está ideado para organizar y representar el conocimiento registrado en los documentos, facilitando la aproximación cognitiva del sujeto al contenido de las fuentes de información que se han incrementado en gran medida con la irrupción de Internet (Peña y Pirela, 2007: 58-59). Siendo en sí mismo el análisis documental un “método de recuperación” de lo estudiado hasta el momento, también cubre las necesidades del analista, rescatando

información específica de los documentos y permite acceder a toda la información relevante que existe sobre un tema de interés (Vickery, 1970: 154).

Tras esta fase previa de recogida y custodia de la información se utiliza el instrumento del análisis de contenido como técnica fundamental para la etapa interpretativa del estudio. Ortega y Galhardi definen el análisis de contenido como “el análisis de los mensajes manifiestos y latentes de un cuerpo de comunicados” (Ortega, Galhardi, 2013: 222). Ese tipo de análisis se basa en la lectura textual como instrumento de recogida de información. Todo contenido de un texto puede ser interpretado de forma directa o soterrada de su sentido latente. Por lo tanto, se puede percibir de un texto el sentido manifiesto que el autor procura comunicar y también el sentido oculto que pretende transmitir. Tanto los datos expesos, lo que el autor dice, como los latentes, lo que dice sin pretenderlo, cobran sentido y pueden ser captados dentro de un contexto (Andreu, 2002: 2). El método de estudio y recuperación de información que da forma a esta fundamentación se realiza contrastando resultados y mostrando las bases teóricas que sustentan el diseño y elaboración del trabajo, estableciendo relaciones entre enfoques y conceptos nucleares. Este abordaje permite elaborar los marcos de referencia para establecer hipótesis que se validaran en la realidad estudiada. La consecución de los objetivos planteados se realiza con las siguientes acciones y métodos en orden cronológico de búsqueda:

- Consulta bibliográfica, hemerográfica y de diversos archivos documentales tanto físicos como en línea teniendo como referencia la censura durante el tardofranquismo en su vertiente cinematográfica, junto con la recopilación biográfica de los autores de las dos películas seleccionadas para este trabajo y la propia historia de las mismas dentro del subgénero *fantaterror*.

- Revisión filmográfica de la Escuela Oficial de Cinematografía y la Escuela de Barcelona destacando los dos filmes de género a examinar culminando con su análisis interpretativo-crítico, dentro de su propio entorno político y social.
- Como instrumento para la recolección de datos para la investigación de campo, se recoge documentación pertinente en el Archivo General de la Administración —en adelante, AGA—, Filmoteca Española, ambos en Madrid, y en el Archivo de Prensa y Archivo General del Festival de San Sebastián en Donostia-San Sebastián.

Para la consulta de los documentos catalogados en el AGA, se utilizan los códigos de ubicación registrados en su base de datos PARES (Portal de Archivos Españoles) y recogidos en papel en sus fondos documentales, correspondiendo la fecha de recogida a la última visita realizada al archivo, el 14 de julio de 2020. Al efecto de facilitar la búsqueda y análisis de los archivos de censura cinematográfica de las películas seleccionadas en este trabajo, tanto para *Morbo* como para *Vera, un cuento cruel*, en la Unidad Documental Compuesta se buscan las entradas volcadas que hacen referencia a Expedientes de censura cinematográfica, de Rodaje y de Guión con sus números de signaturas y expedientes correspondientes.

En Filmoteca Española se investiga la información volcada en la base de datos de sus fondos fílmicos en referencia a los dos filmes mencionados y recogida hasta la fecha de última visita de 15 de julio de 2020, hallándose registros concernientes a documentos de Guión para su análisis. También se hallan obras audiovisuales de ambas películas que probablemente se deriven del cumplimiento de la ley de Entrega Obligatoria que comprometía a la productora a entregar una copia en 35 milímetros para recibir ayudas estatales y que no quedan recogidas en el trabajo por ser similares a la copia digital estandarizada. Quedan excluidos a su vez los materiales gráficos que corresponden a dos carteles de *Morbo* de 1972, imprimidos en Summa de Oviedo y sin firma.

Tanto en el Archivo de Prensa como en el Archivo General del Festival de Cine de San Sebastián se recoge entre los materiales de prensa en papel custodiados en las cámaras de Filmoteca Vasca, espacio Tabakalera (Donostia-San Sebastián, España), revisando los archivos documentales en últimas fechas de consulta, el 26 de agosto de 2020 en el Archivo de Prensa y el 1 de octubre del 2020 en el Archivo General. Esta consulta se ha podido realizar gracias al proyecto de investigación *Zinemaldia 70: todas las historias posibles* coordinado por el Festival de Cine de San Sebastián y Elías Querejeta Zine Eskola, que custodia una recopilación y clasificación de todos los documentos archivados durante el recorrido de mencionado festival. El análisis inventarial del Archivo de Prensa se consulta por los códigos de control de cada caja donde aparecen los diferentes recortes ordenados alfabéticamente, con los datos del medio en los que fueron editados, los autores y las fechas. En el Archivo General también cada caja es señalada por un código de control que recoge diversos expedientes adscritos cada uno a un tema donde están recopilados los documentos a consultar. Una vez recabada toda esta información, se procederá a su análisis mediante una metodología que se vale de las herramientas del estructuralismo y los estudios de género, haciendo hincapié en una reconstrucción historiográfica que permita contextualizar de modo riguroso el momento histórico en el que se realizan las películas objeto del presente estudio. La calidad en la investigación es una máxima en la elaboración de este trabajo y la reflexión el método para lograrlo. Pretendiendo la congruencia y aceptando la subjetividad del análisis último, se pone el acento en la observancia de las limitaciones propias y ajenas inherentes a la recopilación e interpretación de los documentos a revisión, con la intención de minimizarla. Son Íñigo Marzabal y Carmen Arocena quienes citan la importancia de tener en cuenta la posibilidad del sesgo en cualquier estudio o discurso junto con la evidencia de que un análisis siempre es un proceso de elección personal (Marzabal, Arocena, 2016: 16).

4. MARCO TEÓRICO

*Necesitamos que la censura nos muestre su rostro,
nos enseñe la salida de su laberinto, nos codifique lo prohibido.*

- Juan Antonio Bardem

Este trabajo se centra en la censura que el Régimen ejercía sobre la cinematografía española entre 1969 y 1975 periodo en el que la producción fílmica fue controlada desde el poder mediante la censura, los permisos de rodaje, las subvenciones y la represión. Lógicamente, el panorama fue resultando menos tenebroso conforme se avanzaba con la búsqueda de resultados más comerciales o la aparición de autores que intentaban crear obras influenciadas por la modernidad, por ejemplo el surgimiento de movimientos culturales como la Escuela de Barcelona. Para establecer un marco teórico que englobe los temas del trabajo, es imprescindible contemplar cinco aspectos: el cine español en el tardofranquismo, el aparato censor en España, el subgénero *fantaterror* —citando el cine “de autor”—, el recorrido histórico del Festival Internacional de Cine de San Sebastián y la trayectoria de los autores de las películas junto con sus escuelas.

4.1. Cine español en el tardofranquismo

Desde la Dirección General de Cinematografía y en el marco de las políticas "aperturistas" de Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo, José María García Escudero fue el arquitecto que diseñó las transformaciones sufridas por el cine español en la década de los 60 estableciendo las directrices políticas y administrativas para renovar la obsoleta legislación que regía el cine español. Las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional, promulgadas el 19 de agosto de 1964, estipulaban subvenciones

para filmes españoles según sus ingresos en taquilla, incluidas las coproducciones, establecían la categoría de Interés Especial con ayudas para filmes que prescindieran de criterios estrictamente comerciales y que estaba especialmente orientado a potenciar a los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía (Riambau, 2003: 53-54).

De 1960 a 1970 se produjeron en España 1.272 películas, lo que da una media de 115-120 filmes anuales. En el caso del cine español de este periodo, cabe hablar de filmes subgenéricos, ficciones construidas con los desechos de los géneros clásicos, y negocios oportunistas de baja inversión (Torreiro, 1995: 332). A partir de 1960 el cine de género va a constituir la mayoría de la producción: el *péplum*, el *western*, con coproducciones con Italia y la RFA sobre todo tras 1964, *euroespías*, la comedia, tanto la conservadora de Paco Martínez Soria como la musical, y el nacimiento del *fantaterror* (*ibid.*: 334). El gran aumento de producción se debe a las facilidades de financiación que se concedieron en esta época y a la abundancia de las empresas que nacieron para producir una o dos películas: en 1969 se realizaron 125 filmes por 79 empresas de producción (*ibid.*: 347). La fórmula coproduccional comienza en España en 1953 con poco éxito en sus primeros años debido a la rigidez de la legislación y la inferioridad técnica de España respecto a Europa. En los sesenta las coproducciones constituían el 25 % de la producción nacional, aunque su denominación como coproducción española era dudosa porque en muchas ocasiones, la figura del coproductor español era meramente nominal, limitándose a gestionar las localizaciones y a colocar en el reparto un par de intérpretes de renombre. Así, nació una picaresca que no siempre pudo ser controlada por la administración y que junto al controlador sistema de protección marcó los rasgos de la reforma de la política cinematográfica de 1971 (Pozo Arenas, 1984: 106-107).

A esta etapa de crecimiento le siguió una de incertidumbre. Corría el año 1967, y García Escudero era cesado de su cargo como Director General de Cinematografía y Teatro. Su sucesor, Carlos Robles Piquer, cuñado del ministro de Información y Turismo Manuel Fraga,

se ocuparía a partir de ese momento del Departamento de Cultura y Espectáculos hasta 1969, cuando desembarca en el ministerio el católico conservador Alfredo Sánchez Bella. La reacción no se hizo esperar y la Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC) se reunió para revocar los cambios. Por estos años comienza a hablarse de elaborar una Ley del Cine que regule sistemáticamente los distintos aspectos de la política cinematográfica, hasta entonces regulados de manera sumamente dispersa (Montes Fernández, 2011: 617) —es mencionable que bajo la dirección de Juan Antonio Bardem, la asociación adoptó una postura mucho más crítica—. No obstante, esta posible Ley, de la que llegan a circular diversos borradores, no se tramitará. Los componentes de la ASDREC plantearon una serie de propuestas para solucionar los problemas —aunque poco después fue prohibida, por lo que sus reivindicaciones no prosperaron— (Caparrós Lera, 1983):

- Una mayor libertad de expresión, lo que conllevaba la supresión de la censura previa. Que la Junta de Censura esté integrada por profesionales del cine.
- Un buen control de las ventas en taquilla, para evitar fraudes como la falsificación del número de espectadores.
- La supresión del NO-DO.
- Sobre las películas extranjeras, supresión del doblaje y criterio de selección.
- Que las realizaciones de TVE sean ejecutadas por profesionales.
- Supresión de ayudas estatales (Caparrós Lera, 2007: 138).

Conviene mencionar en este apartado al cine de subgéneros. Se caracterizan por ser repeticiones de modelos previos de carácter arquetípico cultural o histórico. Pero cuando el cine español aborda un *western* rodado en Almería procede a mimetizar un producto estadounidense o de los surgidos a raíz del éxito mundial de la coproducción italo-española *Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964) y cuando se aproxima al cine terrorífico, no se inspira en el Romanticismo alemán sino en productos

estereotipados comerciales. Las razones de esta degradación mimética son económicas por la necesidad de producir seriamente productos filmicos de bajo costo y con capacidad exportadora (Equipo Cartelera Turia, 1974: 13). Los primeros síntomas graves de la crisis del cine español se hicieron patentes en noviembre de 1969 con un nuevo equipo gubernamental y el nombramiento de Thomas de Carranza al frente de la Dirección General. El detonante fue la deuda del Fondo de Protección estatal con los productores españoles: doscientos millones de pesetas aproximadamente (Caparrós Lera, 2007: 137).

En 1969, con el nuevo equipo, se produjo un tira y afloja entre el gobierno y la ASDREC que expuso una gran crisis productiva y en general de la dictadura. Es este un periodo marcado por tres situaciones graves: la crisis económica internacional de 1973, la muerte de Franco en 1975 y el déficit del Fondo de Protección que tiene como consecuencia la falta de dinero para nuevos rodajes (Díez Puertas, 2011: 17). Esta deuda fue ocasionada en parte por la picaresca de las coproducciones, que fueron el factor primordial que desestabilizó el cine español de este periodo por la brecha que la Administración abrió desde el momento en que reconoció como íntegramente española a cualquier película que certificase la presencia de alguna empresa nacional (Riambau, Torreiro, 2008: 90).

Al deprimente panorama cultural de 1969 se añadió el escándalo Matesa, que acabó de sumir a la maltrecha industria cinematográfica en la más profunda la crisis económica (Cancio Fernández, 2011: 124-125). Matesa fue creada por un financiero barcelonés vinculado al Opus Dei, siendo investigada por parte del Estado de irregularidades con créditos y ayudas estatales por valor de diez mil millones de pesetas, lo que supuso la intervención en el BCI —encargado de las subvenciones al cine español—, y como consecuencia, la falta de financiación al cine (Pulido, 2012: 35-36). Las secuelas de ese caso arrastraron al Banco de Crédito Industrial y la Administración dejó de pagar a los productores españoles. Las medidas posteriores adoptadas por Sánchez Bella, sustituyendo la calificación de Interés Especial por

una de baremación y la subida del precio de las entradas en 1971, empeoró la situación y se produjo una auténtica revuelta entre los productores cinematográficos (Cancio Fernández, 2011: 124-125). La industria cinematográfica se vio obligada además a competir con la TV que despobló las salas de proyección (Pulido, 2012: 35-36). Esta competencia junto con el abandono de España como plató Internacional y la caída de la producción provocaron un paulatino cierre de los estudios, una pérdida de masa laboral y, en definitiva, la destrucción del tejido industrial cinematográfico. Si en 1971 funcionaban 6.500 salas a las que acudían trescientos millones de espectadores, diez años después las salas bajaron a 4.000 y los espectadores se reducirán a ciento cincuenta millones. La alarmante caída de la producción en 1971 se notó enseguida en las 58 películas anuales (Pérez Merinero, 1975: 73-74).

En resumen, a partir de los años 60, cuando el Nuevo Cine Español pretendió “desamericanizar” tomó como referencia los nuevos movimientos del “realismo crítico” en el caso del llamado “cine mesetario” —Eceiza, Fons, Saura, Patino, Diamante— o *Nouvelle Vague* francesa en el caso de la Escuela de Barcelona —Durán, Aranda, Esteva— (Gubern, Font, 1975: 223). Entre los sesenta y setenta emergió una tendencia a la extraterritorialidad que da testimonio del encorsetamiento al que fueron sometidos los cineastas. Tras la clausura del experimento reformista, como consecuencia una parte del cine español aceptará trabajar en la industria cinematográfica, otros hollarán caminos más ambiciosos y personales siendo tildados de mero “progresismo burgués” y los menos derivarán al cine militante o alternativo (Zunzunegui, 2005: 217).

4.2. Aparato censor en España

La prohibición y la promoción en el cine parten de la misma matriz, del reconocimiento de la influencia de los medios de información y comunicación y comparten los objetivos de reforzar las fronteras de lo decible. La censura es la interacción entre un

interés expresivo y los límites de la expresión, se sostenga esta por prohibición explícita o por promoción implícita (Ramírez Llorens, 2015: 93). En este sentido, tras la normativa cinematográfica de 1964, se mantiene una primera etapa o censura previa, correspondiente al guión escrito, ratificando el hecho de que todo filme requiere un obligado control con lo que se enjuicia por intenciones, y una segunda etapa a película realizada, que requiere una autorización de proyección según edades, establecida por un visado ministerial y de la Comisión Censora. La Comisión de Lectura debía recibir el guión por triplicado para su juicio y realización de las sugerencias de modificación si el proyecto pretendía ser aprobado y el Ministerio de Información y Turismo emitía indicaciones y una “hoja de censura” con los detalles de cortes en los diálogos que ilustraba la actitud censora de los miembros comisionados siempre sujetos a la moral de la Iglesia Católica, cuyo vocal tenía siempre la última palabra en lo tocante al peligro que para la "moralidad" del público entrañasen la película evaluada (Gubern, Font, 1975: 196-197).

En lo que atañe al cine importado, se prohibieron las versiones originales obligándose al doblaje y en los noticiarios extranjeros, se censuró cada película en imagen, sonido, título y material publicitario. La diversidad del tratamiento censor aplicado a las películas cuyo país de producción variaba según fuera España o un país foráneo, generó quejas en los ambientes profesionales por la discriminación desfavorable al cine español al que se imponía una censura por la selectividad de la protección económica, la previa del guión, la posterior de la película concluida y la del material publicitario (Gubern, Font, 1975: 49). A la censura general se añadían los criterios propios cada uno de los gobernadores civiles y alcaldes de España y la mecánica de la censura iba desde la prohibición íntegra, cortes de escenas y diálogos hasta impedir la declaración de la película de Interés Especial que derivaba en la pérdida de las subvenciones estatales y en muchas ocasiones, con la productora en quiebra y la película en fracaso (Álvarez Lobato, Álvarez San Miguel, 2010: 46).

La involución política en que se sumió el estado con la promulgación de la Ley Orgánica del Estado, el nombramiento de Carrero Blanco como vicepresidente, el retorno a los consejos de guerra y la devaluación de la peseta como consecuencia de la crisis económica, tuvieron su repercusión en el Ministerio de Información y Turismo que con la excusa de un reajuste presupuestario, suprimió en 1967 la Dirección General de Cinematografía, cuyas competencias fueron asumidas por la nueva Dirección General de Cultura y Espectáculos, a cuyo frente se colocó a Carlos Robles Piquer (Cancio Fernández, 2011: 115). De la mano del nuevo gobierno de Carrero Blanco, en 1969, con Sánchez Bella como titular de la cartera de Información y Turismo, se reafirmó la debida protección del equilibrio entre los valores artísticos y los morales que “sostienen la sociedad española”. El violento celo censor de Sánchez Bella obligó a la marginación a numerosos cineastas, con independencia de su adscripción generacional o ideológica. Algunos disidentes optaron por no meterse en líos, facturando comedias intrascendentes tras el ostracismo sufrido y en general firmaron sus películas entre prohibiciones y mutilaciones (*ibid.*: 123-126). En 1973, Carrero Blanco es nombrado presidente del gobierno y Sánchez Bella es sustituido por Fernando de Liñán y Zofio hasta la muerte de Carrero en diciembre, cuando será nombrado Arias Navarro como presidente y Pío Cabanillas Gallas como titular de Información y Turismo (*ibid.*: 132,133). Se abre en 1974 un periodo liberal conocido como “espíritu del 12 de febrero” autorizándose el 80 % de las 146 películas conflictivas que llevaban años prohibidas e, incluso, se permite algún desnudo femenino en la pantalla (Díez Puertas, 2011: 16).

La censura es impuesta por los estamentos como control a los autores, pero ellos a su vez, aplican la autocensura como medida previsoras que, consciente o inconscientemente, adoptan para eludir la reacción supresora de algún cuerpo del Estado (Abellán, 1982: 169). Se distinguen dos tipos de autocensura: la explícita o consciente, que consiste en las supresiones interiorizadas por el autor de los factores externos históricos, políticos o sociales para evitar el

rigor oficial, con la consiguiente modificación de los guiones cinematográficos antes de la producción; y la implícita o inconsciente, que con el estilo propio del autor busca mejorar sus técnicas narrativas y aproximarse al público matizando la temática sexual o lenguaje soez (*ibid.*: 175-179). El Régimen y las diferentes facciones del franquismo facilitaron la autocensura como un control institucional mucho más efectivo y difícil de medir (Vaquerizo García, 2014: 289).

Como contextualización del controvertido tema de la autocensura, se destacan los estudios de Michel Foucault que ya había planteado una preocupación respecto a la producción discursiva al considerar que los discursos están controlados por un conjunto amplio de procedimientos internos y externos al propio discurso. Destaca que la prohibición y el rechazo de discursos son apenas dos procedimientos que derivan ambos hacia la oposición entre lo verdadero y lo falso. Foucault señala que en toda sociedad el discurso está “a la vez controlado, seleccionado y redistribuido” y que “se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia”. Formula la censura como un “tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse”. Plantea métodos que desde dentro del propio discurso lo regulan: el autor, la disciplina, las sociedades de discursos, la doctrina y la educación. Esto implica la existencia de un conjunto de procedimientos que están lejos de reducirse a prohibir o no prohibir (Foucault [1970] 1992: 11,12,15).

4.3. Cine de género: *fantaterror*

Los sesenta fueron, empujados por movimientos en Nueva York, Brasil o Alemania, los años en que se asistió al desplome de la tradicional normativa industrial de los géneros en favor de la nueva corriente del “cine de autor”. Como expresa Román Gubern en el prólogo

del libro *Cine español, cine de subgéneros*, a la eficaz normativa de cuño hollywoodiense sobre estereotipos culturales se opuso el romanticismo del *autor* como principio y fin del mensaje cinematográfico (Equipo Cartelera Turia, 1974: 11). El cine en los setenta parece presentar un estado de anarquía, o de eclecticismo formal, que afecta a la libertad de formas, y al tratamiento narrativo de la historia. Se podría utilizar el término postgenérico, ya que ese conjunto de filmes no es más que un claro reflejo de este fenómeno sociocultural que supone la crisis de las instituciones y una puesta en cuestión de los códigos y condiciones que aseguraban la comunicación (De Miguel, 1991: 94-96).

El cine popular entre 1951 hasta 1970 tuvo una gran acogida entre los españoles y una apertura al exterior aducible a la expectación de las grandes producciones, a que se adaptó a las exigencias del franquismo y al éxito de taquilla-rentabilidad. La industria cinematográfica comenzó a fijarse en la identidad de la audiencia del país y encontró dos vertientes: por un lado, en las temáticas románticas y melodramáticas un filón para el mercado femenino y por otro, gracias a la radio, los libros de bolsillo, las revistas ilustradas y las historietas, el cine *western* y el de terror, vinculado al público masculino (Fernández Arias, 2014: 13). Este terror hispánico, denominado habitualmente *fantaterror*, tuvo también una notable rentabilidad, y si bien el detonante del filón *fantaterrorífico* fue *La marca del hombre lobo* (Enrique Eguiluz, 1967), su origen remoto es la mítica *Gritos en la noche / L'horrible Dr. Orlof* (Jesús Franco, 1961). Entre los cultivadores de este género fantástico, dejando de lado especialistas como el propio Paul Naschy, guionista y protagonista de la saga del hombre lobo Valdemar Daninsky y de un puñado de películas del género, Ossorio con *El ataque de los muertos sin ojos* (Armando de Ossorio 1973), o León Klimovsky con *La orgia nocturna de los vampiros* (Klimovsky, 1973), hubo aportaciones de cineastas a los que las circunstancias los llevaron a inscribirse en el filón, como Vicente Aranda con *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) o Gonzalo Suárez con *Morbo* (Gonzalo Suárez, 1972) (Cancio Fernández, 2011: 132).

El relato fantástico utiliza la temática popular para aproximarlos a unas coordenadas vinculadas a la realidad que conocemos y en un momento dado, sufrirá una ruptura de esa realidad presentada por el autor que afecta a la historia narrada, identidad del personaje y al espacio-tiempo, en un ambiente maléfico y trágico. Este relato conservará de la leyenda popular el rasgo de lo inaudito, de lo excepcional, a veces representado por lo sobrenatural (González Salvador, 1984: 214). Lo sobrenatural aparece “como una ruptura de la coherencia universal”. El prodigio se vuelve una “agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables” (Caillois, 1970: 11).

Profilmes, una empresa creada en 1965 y volcada en el *fantaterror* desde 1972, se dedicó a cultivar el género durante los últimos años del franquismo, especializándose en películas de bajo coste y gran rentabilidad. Este periodo de intensiva producción de cine de terror en España fue un cine lleno de fantasía, imaginación y barroquismo, pero también de osadía, valentía y escaso temor al ridículo, que trató de burlar las represiones religiosas y sexuales a través de metáforas espectrales. El *fantaterror* español abordó el género trasladando la tensión al público por vía explícita para provocar una catarsis que apelara al lado oscuro del espectador. Al igual que el resto de géneros, las películas de terror transmiten los mensajes sociales y políticos de cada momento, pero su diferencia está en su exploración de la naturaleza humana. Su eclosión en los estertores del franquismo, en un tiempo de cambio sociopolítico, proporciona un jugoso subtexto sociológico que documenta estos años de crisis (Javier Pulido, 2012: 13-16,41-42). Entre los postulados de la Escuela de Barcelona no se encontraba el interés por el género, al menos en su versión canónica, pero probaron a deconstruirlo y así el guión de *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), escrito por Gonzalo Suárez y el propio Vicente Aranda, es un *thriller* futurista que explora la relación entre la víctima y su asesino (*ibid.*: 31).

La televisión surge como una interesante alternativa a las dificultades que se encuentran los profesionales para el desarrollo de sus carreras fílmicas y en ella desarrollan proyectos que casi siempre se sitúan en el campo de las adaptaciones literarias. Un ejemplo a mencionar es la serie dramática *Cuentos y Leyendas* que se emitió en televisión entre 1968 y 1976, encargada de difundir relatos de la literatura universal y para la que Josefina Molina dirigió en 1974 un capítulo de drama fantástico titulado *La Promesa*, adaptando el tema de Gustavo Adolfo Bécquer. Un director prestigioso de televisión es Antonio Mercero quien firmó el mediometraje de terror *La Cabina* (Antonio Mercero, 1972) que fue un hito reconocido y premiado (Villalonga, 2003: 225). Este éxito es un análisis del esperpento relativizando el humor negro de obras clásicas de la literatura española, leyéndose la función de la deformación como elemento esencial del realismo al tiempo que presenta una distorsión grotesca de la realidad de una vida convertida en un espectáculo deshumanizado como denuncia (Zunzunegui, 2012: 468). Otro imprescindible del género fue Chicho Ibáñez Serrador con sus *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, 1966), serie pionera en España de adaptaciones de obras de terror, misterio y fantásticas cuyos argumentos provienen mayoritariamente de relatos de Ray Bradbury y que suscitó gran interés por parte del público. Estas adaptaciones televisivas de relatos breves de corte fantástico suponen la familiarización del público con un género que llegará a la pantalla grande poco después y, en ocasiones, vinculado a cineastas que han pasado por la Escuela de Cine, como Pedro Olea, Claudio Guerín Hill o la propia Josefina Molina.

La falta de tradición cinematográfica y la inexistencia de una estructura económica adecuada hacen que los escasos y aislados filmes terroríficos de los 60, lleven una vida subterránea en cuanto a exhibición y crítica. Es a partir de *La marca del hombre lobo* que el cine se enfrenta a los mitos tradicionales sin parodiarlos, y con un lanzamiento adecuado en el ámbito de la exhibición (Company, 1974: 24-25). Surge este género como una necesidad industrial de

abrirse paso en el mercado exterior motivada por la crisis de las políticas de García Escudero y la abultada deuda estatal a los productores, asegurándose un cine barato, de fácil consumo interno y con la distribución internacional asegurada. Es un cine acrítico que imita sin base mitológica reconocida y recoge “cócteles de monstruos” cediendo al arquetipo (*ibid.*: 49-50). El esquema estructural que define el ciclo del hombre lobo Valdemar Daninsky mezcla la naturaleza desdoblada entre el bien y el mal con el elemento femenino candoroso, bondadoso y puro, y esa interrelación “amorosa” conlleva la aniquilación de esa naturaleza dual, aunque eso signifique también la muerte del hombre en cuyo interior habita el monstruo (*ibid.*: 66-67). Es interesante considerar al *subterror* hispano como un elemento ideológico reaccionario y de represión, en el que el miedo inicial se subsana cuando, al final, el mal es destruido y todo vuelve a los cauces “normales”. Se evidencia una represión sexual que se transforma en agresividad, rasgo característico de toda necesidad insatisfecha, y es esa sublimación represiva conservadora y que gratifica la agresividad, la que define la dialéctica “film-público” (*ibid.*: 69-70).

Expoliando la moda imperante en ambas orillas del Atlántico —del ciclo de adaptaciones de Edgar Allan Poe realizadas por el estadounidense Roger Corman a la revitalización de los clásicos por la productora británica Hammer Films, pasando por el erotismo de las vampiras del francés Jean Rollin— se recurrió a los tics del género: con doctores de aviesas intenciones, cementerios brumosos con presencias amenazadoras o thrillers con asesinos en serie. En la línea ortodoxa no faltaron los monstruos clásicos del género como Drácula, la criatura de Frankenstein, el hombre lobo y la momia, o mejor dicho, sus exóticas variantes para soslayar los derechos de autor. *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1969) fue el único caso de traslado fiel del texto original y tan solo un pequeñísimo porcentaje del total, legó mitologías propias como los caballeros templarios de Amando Ossorio, el licántropo Waldemar Daninsky y el doctor Orloff de Jesus Franco, que en todos los casos han traspasado

fronteras y se han convertido en objeto de culto mundial. Otra excepción a la vorágine mimética fue *El bosque del lobo* (Pedro Olea 1970) que aprovechó la historia real del buhonero Benito Freire, cuyos ataques epilépticos dieron pie a una leyenda relacionada con la licantropía, para armar una fábula en la que el verdadero terror está en el atraso y las supersticiones de la España rural (Pulido, 2012: 44-46).

La producción del cine de género entre 1969-1975, por su deriva postgenérica, su entrelazamiento de tendencias cosmopolitas, su abigarrada variedad temática, conceptual e ideológica, o por la confluencia de todas las corrientes fílmicas del cine español de la época en un género —o intergénero— de vocación asumidamente popular, debe considerarse como un índice privilegiado de la España del tardofranquismo (López Sangüesa, 2017: 541). Son ejemplos de corrientes autóctonas de bajo presupuesto, impronta genérica y fuerte influjo de los éxitos recientes. Los subgéneros españoles se integran en el mosaico internacional de una crisis y redefinición de la política periférica de géneros y su mercado. Pero esta aceleración y degradación económicas de la producción de cine de género —con su correlato de crisis estética y conceptual— no puede denominarse propiamente serie B. Es tan solo el acortamiento, crisis, y forzoso abaratamiento del proceso de producción y consumo de cine conforme a la mentalidad colectiva de la época: la sala cinematográfica como lugar de pasatiempo y reunión social (López Sangüesa, 2017: 136).

4.4. Historia del Festival Internacional de Cine de San Sebastián

Nació un 21 de septiembre de 1953, concebido como una Semana Internacional de Cine, con vocación cinematográfica y comercial, consiguiendo un año más tarde de su fundación, en 1954, el reconocimiento de categoría B (no competitivo) por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF) y la denominación de Festival Internacional de Cine, ya con Miguel de Echarri como secretario general, momento

en que el Régimen vio una oportunidad en el Festival para dar la imagen de España que quería dar de cara al exterior. En 1955 la FIAPF accedió a que otorgara premios oficiales y dos años después se le concedió la categoría A, surgiendo los principales íconos del certamen y la opción por una corriente aperturista, ajena a los corsés de la censura del momento (Tuduri, 1989: 28-48,74). A pesar de los reiterados ascensos y descensos de categoría con la connivencia o dejadez de los productores españoles y el boicot de la FIAPF, de las que todavía existen dudas, el festival continuó celebrándose hasta su consolidación (*ibid.*: 109,185,212).

A pesar de que 1968 fue un año convulso para todos los festivales de cine de Europa donde se centralizaban la cultura y los estudiantes —incluso Cannes llegó a cancelarse por los disturbios y las huelgas—, el ambiente revolucionario no llegó a la capital donostiarra y el Festival transcurrió sin cambios (Tuduri, 1992: 53,78). En este año además, existían en España movimientos contrarios al Régimen, pero el que su actividad estuviera dedicada a la opresión política y policial no impidió que incidieran en el Festival como quedó plasmado en el estreno de *Ama Lur* (Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, 1968), un largometraje que reivindicaba la identidad y las costumbres vascas. Más allá de las obstrucciones censoras de Felipe de Ugarte, la película sufrió un larguísimo proceso de censura ordinaria en Madrid, y tras un año de lucha, la película logró estrenarse con cambios y sin incidentes (*ibid.*: 54,68,70).

A raíz de las protestas por falta de medios acaecidas en la Escuela Oficial de Cinematografía en el año 1969, con la llegada a la dirección de Juan Julio Baena, el Festival ofreció un espacio para que los alumnos tuvieran oportunidad de exhibir sus ejercicios de fin de carrera. De Echarri propuso que se podrían presentar públicamente los trabajos realizados por los alumnos del curso 1966-67, pero muchos de ellos no fueron aprobados hasta más de un año después, entre ellos *La caza de brujas* (Antonio Drove, 1967). Tras un conflicto entre el

director de la Escuela y De Echarri del cual existen distintas versiones, varias de las películas programadas quedaron fuera, entre ellas la de Drove, compañero de Josefina Molina. Sus opiniones convergieron sin embargo en que los filmes se suprimieron por “lo atrevido de sus temas” (*ibid.*: 91-92).

En las siguientes ediciones también acontece la polémica de varias películas mutiladas; primero en la sección informativa de la edición de 1970, películas extranjeras ya proyectadas en otros países, con el filme *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1970), al que le faltaban diez minutos de metraje de lo que se exhibió en Cannes, lo que ocasionó protestas y comentarios críticos (*ibid.*: 126-127); y segundo, la controversia de *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) y *Liberxina 90* (Carles Durán, 1970) en el certamen de 1971, filmes que fueron rechazados uno detrás de otro para finalmente elegir *Los gallos de la madrugada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971), filme y director mucho más conservadores, para representar a España ese año (*ibid.*: 156).

En este contexto, en los dos años siguientes, se pasan *Morbo y Vera, un cuento cruel*. Respecto a la primera, mientras unos aplaudían la búsqueda de nuevas formas de expresión, en la conferencia de prensa de Gonzalo Suárez se denunció la serie de cortes que había sufrido la película para su presentación en el Festival. No obstante, fue aún peor su estreno en los circuitos comerciales meses después, en donde se vio que la censura le había quitado otros quince minutos más a la versión que se vio en San Sebastián (*ibid.*: 186).

Dentro de este recorrido histórico por el festival es imprescindible mencionar la figura de Miguel de Echarri, cuya presencia fue notoria desde 1953 como representante de la Federación Internacional de Productores Cinematográficos y como productor, faceta en la que formó la productora familiar Midega Films S.A. en 1961, de la que fue presidente. Su política de producción se orientó hacia las coproducciones, sobre todo con Italia, Francia y la RFA, que como la mayoría de las empresas activas entre los años 60 y 70, produjo películas

populares con predominio de los *spaghetti-westerns* y películas de acción. Continuó su política de coproducción con los mismos socios de Midega y de la Compagnia Cinematográfica Champion de Carlo Ponti, presidiendo en 1971 CIPI Cinematográfica S.A. En su actividad como guionista, produjo con sus empresas doce filmes en coproducción (Riambau, Torreiro, 2008: 250-251). Esta etapa tardofranquista, caracterizada por el férreo control de Miguel de Echarri, el tema de la censura era recurrente e inevitable, llegando a recibir críticas por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo alegando que era “demasiado rígida” (Tuduri, 1992: 203). En el 1977, ya con la transición, el Ministerio de Cultura se desvinculó del festival, del que pasaron a hacerse cargo las entidades guipuzcoanas que mantuvieron a Miguel de Echarri como presidente (*ibid.*: 332).

5. ANÁLISIS

5.1. *Morbo* (Gonzalo Suárez, 1972)

*Los hombres son criaturas muy raras: la mitad censura lo que ellos practican,
la otra mitad practica lo que ellos censuran.*

- Benjamin Franklin

5.1.1. Gonzalo Suárez y la Escuela de Barcelona

Gonzalo Suárez nació en Oviedo en 1934, se crio en Madrid y en los años cincuenta desarrolló su etapa de actor de teatro para trasladarse posteriormente a París. A su regreso se instaló en Barcelona donde ejerció como periodista deportivo comenzando su trayectoria literaria y su relación profesional con el cine, cuando en 1965 Elías Querejeta se interesa por su primera novela (Bermejo, 2003: 369). Para establecer la visión de la realidad del autor, el punto de partida será la ficción y en una entrevista con Benito Fernández, dice Suárez que “todo lo que se escribe, todo lo que se proyecta, solo por pasar a papel o a pantalla, ya no es realidad” (Cercas, 1993: 21). Sus obras se preocupan por mostrar su ingenio y por dinamitar las fronteras entre ficción y realidad, desdibujando sus límites (*ibid.*).

Esta semblanza de Gonzalo Suárez contempla la interacción entre sus textos literarios y fílmicos, el análisis de recursos narrativos en sus filmes y los procesos de adaptación de sus cintas basadas en textos precedentes (Alonso Fernández, 2004: 1). Escribió el argumento de *Fata Morgana* para un proyecto inicial de documental que resultó en un guión junto a Vicente Aranda y que por diferencias entre ambos no codirigió. El filme acabó beneficiándose de la primera adjudicación de la categoría de Interés Especial que en 1964 se empezó a conceder a las películas de “dudosa comercialidad” (Riambau, 2003: 618). Para la realización de su primer largometraje *Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1969) la Comisión de Censura de Guiones

también le concedió esa categoría a efectos de una subvención que se rebajó ostensiblemente a la vista según ellos, del decepcionante filme realizado (Fanés, 1997: 669).

La primera década de su trabajo cinematográfico se caracteriza por la experimentación formal, la escasa importancia concedida al guión y la mezcla de géneros y se aleja del clasicismo basándose en la forma y en la subjetividad del narrador, presente a través de planos subjetivos, de un montaje de transiciones visibles, sin uso de *raccord* y de un ritmo frenético en la acción. Se ha definido su cine como “literario” por la importancia de los diálogos en sus obras y por el esteticismo de su puesta en escena, lo que lleva a abordar el discurso palabra-imagen. Un rasgo que define su producción cinematográfica es la “imagen simbolista” con elementos que no se explican por la razón y que exigen un espectador activo frente al poder connotativo de la imagen y el uso de metáforas de equiparación del hombre con los animales o la transformación de estos en humanos utilizando el recurso de la máscara para destacar su parte irracional y primitiva. Entre los diversos tipos de narradores, Suárez elige, en alguna ocasión, enunciados homodiegéticos de voz en *off*, pero lo habitual es que no aparezca ningún enunciador y sí una instancia superior controladora que se manifiesta con recursos de subrayado de primer plano, o la representación de una parte del cuerpo del personaje. Además de esta planificación subjetiva abundan en su cine ventanas y espejos, figuras retóricas procedentes de la pintura o la literatura y paralelismos formales o reiteraciones de diálogos de contextos diferentes, con los que el autor explicita su discurso. Utiliza la cámara subjetiva para introducir al espectador en la mente del personaje. Los monólogos apenas aparecen en las películas iniciales de Suárez, primando la acción, y sus diálogos tienen gran contenido intelectual con intercambios verbales de función narrativa (Alonso Fernández, 2004: 2-15).

Su trayectoria cinematográfica tiene características propias en la escritura de guión, en la narrativa, en los diálogos y en los personajes tanto como en la utilización de cámara que la hacen merecedora del título “cine de autor”. Su filme *Ditirambo* juega los mecanismos de

construcción/destrucción del relato, en un juego de espejos y confusión de identidades (Font, 2003: 190). Con *Aoom* (Gonzalo Suárez, 1970) buscó Suárez un lenguaje, un tono, un universo propio con algo de ingenuidad que hacía válido lo que parecía una locura. Esta película partía de una idea de salida sin guión, buscando una plasticidad con los movimientos de cámara como si escribiera con ella confiriéndole impulsos poéticos (Bermejo, 2003: 373-378).

Esta película, que tiene múltiples características en común con *Morbo*, como su precariedad financiera y su forma semi-improvisada, pasó muy desapercibida porque la rampante industria no permitió que se estrenara. Entre los divididos espectadores que la vieron en el Festival de San Sebastián había uno llamado Sam Peckinpah que simplemente se apasionó por ella (Yuste, 2019: 1). En la entrevista-cortometraje *Gonzalo Suárez: Sam Peckinpah, director salvaje* (José Skaf, 2011), el realizador asturiano comenta el primer encuentro de ambos autores en el Festival de San Sebastián y su admiración por él: “Conocí a Sam Peckinpah en el año 1970, presentaba mi película *Aoom* en San Sebastián y había tenido realmente una acogida terrorífica de pateos y abucheos. Vino a verme su secretaria diciendo que él quería ver mi película [...]”. El estadounidense presentaba en el Festival *La balada de Cable Hogue* (Peckinpah, 1970) y tras visionar el filme del director ovetense, le preguntó a dónde iba y decidió “venirse” a Asturias con él. Suárez describe también la influencia del cineasta californiano en su siguiente obra *Morbo*, que inspiró la violenta escena final, de un asesinato (Skaf, 2011).

Después del fracaso de *Aoom*, se lanzó a un proyecto insólito, las “Diez Películas de Hierro”, que comenzó con *Morbo* (Caparrós Lera, 2007: 126). Tanto una como otra comparten con el Nuevo Cine Español una libertad expresiva intentando romper con viejos estereotipos de los espectadores, donde se presentan caras desconocidas identificables para las nuevas

generaciones y una actitud rebelde que pone en relieve la represión vivida (Vaquerizo García, 2014: 59).

En la obra de Suárez, ninguna de sus producciones se puede adscribir a un solo género puro, pues en ellas se mezclan elementos procedentes de distintas series genéricas. En sus textos filmicos aparecen elementos del cine negro, del fantástico, de la comedia o incluso del *western* (Alonso Fernández, 2004: 102). Una característica de las cintas del cineasta es su concepción de los personajes creando unos seres alejados de los estereotipos, que actúan movidos por leyes que sorprenden al espectador. En todos los filmes fantásticos de Suárez existe una lucha entre dos principios antagónicos: el orden frente al desorden o lo lógico frente a lo absurdo, que normalmente terminan en un final armónico en el que triunfa el orden establecido. No obstante, en algunas cintas del autor se desequilibra ese orden (*ibid.*: 103). Al igual que sucede a la hora de adscribir sus películas dentro de un género, Suárez se resiste a ser clasificado dentro de la Escuela de Barcelona y él mismo rechaza su pertenencia a ella en la entrevista en *El cine español en el banquillo*: “A mí no me gustan los grupos, odio la mentalidad de grupo, y por eso rechacé la identificación con la Escuela de Barcelona” (Castro, 1974: 421).

Buscando una alternativa al "realismo crítico" propugnado por el Nuevo Cine Español con la aquiescencia de la administración, tildado de “añejo” y “mesetario”, es necesario entrar en el territorio de la Escuela de Barcelona que en sus primeras obras se desmarca de la obsesión por los referentes sociales y abre la puerta a una investigación de corte vanguardista. Proponen un ensayo de autoconciencia estética, reflexiva y experimentadora que reformula los viejos clichés de género y juega con el metalenguaje forzando los límites entre realidad y ficción. Las obras de la Escuela de Barcelona tienen como referentes los postulados estéticos de la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* y las rupturas lingüísticas auspiciadas por Godard y exploran las nuevas potencialidades abiertas por el cine de la modernidad (Heredero, 2003:

157-158). De forma equivalente a lo que sucedió en Francia, el papel de las nuevas emulsiones fotográficas y las audacias de los operadores jugaron un papel fundamental en la textura de las imágenes; la utilización de la luz rebotada, la iluminación natural y las sombras atenuadas marcaron las señas de identidad visuales de la Escuela de Barcelona (*ibid.*: 159). Hereda también una concepción modernista del personaje fílmico que carece de encarnadura psicológica, sus figuras semejan criaturas sonámbulas que deambulan por las imágenes, convertidas en moldes arquetípicos. Prescindiendo de los nexos causales de la narrativa clásica, privilegian la imagen frente a la realidad y erradican la narración en beneficio de la expresión (*ibid.*: 160).

En la producción de la Escuela de Barcelona prevaleció el sistema cooperativo y el trabajo en equipo con rotación y multitarea, lo que no excluyó las discrepancias, y se cita el ejemplo de la relación de Vicente Aranda y Gonzalo Suárez en *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), que acabaría con mutuas acusaciones de impericia y sin salida (Font, 2003: 179). Con todo, a pesar del frustrado intento de asentar una corriente cinematográfica, la Escuela de Barcelona introdujo nuevas sensaciones, un aire renovador y su cine fue una envidiable alternativa de expectación y dinamismo frente al encorsetado panorama imperante (Martínez Bretón, 2003: 173). En propiedad, la primera película depositaria del espíritu de la Escuela de Barcelona es *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1966), y lo es por su relación con Filmscontacto —la productora que da cobertura administrativa a las películas del núcleo duro del grupo—, su temática privilegiando la improvisación y por sus audacias estéticas. Pero las dos primeras películas de la Escuela de Barcelona, en orden cronológico, pertenecen a directores no entusiastas con el proyecto de la escuela, como *Acteón* (Jorge Grau, 1965) y a la mencionada *Fata Morgana* (Font, 2003: 186-188).

La proyección y el carácter revulsivo de la Escuela de Barcelona en el panorama cinematográfico y social de la época son innegables, ya que en gran medida es depositaria de

una tradición artística catalana envuelta en la búsqueda de nuevas formas expresivas. En una España en que la industria dirigía sus propuestas hacia un cine de evasión, folclórico, políticamente correcto y de mero entretenimiento, los cineastas de la Escuela de Barcelona establecieron un frente contra el cine imperante (Martínez Bretón, 2003: 165). Suárez cumple varios de los nueve puntos que utilizó Joaquim Jordà en 1967 para definir el ideario de la Escuela de Barcelona (Font, 2003: 178-179):

- Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
- Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.
- Preocupación preponderantemente formal referida al campo de la estructura de la imagen de la narración.
- Carácter experimental.
- Subjetividad, dentro de los límites que permitiera la censura, en el tratamiento de los temas.
- Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.
- Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores y realizadores no profesionales.
- Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias.
- Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.

El grupo que aglutinaba la Escuela de Barcelona, lo formaron de manera más o menos consciente, buscando apoyo publicitario y logístico Jaime Camino, Vicente Aranda, Jorge Grau, Pere Portabella, Gonzalo Suárez y Ricardo Bofill, entre otros, aunque el núcleo lo formaron Jacinto Esteva, Joaquim Jordà y Carlos Durán (Martínez Bretón, 2003: 170). De la pretensión de autofinanciación de la que habla el primer punto del manifiesto de Jordà, es

buena prueba el hecho de que las tres productoras recurrentes de las películas de la Escuela de Barcelona fueran creadas alrededor de otros tantos cineastas. Portabella recuperó su marca Films 59 para la producción de *Autour des salines* (Jacinto Esteva, 1964) y acabó produciendo sus propias películas. La productora emblemática de la Escuela de Barcelona fue, sin duda, Films-Contacto, creada por Esteva y con la que intervino en la producción, además de sus películas, de títulos de Jordá, Durán e, incluso, de *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1970). En cuanto a Gonzalo Suárez, al separarse del núcleo duro de la Escuela de Barcelona creó en 1966 Hersua Interfilms, cuyo nombre es un anagrama a partir de su apellido y del de su padrastro, el entrenador de fútbol Helenio Herrera (Angulo, 2006: 16). Algunos de sus integrantes, otrora beneficiarios de la protección oficial, pasarán al finalizar la década por la vicisitud de amoldarse transitoriamente al cine de género: Aranda utilizará los mecanismos del terror “de autor” al servicio de una disquisición sobre el tiempo fílmico en *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), en donde Aranda toma el relato de vampirismo *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, y realiza una versión explícitamente psicoanalítica y surrealista, como imágenes perturbadoras de violencia y desnudos integrales femeninos que le propiciaron la acción de la censura tanto en España como en Gran Bretaña. Jorge Grau realizará cumbres del terror hispano como *Ceremonia sangrienta / Le vergini cavalcano la morte* (Jorge Grau, 1972), diatriba contra la opresión de clase a través de la historia de una aristócrata que se baña en sangre de muchachas del pueblo para recuperar su juventud, y el *thriller Pena de muerte* (Jorge Grau, 1973) y Pere Portabella rodará *Vampyr-Cuadecuc* (Pere Portabella, 1969), surrealista documental de rodaje de la emblemática *El conde Drácula* (López Sangüesa, 2017: 119).

Es destacable el tropel de adversarios que conoció la Escuela de Barcelona y la siempre picajosa relación entre Madrid y Barcelona, asociada al sentimiento de envidia-recelo de España con esta última y a la confrontación de los diferentes miembros de cada bando. Los

cineastas catalanes rechazaban el realismo mesetario con su paisaje de secano y sus personajes unamunianos con siniestras mujeres, y para los madrileños el cine catalán era un cine burgués y extranjerizante que fomentaba un cine mimético que les convertía en ciudadanos franceses de segunda. Esta polémica entre mesetarios y cosmopolitas ocupa gran parte de 1968 con cruces de acusaciones vertidas en las diferentes revistas y periódicos de la época (Font, 2003: 182-185).

En resumen, Gonzalo Suárez forjó su carácter de cineasta insubordinado al separarse —o no acabar de adscribirse— a la Escuela de Barcelona, y al prometer realizar las “Diez Películas de Hierro”, proyecto ajeno al NCE y a la Escuela de Barcelona, con medios precarios y sin pactar con la industria. Al final hará tres: *Ditirambo*, *El extraño caso del Dr. Fausto* y *Aoom*, en la que modela una actitud y una iconografía de la bohemia y el ditirambo. Con altos y bajos en censura, crítica y público, su siguiente película fue *Morbo*, en la que apostó por un formato popular (Reviriego, 2020: 1-3).

5.1.2. Análisis fílmico de la película

Morbo es un filme de terror-fantástico con una estrecha relación con el thriller. En ella, Ana Belén y Víctor Manuel encarnan a unos recién casados que deciden pasar su luna de miel en una caravana en medio de un bosque. Su relación empeora rápidamente: ella empieza a obsesionarse con una casa lejana y unos ojos que espían con aviesas intenciones. La película aloja una fuerte crítica de una parte de la sociedad a la que el propio Gonzalo Suárez definió como "progresía", adoptando una forma y género popular —muy alejado de lo político— para realizar una crítica social de alcance. Los dos protagonistas son jóvenes disconformes de las últimas generaciones del franquismo que no queriendo renunciar a los privilegios y comodidades de su posición social estable, apoyaban una revolución que no les afecta, tratando al tiempo de evitar la confrontación. La utilización de la cámara es similar en toda la

película y se realizan *travellings* con los personajes quietos, como una mirada subjetiva de un ente que los observa, quizá los ojos implacables del Régimen. Además Suárez y Amorós utilizan también primeros planos y primerísimos primeros planos de Alicia usando frecuentemente el *zoom* para acercarse a los personajes, queriendo entrar en su intimidad. Utiliza cambios de ritmo conseguidos mediante el contraste entre planos muy breves y otros de duración extensa, en donde los primeros introducen una perspectiva poética y las segundas exponen los conflictos básicos de la acción.

Se repiten elementos que generan desasosiego, como la casa con la ausencia o presencia de sus habitantes, la inquietante manipulación de los limpiaparabrisas y el agua, que se relaciona con la suciedad que implican los bichos, induciendo a la imagen de un mundo sórdido y lleno de factores que rompen la armonía. Se necesita agua para limpiar las impurezas, como símbolo revolucionario, pero estos jóvenes progresistas no tienen las ganas ni la valentía para usarla. Se aprecia en esta película por tanto motivos de crítica al Régimen pero también a una parte de la sociedad acomodada que no buscó la renovación.

Morbo fue inspirada por la definición de una nueva clase, la progresía, y en una conversación en la revista *Triunfo*, Gonzalo Suárez y Juan Cueto, coguionista del film, explican que se está reivindicando esa clase social que pretende erigirse en heredera de la moral artística ejercida hasta ahora por la burguesía: “reclaman privilegios, aspiran a institucionalizar gustos y aversiones sin alterar el discurso previo, sin encarnar en un auténtico compromiso las nuevas formas. Reclaman películas políticas pero se limitan a reconstruir y fotografiar, de forma convencional, una utópica revolución para adolescentes desde la butaca, sin alterar ninguna estructura mental” (Suárez, 1972: 47).

Suárez, como cuentan Andrés Arconada y Eva Guillamón (2015) en el programa “Es sexo” de radio, actúa contra la propia intelectualidad desde los márgenes de la misma, con un fuerte componente literario. En este trabajo se presenta la hipótesis de que existe una crítica social y

hacia el Régimen, escondida entre el significado de los temas del filme, los personajes, los parajes elegidos, y los elementos formales que constituyen la obra. En las vidas de Alicia y Diego se van introduciendo hechos que convierten el viaje en un descenso a los infiernos, en una pesadilla que los jóvenes —y el espectador— no comprenden. Los acontecimientos extraños tienen una función similar a la realizada por el inconsciente según la doctrina psicoanalítica. Los protagonistas de *Morbo* se enfrentan a miedos que reprimían o que consideraban superados y comienzan a sentir la presencia en su mundo convencional de otra realidad, que destapa sus temores y su lado oscuro. La soledad ha descubierto los fantasmas de la pareja, cuyas únicas preocupaciones son los juegos frívolos y el bienestar material. Los hechos anormales son un revulsivo que hace brotar los reproches y los llevan a afirmar “desde que vivimos juntos no nos conocemos”. La ausencia de esa comprensión queda expuesta cuando los dos se encuentran a solas, aislados de la presión que supone formar parte de la sociedad, rodeados de una naturaleza muda que irá presentando su hostilidad y su condición violenta (Alonso Fernández, 2004: 124-125). En los textos fílmicos de Suárez hay espacios que permanecen fuera del cuadro de visión, como la extraña mansión en *Morbo*, que alude a la parte inconsciente de Alicia y Diego, y que enfoca por primera vez al final. El concepto de decorado remite a lo onírico y se aleja del realismo y los espacios provocan un contraste entre las vivencias de los personajes y la irrupción en sus vidas de lo siniestro o anómalo, donde el bosque es un escenario inquietante de fuerza incontrolable (*ibid.*: 21-22). El cine español hará abundante uso durante el tardofranquismo del bosque como metáfora de la España atrabiliaria y Gutiérrez Aragón regresará una y otra vez como guionista —*Furtivos* (José Luis Borau, 1975)— o como director *Habla mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973).

El propio cineasta explica en *El cine español en el banquillo* una entrevista que *Morbo* fue vista como una película sádica pero que en realidad se tuvo que reprimir totalmente al realizarla (Castro, 1974: 418). En otra entrevista más actual con Arturo Bermejo, constata que

antes de comentar el guión con Juan Cueto —coguionista— la película era mucho menos convencional y que no quería hacer ver ni revelar demasiado. Esa convencionalidad y representatividad otorgó el género a la película (Bermejo, 2003: 381). Por lo tanto, es un filme fantástico en el que irrumpe el elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón, lo que provoca terror (Vax, 1965). El miedo nace de la falta de explicación natural ante un fenómeno determinado. En *Morbo*, una relación amorosa entre los protagonistas se quiebra por la introducción en sus vidas de un elemento extraño que provoca la ruptura de ese universo regido por la razón, y cuyo efecto en el espectador es la sorpresa. Además, el espectador comparte la duda de los personajes, puesto que no se explican si lo que les sucede posee una explicación lógica (Alonso Fernández, 2004: 121). Lo fantástico no puede ser explicado, permanece en el terreno de la ambigüedad. Esa falta de explicación en las películas de Suárez se debe a que el director se comporta como un mago que plantea mundos donde lo insólito se revela como una realidad más, a la que los personajes y el espectador se enfrentan sin encontrar las soluciones a sus interrogantes. En *Morbo*, los rápidos picados y contrapicados del bosque y la música inquietante advierten de que lo mostrado pertenece a un mundo dominado por la ambigüedad y la irrealidad (*ibid.*: 122). Lo fantástico permite al hombre conocer su auténtica realidad, y escapar de las convenciones a las que vive sometido. Los protagonistas reflejan la idea central del género que, cataliza amenazas que están en nosotros, nos permite no huir de la realidad, sino comprenderla (Lenne, 1974: 57).

La película desarrolla la tesis de que las personas son cobardes, egoístas, que mienten, y, por encima de todo, que tienen maldad dentro de ellas mismas. Así, los estamentos del entorno urbano, la familia, los amigos y el trabajo, representan unos límites de lo que se puede y no se puede hacer, de cómo se puede uno comportar. El filósofo Thomas Hobbes denominó el término *Homo homini lupus*, que se traduce como “el hombre es el lobo del hombre”. Explica que el hombre es malvado por naturaleza y que por ello necesita a la sociedad para poder ser

funcional y dejar atrás su lado salvaje. Como dice Diego en un diálogo del filme: “fuimos con el colegio a una excursión al monte y los amigos de siempre discutimos en el bosque, parecíamos salvajes, hicimos cosas que puede que estuviesen en nuestra naturaleza pero que en la ciudad nunca nos hubiésemos atrevido”. Aparece un elemento que saca del ser humano sus peores cualidades, el bosque, la sociedad los controla, y la naturaleza los desata. De este modo es comprensible el desenlace de la película, donde los dos protagonistas se convierten en asesinos ante los extraños, algo que jamás habrían esperado. La naturaleza del hombre es una condición de guerra de todos contra todos, en la que cada uno está gobernado por su propia razón, no existiendo nada que no le sirva de instrumento para proteger su vida contra sus enemigos (Hobbes, 2005: 106).

Cuenta Alicia su temor a entrar en “la atracción del terror” donde solo había espejos, y ese hecho suscita la percepción de que lo más terrorífico somos nosotros mismos. La idea del doble es conocida en el cine de Suárez y normalmente se sugiere mediante la aparición en primer plano de dos personajes que son enfocados mediante el esquema clásico de plano-contraplano y después el encuadre los reúne en una misma imagen. En otras ocasiones sugiere que los personajes son complementarios, al estar colocados de modo simétrico en diversos encuadres (Alonso Fernández, 24-25). Los personajes de *Morbo* luchan autodestructivamente, son frágiles por su temor a ser despachados por la sociedad y sus relaciones interpersonales les desgastan. Aparece como antihéroes explicitando su condición humana que los hace cobardes y miedicas, prefiriendo mentir a enfrentarse a la verdad. Diego y Alicia discuten frecuentemente ella está obsesionada con el agua y los bichos y él miente reiteradamente sobre la casa y se agarra obsesivamente a su trabajo porque teme que la situación saque su peor lado, y al considerar a Alicia una chiquilla provoca que ella sucumba a su lado salvaje antes que él. Los poderes sociales mantienen a la pareja unida hasta que llega al bosque y se

encuentra “sola”, lo que hace referencia a la falta de tolerancia del Régimen por la disidencia, por salir de la rueda establecida.

La referencia al círculo es importante, ya que los hámsteres de la pareja que giran sin fin en una rueda son otro personaje que en realidad saca a la luz lo que ellos llevan dentro. Al principio hay paz, orden, y todo fluye pero en una escena posterior un hámster degüella a su compañero y lo engulle, por lo que deciden ahogarlo en el fregadero sin conseguirlo. La estructura del filme también es un círculo, empieza con un *travelling* de cámara sobre la casa donde luego va a culminar el relato. El velo de la boda de Alicia es usado también por la mujer ciega y el cuadro de *La Gioconda* —regalo de boda que Alicia quiere poner en su futura casa de campo— aparece en la casa del bosque, completando la rueda. Se puede deducir que la pareja de extraños son ellos mismos al pasar los años y que el matrimonio —o la dictadura— los ha corrompido de tal manera que ya no tienen convenciones sociales ni morales y esos elementos circulares representan la imposibilidad de acabar con el Régimen. La muerte del extraño (Michael Pollard) la perpetra Alicia golpeándolo en la nuca con una plancha del regalo de boda, cerrando el círculo creando así un final irónico que al dejar sus nombres gravados en un árbol, implica que la policía terminará descubriéndolos. De algún modo, este final moralista serviría para tranquilizar a la censura.

5.1.3. Recorrido del filme

Desde la fase de preproducción el camino cronológico de la película comienza al someterse a un control exhaustivo sobre la escritura del guión, a lo que se añade el cambio reiterado del título de la película para ser admitida —*Morbo* o *Diego y Alicia* con título alternativo— y a la aprobación del permiso de rodaje, siendo más tarde autorizado tanto su avance como su exhibición por la Junta de Censura y Apreciación de Películas.

El guión conservado en el Archivo General de la Administración no se corresponde con la versión digital de la película que perdura hoy en día ni con el documento resumen del filme encontrado dentro del archivo, en su variante final ya recortada. A modo de resumen de la película, la pareja de recién casados Alicia y Diego dejan su boda para irse de luna de miel en coche a un paraje solitario en el campo. La tensión entre los dos se acrecienta mientras descubren que la familia y la ciudad los ha estado conteniendo de sus miedos, ya que nunca los han dejado verdaderamente solos. La película se acerca a su culminación a medida que se revela la presencia fantasmagórica de una casa aparentemente abandonada y dos extraños que la habitan, una pareja de casados que se desprecian.

La portada del guión nombra la película primero como *Morbo*, tachado a bolígrafo, cambia a *Diego y Alicia* y por último reaparece como *Morbo*. El guión recuperado en el AGA y las dos versiones consultadas en la Filmoteca Española son exactamente iguales, firmadas por Gonzalo Suárez y Juan Cueto, de 176 páginas cada una y sin recortar algunas escenas que no aparecen en la versión digital de la película que se puede visualizar en la actualidad.

En el verano de 1972 el realizador asturiano tenía intención de que su cuarto largometraje fuera *La loba y la paloma* (Gonzalo Suárez, 1973) —titulado entonces *El secreto del Peñatu*—, pero el clima invernal que precisa esta producción y, probablemente, la disponibilidad del también asturiano Víctor Manuel y de Ana Belén —convertidos en la pareja del momento por su escandalosa boda en Gibraltar el 12 de junio— aconsejan adelantar este proyecto para el que el director solicita anticipadamente la concesión de los beneficios previstos en la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971 para películas de Interés Especial (Hersua Interfilms, carta al MIT, 1972). En el dictamen de la Comisión de Censura de Guiones emitido el 21 de julio de 1971, se acuerda “Autorizar el guión con la advertencia general de que cuiden las escenas de exhibicionismo y la intensidad erótica, y en especial las de las páginas 37, 59 y 138. Asimismo, se rechaza el título propuesto” (Comisión de Censura

de Guiones, 1972). Las páginas mencionadas figuran en el informe del censor eclesiástico, padre Manuel Villares, en tanto que Jesús Carnicero advierte que las muertes, los desnudos y las escenas eróticas deben realizarse “de modo tal que no incurran en prohibición” y se muestra mucho más preciso cuando pide la supresión en la página 15 de la palabra “culo” y de los apellidos Polo y Carrero en las páginas 48 y 66, respectivamente (*ibid.*).

La primera secuencia de la primera versión del guión se ha eliminado de la película. En él se describe un sueño perturbador de Alicia en relación con los peces que eran los animales protagonistas en vez de los hámsteres que se visualizan en el filme en la versión final. Se ha eliminado además la escena en la que la pareja de recién casados abandona la iglesia sin avisar a nadie y las críticas contra sus familias nada más subir al coche, sustituyéndolas por una salida de la boda en donde los familiares los despiden, sin ninguna alusión a ellos en el coche. Se han abolido por lo tanto las críticas a los estamentos de la familia, la Iglesia y el matrimonio, llegando a comparar este último con un espectáculo de ficción. Se citan a continuación varias escenas aparentemente censuradas ya que, estando en el guión, no aparecen en la película y que se refieren de forma secuencial:

6- Interior-coche-día

Alicia vestida de novia y Diego al volante ríen excitados todavía, por la precipitada fuga.

Alicia- ¡Menudo plantón les hemos dado!

Diego- Un buen final para la comedia que tu madre había montado a nuestra costa.

Alicia- La representación ha terminado.

Diego- Y al que no esté contento que le devuelvan el importe de la entrada (Suárez, Cueto, 1970: 6)

Toda esta secuencia queda suprimida en la película junto con otra en la que Diego dice de grabar una escena de carácter sexual con el magnetofón, que como se observa en la próxima

resolución del 21 de marzo de 1972 que emitió la Junta de Censura y Apreciación de Películas, es un objeto potencialmente vanidoso y hasta vicioso, pues la pareja registra los sonidos de sus relaciones sexuales. En el coche suceden las secuencias 8 y 9 donde los recién casados continúan criticando a su familia.

8.- Interior-coche-día

Diego- Claro que la que estará bufando es mi tía Emilia. Desde hace veinte años no se pierde una boda. Le encanta dar consejo sobre la vida sexual sana a las recién casadas.

Alicia- ¡Pero si es soltera!

Diego- Sí, pero cuando tuvo aquel novio suizo asistió a un cursillo prematrimonial.

[...]

Alicia- El que siempre me mira por la cerradura es mi tío Eduardo, bajito, calvo, barrigudo... Mi tía Julia tiene ojos de besugo, dientes de morsa y culo de ballena.

Diego- Pues tu hermana me cae muy mal.

Alicia- Se casó con un idiota. Niña sublime, trascendental, estructural... pero todavía usa enaguas.

Diego- ¿Qué tienes tú en contra de las enaguas?

Alicia- ¿No me vas a decir a estas alturas que te gustan las enaguas? Claro, tienes mentalidad de postguerra (*ibid.*: 10).

En esta última escena eliminada la conversación deriva al uso de las enaguas significando una “mentalidad de posguerra”, concepto tabú en la dictadura, después de señalar negativamente al tío Eduardo que, a través de la cerradura, espiaba a Alicia cuando era más joven. Se añade la secuencia con la caravana asentada en el claro, donde los protagonistas hablan de la pantalla que tienen para ver películas y desprecian el estamento de la familia una vez más.

33.Exterior-claro-noche

Diego- Para ver la película.

Alicia- Ah, la película.

En la pantalla empezamos a ver imágenes en colores de una fiesta familiar.

Alicia- ¿Pero, es la película de la fiesta de mi madre? Creía que era la otra.

Diego- Una recién casada no puede ver ciertas escenas.

Alicia- Antes no eran para solteras y ahora no son para casadas. ¿Pues cuándo las podré ver?

Diego- Confórmate con esta superproducción *underground*.

Alicia- ¡Qué lástima no poder escuchar las conversaciones!

Diego entra en la roulotte y vuelve con el magnetofón. Lo conecta y escuchamos la conversación entre Alicia y Diego que anteriormente habían grabado. La conversación grabada finaliza y en su lugar oímos unas palabras entrecortadas, exclamaciones que nos sugieren los juegos amorosos de Diego y Alicia en el coche. Estos quedan en silencio, sorprendidos y después intercambian una significativa mirada de complicidad. Mientras tanto, la película de la fiesta familiar continúa (*ibid.*: 64)

Como se aprecia en esta escena, el uso del magnetofón no tiene otra función narrativa que criticar a la familia superponiendo sus voces a la proyección. Esta no es, sin embargo, la única escena con alusiones a la vida sexual de la pareja que se eliminó del guión inicial.

39. Exterior-claro-día

Alicia- Escribo mi diario. Es secreto. Lo leerás cuando esté editado.

Diego- ¿Tan interesante es tu vida?

Alicia- Mi vida no, pero tengo un buen título. “Mi vida sexual con Diego”.

Diego- ¿Serías capaz de vender nuestra intimidad? ¿Y llevaría ilustraciones?

Alicia- Solo dibujos, nada de fotografías. Eso es menos comprometido. Nadie te reconocerá por la calle, no te pedirán autógrafos. Además estoy haciendo

descripciones estrictamente científicas. Estudio tus reacciones en determinados momentos y a la luz de mi experiencia actual las comparo con las de otros hombres y algunos animales domésticos (*ibid.*: 76).

Estos recortes extractados del guión demuestran que antes de someterse a la mutilación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas había clara intencionalidad de criticar estamentos como la familia, la Iglesia y el matrimonio, cuestionando lo que una mujer soltera o casada puede hacer o no, además de alusiones al sexo y a grabaciones de carácter erótico.

Entrando en la fase de producción del filme, con el guión ya recortado y aprobado, a fecha de 4 de febrero de 1972 y firmado por el Jefe de Negociado, sale autorizado el rodaje de “Diego y Alicia” (Jefe de Negociado, carta a Hersua Interfilms, 1972, 4 de febrero), y se encuentran documentos posteriores a esa fecha que acreditan la aprobación de la película y su pase por la Junta de Censura y Apreciación de Películas. El sindicato de actores exigía además la petición de contratación de un actor o actriz extranjero para ensalzar la “hispanidad” de la película, en este caso Michael J. Pollard, actor estadounidense que tiene el papel del extraño. Desde Hersua Interfilms emiten una carta en donde agradecen al MIT que haya autorizado al actor a interpretar el personaje y en donde se observa de nuevo el cambio de título:

Mucho agradecemos que sirvan autorizar al actor Mike Pollard, de nacionalidad USA, para interpretar al personaje de “hombre” de nuestra película *Diego y Alicia* (Hersua Interfilms, carta al MIT, 1972, febrero).

El 21 de marzo del mismo año, la Comisión de Censura de la Junta de Censura emitió una nueva nota firmada por su secretario en la que el título vuelve a ser *Morbo* y explica en ella que están “contentos” con los cambios realizados en los rollos dos, cuatro y seis. Esta carta oficial evidencia la existencia de recortes sobre la película rodada y montada, aunque no se ha encontrado la hoja de censura, ni en este ni en ningún otro expediente donde la Comisión

hiciera una petición formal de estos recortes, ni en la que Hersua Interfilms aceptase acatar las órdenes del MIT.

La comisión de censura el día 23 de febrero pudo examinar la versión de la película *Morbo* tomando el siguiente acuerdo: calificarla para mayores de 18 años con las adaptaciones que se detallan:

Rollo 2º: Conformes con el nuevo montaje de este rollo.

Rollo 4º: Conformes con la adaptación hecha en este rollo, en la que queda suprimida toda la secuencia de la grabación en el magnetofón.

Rollo 6º: Conformes con el nuevo montaje de este rollo (Comisión de Censura, carta a Hersua Interfilms, 1972, 21 de marzo).

Como se ha observado en las partes eliminadas del guión, el magnetofón contiene sonidos sexuales que se superponen a un video familiar, situación que no pasó desapercibida para los censores, y, por lo tanto, se eliminó completa del nuevo montaje. Después que el MIT emitiese la decisión de aceptar los cambios, el 16 de mayo de 1972 Hersua Interfilms presentaba la película como completa, y así lo retrata un informe que cuenta que la película constaba de 11 rollos y 2.639 metros, en color. Además, el mismo Gonzalo Suárez en una carta enviada a la Junta de Censura y Apreciación de Películas, solicitaba el permiso de exhibición al Organismo, que con esas características y tras examinarla el 19 de mayo, emitía otro comunicado de resolución de salida firmado y sellado el 10 de junio por el director general de la Junta, esta vez aprobando la película únicamente para mayores de 18 años.

Don Gonzalo Suárez Morilla, en calidad de propietario de la entidad Hersua Interfilms con domicilio en Barcelona expone. Que tiene el propósito de que se exhiba en España la película nacional titulada *Morbo*. Que las características son las siguientes: Entidad productora: Hersua Interfilms. Nº de rollos: 11. Metros: 2.639. Género: Suspense. Color: Eastmancolor. Director e intérpretes: Gonzalo Suárez; Ana Belén, Víctor

Manuel, Michael Pollard, María Vico (Hersua Interfilms, carta al MIT, 1972, 16 de mayo).

Tras la carta de Hersua Interfilms al Ministerio de Información y Turismo firmada por Gonzalo Suárez, desde la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos y la Junta de Censura y Apreciación de Películas, se le concedía el 10 de junio de 1972 la licencia de exhibición del tráiler, que también fue censurado con la condición de que fuera para adultos, (Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, Carta a Hersua Interfilms, 1972). Con la licencia de exhibición, después de varios documentos del “canon de examen y expedición de certificados de exhibición de películas” en donde se debatía si el filme de Gonzalo Suárez debía recibir ayuda económica del MIT, se le acabó otorgando la cuantía de pesetas reclamada desde la productora. Para evitar que la película pasara por más filtros censores y añadir prestigio y sello de calidad a la película, Gonzalo Suárez y Hersua Interfilms intentaron que el Festival de Cannes la seleccionara para su sección oficial. Tras la negativa de la organización francesa el director asturiano tuvo que conformarse con volver a la capital donostiarra, en la que el año anterior presentó *Aoom*, con duras críticas por parte de público y prensa.

Con la vista puesta en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y siendo la película seleccionada para representar a España en su vigésima edición, el 4 de julio de 1972 el director Miguel de Echarri mandaba una carta a Martín Vara, secretario de la Junta de Censura del Ministerio de Información y Turismo. Esta carta justifica la presencia del MIT y de la censura institucional en el Festival de San Sebastián a pesar de la imagen aperturista.

En nombre del presidente del comité ejecutivo del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, tengo el honor de dirigirme a usted para invitarle a asistir al XX Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que se celebrará del 10 al 19 de julio de 1972. Esta invitación comprende la estancia y las entradas para asistir a las sesiones de cine (De Echarri, 1972).

El 10 de julio de 1972 emitía una carta del productor ejecutivo de Hersua Interfilms, Enrique Esteban a Pilar Olascoaga indicando el día de su llegada a San Sebastián para la asignación de las butacas del estreno de la película que presentaba la productora.

De acuerdo con la conversación telefónica sostenida esta mañana con vd, adjunto le acompaño las fotos para la extensión del carnet. Las fotos del director Gonzalo Suárez se las envía directamente por correo aparte (Esteban, 1972).

El 15 de julio de 1972 se estrenaba *Morbo* en el festival, en sesión de noche a las 21:45, como indica la programación oficial (Anónimo, 1972a), habiendo realizado antes de la proyección una rueda de prensa a mediodía con Gonzalo Suárez, Ana Belén y Víctor Manuel, como indica el calendario oficial de las ruedas de prensa (Anónimo, 1972b). Al día siguiente Puri San Martín en un artículo de *El Diario Vasco* escribía: “La película ha sido pasada por la censura antes de llegar al festival. Gonzalo Suárez no ha querido verla después”. En palabras de Gonzalo Suárez en la rueda de prensa: “sé que falta una escena esencial y tiene algunos otros cortes menores. Esta noche me llevaré la sorpresa al verla, no sé cómo ha quedado” (San Martín, 1972). También el 16 de julio en *La Nueva España* se hicieron eco del gran éxito en de público que fue la película. Agotó todas sus entradas y le asignaron la Medalla de Oro a la del Instituto de la Cultura Hispánica.

En el transcurso de un acto celebrado a las ocho de la tarde de ayer en el Festival de Cine de San Sebastián, fue entregada por el excelentísimo señor don Gregorio Marañón Moya la Placa de Oro del Instituto de Cultura Hispánica, al representante de la producción española *Morbo*. Seguidamente de este acto, a las diez menos cuarto de la noche, se proyectó en sesión oficial la película, obteniendo un resonante éxito, ya que se agotaron las localidades en el teatro Victoria Eugenia y cine Astoria. En la proyección que tiene anunciada *Morbo* para hoy en el Gran Cursal [sic] de San Sebastián, también a últimas horas de la noche se había agotado el taquillaje. La

entrada a los distintos actos de los protagonistas, Ana Belén y Víctor Manuel, así como del director Gonzalo Suárez, fue tumultuosa porque el público les asediaba para felicitarles y pedirles autógrafos (Anónimo, 1972a).

Durante los próximos días se sucedieron artículos en la prensa española a propósito de la presentación de *Morbo* en el Festival, sobre las protestas que hubo y qué acogida tuvo. El 17 de julio escribía Tomás García de la Puerta en *Pueblo*, bajo el título “*Morbo* fue Pateada” que en su presentación el “pateo” fue unánime, tanto en el transcurso de la proyección como al final de la misma (García de la Puerta, 1972). En la misma línea explicaba Salvador Corberó en *El Diario de Barcelona* el 18 de julio que la noche del estreno hubo película, bronca y fiesta sin aquellarre:

Es una película que les toca de cerca a los catalanes, ya que la película se desarrolla en el territorio y que el director asturiano forma parte del movimiento cinematográfico catalán Escuela de Barcelona. Con otra firma y sin la presencia de esa pareja formada por Ana Belén y Víctor Manuel —Michael J. Pollard apenas tiene justificada su presencia sin que le ofrezcan oportunidades a su condición de excepcional actor— populares por otras circunstancias al film, la acogida recibida por la película hubiera sido muy distinta a ese escándalo por partida doble con el que fue injustamente despedida. Pero en esto como en todo hay que aceptar el imperativo de las circunstancias (Corberó, 1972).

Un día más tarde, sin embargo, Miguel Rubio desde *Nuevo Diario* de Madrid, recalca que a pesar de la expectación producida por la película, la acogida había sido fría:

La proyección de *Morbo* era esperada con cierta expectación, ya que Gonzalo Suárez es uno de los cineastas más polémicos con los que contamos. La acogida fue muy fría, con ligera división de opiniones. Unos pocos aplaudían, mientras un reducido grupo de espectadores la rechazaba. Esto en el palacio del Festival (María Eugenia) [sic] con

gente correcta y cortés. En el Astoria, con un grupo de gente más popular, se llegó hasta el escándalo, según me han contado. Se rieron de muchas situaciones, patearon algunos momentos y el final fue una atronadora repulsa. En primer lugar hay que decir que Suárez no ha intentado un film de festival, sino un producto comercial. El que represente a España en un certamen Internacional señala, una vez más, la crisis por la que está pasando desde hace tiempo el cine español (Rubio, 1972)

Nos enfrentamos por lo tanto a periodistas que sugieren que el público rechazó la película por fallos y mala calidad, y otros que dejan entrever que fue por motivos ajenos a los cinematográficos. El 29 de julio del mismo año el medio *Unidad* publicaba un artículo anónimo donde se expresan de este modo:

No tiene suerte el asturiano Gonzalo Suárez con las películas que presenta a los festivales. En la reciente edición del certamen Internacional de San Sebastián se ha repetido una acogida casi hostil a su película *Morbo*, como sucediera hace dos años con *Aoom*. Acogida injustificada y sorprendente porque los que protestaban lo hicieron antes de la proyección de la película, lo que evidencia motivos no puramente cinematográficos. Sin embargo, a Gonzalo Suárez le queda la satisfacción del interés hacia él por el viejo e insuperable maestro que es Howard Hawks, presidente del jurado Internacional. Son muchos que aseguran que Hawks estaba decidido a otorgarle la Concha de Plata, pero que los demás no pensaron igual (Anónimo, 1972b).

El 4 de agosto de 1972 Fernando Méndez Leite para *Fotogramas*, describía el interés de *Morbo* en algunos aspectos, por lo que revela de los temas y obsesiones de su autor, con defectos de cierto relieve que suscitaban las violentas iras del público del Astoria, que impedía casi por completo escuchar los diálogos. Continúa aclarando que fue “pateada” de manera muy parcial por el público (Méndez Leite, 1972).

A pesar de esta reacción ambivalente en el festival, *Morbo* obtiene el beneficio del Interés Especial. Como argumenta Marcelo Arroita-Jáuregui en su informe para la Comisión de Apreciación del 15 de septiembre de 1971:

Es un realizador que, en imágenes, puede superar los defectos del guión, si acierta. No nos comprometemos a nada, para el caso de que no acierte, y si acierta acertaremos también concediéndole los beneficios del Interés Especial. Pero habrá que ver si acierta (Arroita-Jáuregui, 1971).

Hasta ahora la productora dueña de la película era Hersua Interfilms, y por lo tanto con la película ya terminada los cortes los efectuó la productora. Sin embargo, previo al estreno de la película, la productora y distribuidora Bocaccio Films, creada en el entorno de la Escuela de Barcelona, compró la película a Hersua Interfilms y los derechos cambiaron de dueño. Al poco tiempo de estrenarse en San Sebastián, se estrenó en cines en el resto de España. En un artículo en *El diario de Burgos* el 21 de septiembre de 1972 anunciaban de su estreno el día 23 de ese mismo mes en el cine Tívoli, la única sala “de arte y ensayo” que estaba autorizada en esa ciudad por la Dirección General de Cinematografía.

Desde el sábado día 23 comenzarán las proyecciones de una selección de estrenos de películas en versión doblada al castellano [sic] encabezadas por *Morbo*, de Gonzalo Suárez, el director más vanguardista de nuestro cine (Anónimo, 1972c: 6).

El martes 10 de octubre de 1972 *La Vanguardia Española* ponía en su sección “Cine y cartelera” de Barcelona la película *Morbo*, habiendo anunciado su estreno desde el 3 de octubre (Anónimo, 1972d: 58). Seis días más tarde la *Hoja oficial de la provincia de Barcelona* resaltaba que lo más interesante del filme era el “lucimiento anatómico” de la protagonista:

El joven director Gonzalo Suárez que genera gran expectación y polémica presenta *Morbo* y su propósito parece conjugar su cerebralismo anticomercial con algo más

taquillero en cuanto a intérpretes y temática. La atmosfera queda diluida tanto por la preocupación estética del realizador como por la escasa fortuna interpretativa de Víctor Manuel siendo Ana Belén la más acertada y no solo por su generoso y atractivo lucimiento anatómico (Castell, 1972: 40).

En *La Vanguardia Española* de nuevo el 25 de octubre volvían a anunciar la película del cineasta asturiano esta vez “en su tercera semana” en cines. Respecto a su estreno en Madrid, las menciones a la película en el periódico *ABC* comienzan con un anuncio del cartel del filme el 29 de noviembre de 1972, revelando en otro que la semana del 27 de diciembre que era la quinta en cartelera de la película del autor asturiano. Fernando Lara escribía en *Triunfo* sobre este estreno en Madrid, el 16 de diciembre de 1972, en donde denunciaba que a la versión que se pasaba en cines le faltaban quince minutos a la que se había pasado en San Sebastián, explicitando una censura posterior al Festival:

Sospecha quizá falsa o excesiva, lo reconozco, pero que las más estructuradas imágenes de *Morbo* sugieren a cada instante. Sé que *Aoom* no llegó a estrenarse, con lo que esto puede suponer para un autor. Sé que *Ditirambo* y *El extraño caso del doctor Fausto* no dieron un duro en taquilla. Sé que *Morbo*, por el contrario, está ingresando buenos dineritos. Y que a la copia que en Madrid se exhibe le faltan quince minutos con respecto a la duración oficial de la que se mostró en el festival de San Sebastián de este mismo año. Lo sé, pero no me vale demasiado a la hora de abordar críticamente una película sin sentido, cuya única salida habría sido mantener una línea freudiana (obsesiones como resultado de una represión sexual cuya transgresión origina complejos y fantasmas) al estilo de suspense de Jack Clayton (Lara, 1972).

5.2. *Vera, un cuento cruel* (Josefina Molina, 1973)

El poder no tolera más que las informaciones que le son útiles.

- Simone de Beauvoir

5.2.1. Josefina Molina y la Escuela Oficial de Cinematografía

Josefina Molina Reig nació en Córdoba en 1936, estudió bachillerato y en la adolescencia comenzó su pasión por el cine participando semanalmente en el espacio “La mujer y el cine”, en una emisora de Sevilla y era asidua de los cineclubs Senda y Liceo. Fue una de las fundadoras en 1962 del Teatro Ensayo Medea en donde dirigió varios montajes. Inició ese mismo año Ciencias Políticas que abandonó al año para ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) en 1963 (Loma Muro, 2013:37-38). En el primer curso Molina rodó *Cárcel de mujeres*, una obra insólita que supone el único análisis del sistema penitenciario español rodado en una cárcel femenina (Deltell Escolar, 2015: 296). Trabajo que recibió un suspenso por atentar contra un veto esencial del discurso tradicional occidental “la prohibición de la representación de la mujer como sujeto y rara vez, como objeto de la representación”, y por amenazar la España católica y desarrollista que reflejaban los trabajos de sus compañeros (Owens, 2002: 98).

La práctica más feminista de la autora es *La otra soledad* (Josefina Molina, 1966), del segundo curso, en la que aborda uno de los tabús claves de la representación del cine clásico: “¿tiene derecho la mujer al deseo sexual?” (Lauretis 1992: 157). No se trata solo de representar una mujer que desea, sino también de utilizar un nuevo modelo de narración, que frente al ímpetu de violencia, se basa en miradas, silencios y tiempos muertos. Ante el modelo de Hollywood de héroe masculino de acción violenta y mujeres diabólicas que ejercían su deseo, Molina plantea un modelo de heroína femenina, no violenta y que no pretende imponer

su deseo (Pedraza, 2004: 317). En su siguiente obra fue *Aquel humo gris* (Josefina Molina, 1967), realizada con un mejor acabado técnico y formal, fue aceptada una tercera versión de su guión que encajaba en el modelo patriarcal impuesto tras sus dos primeras versiones suspendidas, y que resultó ser menos combativa que sus dos primeros cortos. En esta última versión del guión, la protagonista pasa a ser un hombre y la mujer ya no es el sujeto, sino el objeto de la narración, es madre o prostituta, pasando a ser el estereotipo que encaja en los iconos clásicos (Deltell Escolar, 2015: 300-302). En el curso 1968-69 se cambió el plan de estudios y esta decisión administrativa que implicó a todos los alumnos de dirección, facilitó que Josefina Molina presentara su trabajo antes que los demás, resultando ella la primera mujer diplomada de la Escuela Oficial de Cinematografía. Realizó *Melodrama infernal* (Josefina Molina, 1969), ejecutada con una gran libertad de estilo formal y narrativo y con recursos técnico-estéticos novedosos, conteniendo una trama que deriva a otras. En el ejercicio final de Molina la mujer no es un objeto de contemplación para el ojo masculino, sino un sujeto de la acción, que frente al discurso de la mujer deseada o deseable para el espectador masculino —una joven bella—, se presenta como una mujer anciana. La protagonista femenina es un “sujeto social diferente”, un prototipo de mujer que no encaja ni en “María” ni en “Eva” (Deltell Escolar, 2015: 302-304).

En 1966 comienza su colaboración con Claudio Guerin Hill en la Segunda Cadena de TVE y al terminar la Escuela, se convierte en una de las guionistas y realizadoras de los dramáticos de esa cadena, dirigiendo a su vez adaptaciones televisivas de grandes clásicos de la literatura. Josefina Molina imprimió su huella en la televisión buscando la experimentación narrativa y visual, así como planteando unas tramas de discurso feminista, reflejo de las transformaciones políticas y sociales que comenzaban a surgir. Estos programas dramáticos de la segunda mitad de los sesenta y primera de los setenta se entienden por el trasvase de jóvenes licenciados en la Escuela Oficial de Cinematografía que los convirtieron en espacios de innovación

(Martínez Pérez, 2014: 31-34,37-38). Realizó varias series para la RTVE, como un episodio de *Teatro de siempre* (1971), cuatro episodios de *Hora 11* (TVE, 1971-1972), en donde adaptó obras de Kafka y Poe, un episodio de *Cuentos y leyendas* (TVE, 1974) y *Casa de muñecas* (Josefina Molina, 1971) y algunos cortos *La rama seca* (Josefina Molina, 1972). Para Molina, la televisión “era un medio de expresión estética tan personal y digna como el cine, nos tomábamos nuestro trabajo desde una responsabilidad ética y didáctica”. Lamenta también que algunos compañeros consideraban la televisión como un trabajo meramente alimenticio, sin comprender que en un país como el nuestro, en que la cultura era patrimonio de unos pocos, la televisión era un medio, cada vez más pujante, de transmitirla a muchos (Molina Reig, 2000: 53-59).

El lunes 6 de abril de 1970 se publicó un artículo firmado por Viriato en la *Hoja del Lunes* mencionando a Josefina Molina como una joven realizadora llena de inquietud intelectual y estética que acababa de dirigir *El hundimiento de la casa Usher* de Edgar Allan Poe dentro del programa *Hora 11* de la segunda cadena de Televisión Española

Es una obra clave de la literatura de terror donde se aprecian las inquietudes vitales de Poe y esta adaptación respira conciencia del medio, siendo eficaz en su expresión a través de la iluminación y los efectos sonoros. Abordó Molina un género nada fácil cultivado con autoridad en Televisión Española por Ibáñez Serrador y logró un hito importante por el estilo narrativo, la expresividad del lenguaje gráfico y su sinceridad (Viriato, 1970a: 6).

El 15 de junio y con título “Teatro de siempre” cita el éxito cultivado por la segunda cadena, a pesar de la exigencia intelectual, con *Epílogo* también en *Hora 11* que siendo original de José Manuel Fernández sobre textos de Homero, Diógenes y Platón ha sido realizado y dirigido por Josefina Molina (Viriato, 1970b: 45). Otro artículo publicado en el mismo periódico el 16 de noviembre comenta la feliz aventura de la directora en *La Metamorfosis* de Kafka y la

adaptación de *Noches blancas* de Dostoyevski, cuento al que Josefina da vida y pulso gráfico en una armonía de suavidad narrativa, honda en el alma de los personajes con autorizada dirección de actores y versatilidad en el empleo de la cámara (Viriato, 1970c: 39). En el año 1972, el 28 de febrero se publicó un pequeño apunte titulado “Los diez mejores”, seleccionando los mejores programas de televisión del año anterior a criterio de José María Baget Herms, se cita *Eleanora* de Josefina Molina y J.M. Fernández, reservándose su análisis para otra ocasión (Baget Herms, 1972: 43).

Para entender el contexto en el que Josefina Molina desempeñó su actividad se ahonda en dos etapas, en la Escuela Oficial de Cinematografía y en su trabajo posterior. En la primera existían dos grupos contrapuestos, los “globistas”, apasionados por el esteticismo clásico y pertenecientes a la corriente de la revista *Film Ideal*, y los de “raigambre”, amantes de las obras realistas que se valían de *Nuestro Cine*, entre ellos Josefina Molina, con un compromiso ético con la sociedad que condicionaba sus miradas artísticas (Angulo, 2003: 275). Para la segunda etapa se debe mencionar el término “Generación bloqueada”, acuñado en 1972 para referirse a los profesionales del sector que no encontraban lugar en el mercado laboral cinematográfico (Font, 1976: 303-308). La mayoría integraron el cuadro de profesionales asalariados de RTVE y entre los diversos grupos se encuentra el “querejetiano”, agrupado en torno al productor Elías Querejeta, siendo Molina una de las integrantes principales (López Sangüesa, 2017: 129). El productor Gabriel Moralejo le dio la oportunidad de dirigir su primera película con Etnos Films y de conocer al director de producción José Sámano con quien fue coguionista de *Vera, un cuento cruel* (Molina Reig, 2000.: 69-72).

Los años de la segunda gestión de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía (1962-1967) estuvieron marcados por la convergencia de intereses en el campo cinematográfico, entre los sectores franquistas más “aperturistas” y grupos de la profesión, algunos vinculados a la oposición clandestina, en una tácita alianza, tan oportuna a

corto como endeble a medio plazo. Este camino se iniciaba con datos que apuntaban al surgimiento de un “nuevo espectador” dispuesto a aceptar un cine más ambicioso en lo cultural que sostendría la taquilla y el proyecto de un Nuevo Cine Español. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), creado en 1947, pasó a denominarse Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y a ocupar un lugar decisivo como vivero de cineastas llamados a revitalizar la industria nacional. Le siguió la orden de establecer una categoría de Interés Especial para películas con voluntad de renovación temática (Zunzunegui, 2005: 19-23). Esta subvención se destinó a apoyar un cine que prescindiera de criterios estrictamente comerciales, con el objeto de mejorar la maltrecha reputación artística del cine español y que tuvo como privilegiados destinatarios a los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía (Riambau, Torreiro, 2009: 87) —de la que también se benefició la Escuela de Barcelona—. En esa encrucijada inicial de la Escuela Oficial de Cinematografía García Escudero tuvo que reconocer los problemas internos de la escuela que seguía sin tener plató, ni laboratorios, ni sala de montaje, ni equipos de rodaje. El cambio de rumbo de la política cinematográfica convirtió a la EOC en el semillero oficial del protegido Nuevo Cine Español y los incentivos para las películas dirigidas por los licenciados de la escuela generaron tensiones y críticas de la profesión (Heredero, 1993: 308).

El intento de apertura de Fraga Iribarne al frente del Ministerio del Interior y Turismo junto al nombramiento de García Escudero, como director de cinematografía y de Sáenz de Heredia como director de la escuela, supone una mayor permisividad en los temas y en su exposición. Esta etapa de consolidación de los estudios es recordada por los alumnos como la edad de oro de la escuela, con edificio propio, más medios, cátedras especializadas y exhibición pública de las prácticas (Gómez, 2002: 204). El recrudescimiento intervencionista conllevó un aumento de tensión que tuvo su culmen con las conclusiones de las primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía de Sitges, en 1967, en las que se condensa la

frustración y desmotivación absoluta de los profesionales del sector ante el recalcitrante inmovilismo de las autoridades españolas (Cancio Fernández, 2011:114-115). En esta fase de la Escuela Oficial de Cinematografía Antonio Drove realizó su práctica final en sobre la educación católica franquista y el poder en *La caza de brujas* y no consiguió que la calificaran hasta el año siguiente. Se proyectó privadamente en el recinto de la escuela siendo finalmente prohibida y secuestrada, debiendo esperar hasta 1980 para su visionado público en el Festival de Figueira da Foz (Drove, 1999: 65-66). Las tensiones entre la dirección de la EOC y los alumnos eran constantes y en 1969, el director Juan Julio Baena sustituyó a Antonio Cuevas que expulsó a la casi totalidad de los estudiantes tratando de hacer méritos ante Fraga, y así sentenció la escuela a muerte (Castro 1999: 53-54). En enero de 1969, ante la agitación universitaria, el gobierno declaró el estado de excepción y el curso 1969-70 se desarrolló en un ambiente de rebelión que siguió en el siguiente con huelgas que fueron castigadas con expulsiones, interrumpiéndose las proyecciones públicas de las prácticas. Tras recomendarse su cierre en 1971, el Tribunal Supremo ordenó la readmisión de los expulsados y con ello continuó hasta el curso 1974-75 y ya en 1976 se cerró definitivamente (Alberich, 1999: 29-31).

En un cine que apenas había conocido la existencia de mujeres cineastas —excepción hecha por Helena Cortesina en los años veinte, Rosario Pi en los treinta y Ana Mariscal y Margarita Alexandre en los cincuenta—, sorprende en el periodo tardofranquista, el debut de tres realizadoras de la escuela. Pilar Miró se licenció en la especialidad de Guión en la Escuela Oficial de Cinematografía, fue realizadora de TV y debutó en el cine con *La petición* (Pilar Miró, 1976) que sufrió embestidas censoras por su contenido sádico y *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), película secuestrada que le valió a su realizadora un consejo de guerra, para posteriormente desempeñar cargos de responsabilidad política. Su compañera de estudios

Cecilia Bartolomé debutó en el largometraje con una explícita reivindicación feminista *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1977) (Torreiro, 1995: 392-393).

Josefina Molina debutó realizando prácticas en TVE cuando aún era estudiante y afianzó su carrera como cineasta al continuar adaptando obras literarias de autores como Bécquer o Kafka en los programas *Hora 11* y *Cuentos y leyendas*. Esta trayectoria le brindó una reputación de artista forjada en el terror-fantástico “de autor” y el mundo de las adaptaciones, con guiones coescritos y su mirada única de la primera mujer diplomada en la Escuela Oficial de Cinematografía. Con todo, se lanzó a realizar su *ópera prima* de un cuento romántico que ya había adaptado para la televisión, obra que recibió el Interés Especial y grandes halagos de la crítica. Esto le permitió consolidar su carrera y más adelante realizó obras tan notorias como *Función de noche* (Josefina Molina, 1981) y *Esquilache* (Josefina Molina, 1989).

5.2.2. Análisis fílmico de la película

Vera, un cuento cruel es la adaptación de un cuento corto de Villiers de L'isle-Adam, escritor francés decadentista del siglo XIX, donde se transforma la obra literaria gótico-espiritista en un relato diabólico de celos y necrofilia fetichista (Vernon, 1995: 229). Josefina Molina ya adaptó el cuento en su trayectoria de televisión, para el programa *Hora 11* y tras el rechazo de otros directores para convertir el proyecto en un largometraje ella misma lo llevó a cabo. Molina y Sámano trasladaron la acción de la historia original al Norte de España, en donde Vera (Mel Humphreys) es una condesa francesa casada con un exiliado español, Alfredo de Quiroga (Víctor Valverde). El matrimonio vuelve a vivir en la casa familiar de él, donde la esposa muere al poco tiempo de tuberculosis. La película tiene una ubicación histórico-política determinada: 1841, algo después de la primera guerra carlista. Con la atmósfera xenófoba de esos años como trasfondo —que no se desarrolla en el film—, el aislamiento que se impone Alfredo a consecuencia de la muerte de su mujer parece añadir un

relieve político. Es una historia de fantasía en donde su mujer que para él todavía vive, en un relato predominantemente psicológico de rivalidad entre el marido y mayordomo de la condesa, Roger (Fernando Fernán Gómez). La veneración de este por Vera, muerta y viva, toma forma de culto a su memoria, expresando equivalentes buñuelianos en la foto, zapato y pañuelo ensangrentado (*ibid.*: 230).

Desde un enfoque estructuralista, Todorov basa lo fantástico en la duda creada en el lector entre la interpretación natural de los hechos, la sobrenatural o la frontera entre ambas, y en esta película el espectador acaba por confundir lo real con lo irreal (Todorov, 1974: 46). De hecho, este juego también puede aplicarse a la crítica al poder que se encuentra en este film. Como explica Leonor Arfuch en el libro *Educación la mirada*: “No es cuestión de darle a este punto la forma hamletiana del “ver o no ver” ni de postular mecanismos de censura previa — que también—. Se trata justamente de hacer-ver y también de su contrario, no-hacer-ver. Límite impreciso de la visibilidad, de la aparición, que es tanto retórico como ético y político y que, como todos los límites, depende de la decisión” (Arfuch, 2006: 80-82). Como dice Annette Kuhn, Josefina Molina ha dedicado su vida a «hacer visible lo invisible» y subraya al definir los objetivos de la teoría-crítica fílmica feminista que es necesario exponer la posición que ocupan las mujeres dentro de la industria y cómo se representa lo femenino en los textos fílmicos (Kuhn, 1991: 87).

Molina sitúa la película en el norte español, en 1841 —con el país dividido por las guerras carlistas—, más concretamente en la casa de los Quiroga. De esta manera la crítica social y al poder se ve descafeinada por la lejanía de la fecha, aunque los temas que trate sean coetáneos de la década de producción. El filme trata la obsesión, la reclusión, el encarcelamiento, los deseos carnales, la envidia y el poder, derivados de la absoluta devoción a un elemento, Vera, que mantiene recluidos a los dos protagonistas en el segundo elemento, la casa. Es esencial desarrollar qué papel juega Vera en el pensamiento de Alfredo y Roger. Hay cierta relación de

necesidad, un masoquismo en términos de relaciones humanas, que van más allá del amor cortés al amor carnal, de ahí los pensamientos lujuriosos de Alfredo. Zizek establece un lazo de conexión con el masoquismo en virtud de la naturaleza de juego o “fórmula ficcional” que ambos comparten. Este amor cortés es en el fondo “un juego social donde un hombre finge que su querida es la dama inaccesible”; y el masoquismo es, a su vez “intrínsecamente teatral: la violencia es la mayoría de las veces simulada” (Zizek, 2003: 139-140). En este caso la dama es inaccesible por su condición, pero solo la vemos a través de los ojos de su viudo. “La dama funciona como espejo en el cual el sujeto proyecta su ideal narcisista, es decir, aparece no como es, sino tal como llena el sueño de él” (*ibid.*: 138).

Se dice del terror subgenérico que está “concebido como una pornografía de la crueldad”, y que es equiparable con el cine pornográfico en su tanatismo, un erotismo de la muerte cuya morbidez exhibicionista posee un fuerte componente psicoanalítico (López Sangüesa, 2017: 134). Por lo tanto Vera, representación de la juventud, la feminidad y de ese tanatismo erótico, solo está acompañada en pantalla por otra presencia femenina protagonista, María (Julieta Serrano). Personaje que ha querido desde niña a Alfredo, y aunque no se dice mucho de su pasado, se intuye que no se ha casado y que siente presión por hacerlo con él, ahora que su esposa ha muerto. Reflexionar sobre la representación y la madurez —en este caso María está algo entrada en años— femenina invita a recuperar el psicoanálisis como metodología de trabajo. El cine hegemónico está construido sobre una estructura con arreglo al subconsciente del patriarcado y las narraciones fílmicas se organizan por medio de un discurso de base masculino, paralelo al lenguaje de ese subconsciente (Kaplan, 1998: 62). Además, los héroes masculinos idealizados en la gran pantalla, devuelven al varón espectador su imagen reflejada y perfeccionada, junto a una sensación de dominio y control. En cambio, a la mujer no se le ofrecen más que figuras desamparadas y convertidas en víctimas (Gómez Prada, 2017: 114), como en este caso pasa con María que siendo rehén de sus ilusiones de amor romántico es

fácilmente manipulable por un elemento masculino que parece representar a las instituciones franquistas, representadas por Roger.

Como indican los autores Duncan y Loretto (2003), las mujeres y los hombres envejecen de maneras diferentes, con notable evidencia de que las mujeres están sujetas a estereotipos negativos asociados a la edad más temprano. Se atribuye este hecho a un mayor peso de la apariencia física como una forma de capital para las mujeres. De ahí que la perfecta y joven Vera tuviese una “piel de porcelana”, como repite en varias ocasiones Alfredo. La lectura política de esta realidad discriminatoria servirá para el análisis del filme desde la lectura del libro *La vejez*, donde Simone De Beauvoir pone de manifiesto que en la sociedad burguesa contemporánea la mujer reducida a su aspecto corporal es signo del poderío masculino y estatus social (Gómez Prada, 2017: 109). En la película, Alfredo se casa con una francesa joven en vez de con la mujer menos atractiva que ha conocido toda la vida. La mujer es confinada a ser solo un cuerpo y son los hombres quienes hacen del género femenino un objeto de contemplación y deleite, o un signo de su posición social (Suaya, 2015: 620). Esta es una crítica a la burguesía y sus privilegios del siglo XX, que engloba la dictadura.

La casa es el elemento que los mantiene confinados, es un sujeto activo en el filme que representa la reclusión de los protagonistas, la que no les deja salir de la ensoñación con Vera y es una imagen que la asemeja con el Régimen, por su vejez y encarnación del rancio abolenjo, la importante familia Quiroga, donde los elementos arcaicos e inamovibles de la dictadura, los sectores más conservadores, retrógrados y reaccionarios mantienen todo “dentro de casa”. Entre las referencias de los personajes hacia la casa destaca el notario que tras recalcar el respeto que le tenían al padre de Alfredo dice: “Para todos la familia Quiroga siempre fue algo sagrado, esta casa lo que necesita es limpieza, renovación. Debe seguir viviendo aquí, pero con las cortinas descorridas”. Es patente con ello la crítica a la sociedad española y a la imposición de la ideología y las tradiciones, en detrimento de la libertad del

individuo. En esa secuencia Alfredo le espeta que “durante veinte años ha sido una casa maldita por apostólicos y carlistas” y Don Juan Manuel menciona que todos hablan de su reclusión, y tal afirmación se confirma en el diálogo de dos pueblerinos que recelan de lo desconocido: “los Quiroga siempre han sido igual, los desterraron por sus ideas, esa casa se vendrá abajo algún día. Le está bien empleado por casarse con una extranjera”. Pero esta situación externa a la casa incide en interior donde Roger que representa la mentira y la manipulación, abre las cartas de Alfredo y le espía por detrás de la puerta, vigilando.

Roger y la cámara —y el Régimen— vigilan a Alfredo, que está sumido en una ilusión y está siendo envenenado poco a poco por Roger. Ese encarcelamiento se refleja en primerísimos primeros planos de Alfredo, y en la casa, que siendo visible por fuera en pocas oportunidades, está rodeada de árboles frondosos —elemento que se puede equiparar con *Morbo*— que la encierran. En su interior de la casa reina la oscuridad, todo tiene un tinte tenebroso, sin embargo, la luz del exterior siempre aparece saturada, como quien acaba de abrir los ojos y le cuesta acostumbrarse a tanta luz. En 1973 el fin de la dictadura cada vez se hacía más palpable y en su representación, a través de las ventanas siempre impenetrables de la casa, se comienza a ver esa luz del exterior. Con este análisis fílmico se atisban elementos que pueden contener una crítica al Régimen de Franco sugiriendo la pasividad de los ciudadanos y la complicidad de ciertos sectores inmovilistas acomodados en la dictadura.

5.2.3. Recorrido del filme

En lo concerniente a la senda que trazó esta película desde que se gestó hasta que se estrenó en cines, en la primera fase de escritura de guión aparecen en el catálogo de Filmoteca Española dos registros adscritos a la película *Vera, un cuento cruel*, basado en un relato del Conde de Villiers de l'Isle-Adam, con los autores Salvador Maldonado —pseudónimo de la guionista Lola Salvador—, Juan Tébar y Josefina Molina Reig. En la entrevista con José L.

Barrios Treviño Josefina Molina relataba el proceso de distribución de *Vera, un cuento cruel* y contaba que ya había sido un guión para televisión:

Yo ya había hecho una versión del cuento de Villiers para TV: de ahí se hizo un guión que lo compró un productor y luego se lo ofreció a varios directores como Olea, Aranda etc., hasta que por fin me lo propuso a mí y como ví que merecía la pena hacerlo aunque no acababa de satisfacerme, lo realicé (Barrios Treviño, 1977: 23).

Los guionistas del proyecto cinematográfico trasladaron la acción principal del relato de Villiers de L'Isle Adam de París al Norte de España, lo que da a la película una dimensión transcultural más acentuada, cuando lo habitual era lo contrario: utilizar paisajes de Manzanares el Real y la sierra de Guadarrama como si fueran Normandía o Transilvania.

Vera (Mel Humphreys) es una condesa francesa casada con un exiliado español, Alfredo de Quiroga (Víctor Valverde). La historia de las tentativas del viudo desconsolado de construir un mundo de fantasía donde su mujer todavía vive se incorpora en el film a un relato predominantemente psicológico de rivalidad entre el marido y el antiguo mayordomo de la condesa, Roger (Fernando Fernán Gómez). Había sido su servidor desde la niñez y se considera su devoto más fiel. Su veneración por Vera, muerta y viva, toma forma de culto a su memoria, expresando equivalentes buñuelianos en la foto, zapato y pañuelo ensangrentado (Vernon, 1995: 230).

Se consultan en este análisis los dos guiones que se custodian en el archivo de Filmoteca Española en papel mecanografiado, uno con 170 hojas y el otro con 185 y en relación con Etnos Films, comprobándose los cambios que se realizaron “para agilizar la narración”, ya que una de las versiones era de antes de haber sido reducida y la otra posterior al corte. Además, existe una nota que certifica los recortes y los cambios de escenas realizados en la película, en donde quedan diez escenas suprimidas y nueve cambiadas de lugar. Las secuencias eliminadas son las 21, 34, 40, 45, 59, 60, 61, 62, 87 y 112 y al revisar esas escenas

no se puede concluir que la censura institucional las haya anulado por su contenido sexual o de crítica al Régimen. Varias secuencias también han cambiado de lugar, de la 78 a 86 en la segunda versión se colocan antes de la 105. El productor señala en el siguiente escrito, remitido a la Subdirección General de Cultura Popular y Espectáculos, que los cambios no han sido forzados, sino que han sido decisión propia para “agilizar la historia”. No se ha encontrado ningún documento que acredite que esos cortes fueron obligados ni que fueran sutilmente sugeridos para que la película pudiera obtener la calificación de Interés Especial.

Desde Etnos Films declaramos que con referencia al guión del film aprobado por vdes, se han suprimido las siguientes secuencias: 21, 34, 40, 45, 59, 60, 61, 62, 87, 112. Las secuencias 78 a 86 cambian de lugar para situarse antes de la 105, para dar mayor agilidad a la historia. Declaramos que tal como fue solicitado en su día y por las razones expuestas consideramos nuestro film *Vera* como acreedor a la calificación de interés especial (Etnos Films, carta a la Subdirección General de Cultura Popular y Espectáculos, 1973).

La mayoría de las secuencias eliminadas se reparten en escenas de cuando Vera estaba viva con sus costumbres sexuales, de intimidad y de vida con Alfredo, además de escenas del paisaje de los alrededores de la casa como este extracto mencionado que es claramente inútil para la progresión de la narración, aunque destaca la importancia de la naturaleza alrededor de la casa:

21.Exterior-jardín-día

Se ve el exterior de la casa, rodeada por árboles. Acaba de amanecer y el ambiente está brumoso. Todo está en calma (Molina Reig, Sámano, 1972: 21).

Hay algunas secuencias, sin embargo, que contienen escenas del matrimonio entre Alfredo y Vera que reafirman la pasión sexual en que vivían envueltos, con secuencias que ya se ven en la película terminada. Aunque en la película que perdura ya existen ciertas escenas, sobre todo

ensoñaciones que pueden reducir el peso de las imágenes y no *flashbacks*, en el guión original abundaban las segundas y hacían hincapié en la vida del matrimonio y acentúan el fetichismo que acaba teniendo Alfredo con su esposa, ejemplo de ello la secuencia 59:

59. Interior-habitación-noche

Vera y Alfredo están en la cama, acariciándose. Una tenue luz baña la habitación y los dos se miran enamorados.

Vera- Yo soy tuya, y tú eres mío.

Alfredo- Te quiero, no nos separemos nunca.

La cámara recorre la habitación al anochecer y se intuyen sus cuerpos entre las sábanas. Se besan y hacen el amor (*ibid.*: 71).

En el filme hay varias escenas bastante parecidas al extracto, y en la versión de la película que perdura hoy en día se conservan unas secuencias en las que los personajes expresan su amor por el otro y pronuncian “tú eres mía, yo soy tuyo”. Como se observa, estas partes solo contienen el elemento sexual y de intimidad de la pareja —como pasaba con *Morbo*—, pero no de crítica al Régimen.

Completada la frase de preproducción y escritura, la fase de producción transcurrió sin problemas, de manera que solo se puede destacar los documentos de contratación de actores para la misma, entre los que llama la atención el acta de petición de contrato de Marilyn Humphreys, actriz inglesa, para interpretar el papel de Vera. En dicho documento Etnos Films detalla que al principio querían contratar a la actriz alemana Yanti Somer, pero que debido a su agenda y al coincidirle con otro rodaje, se habían decidido por la primera (Etnos Films, carta al MIT, 1973, febrero). El rodaje de la *ópera prima* de la cineasta cordobesa comenzó el 7 de marzo de 1973, como relata un artículo en *La Vanguardia Española*:

Ha comenzado el rodaje de la película *Vera, un cuento cruel*, dirigida por Josefina Molina, primera mujer directora de cine titulada por la Escuela de Cinematografía, en las provincias de Santander y Madrid (Anónimo, 1973b: 55).

Poco después, el 24 de abril de 1973 Miguel de Echarri manda una carta a José María Fernández Sampelayo, subsecretario de Información y Turismo para invitarle al festival de este año (De Echarri, 1973). Con la película ya rodada, se realizó el tiraje de las copias de la película, como certifica una carta emitida desde la empresa y laboratorio Madrid Films S.A. en donde detallan: “declaramos que en este laboratorio se ha realizado el tiraje de 6 copias de la película *Vera*, 35 milímetros a Eastmancolor”. Más tarde, ya en la fase de postproducción de la película el 9 de julio de 1973, el secretario de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, emitió un comunicado a Etnos Films para trasladarle que la licencia de exhibición había sido concedida a la película y que iba a ser aprobada solo para adultos.

La Comisión de Ordenación de la Junta de Ordenación y Apreciación de películas autoriza la película *Vera, un cuento cruel* EXCLUSIVAMENTE PARA MAYORES DE 18 AÑOS (Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, 1973, 9 de julio).

La Comisión de Apreciación estaba formada por el vicepresidente Manuel Andrés Zabala y los vocales Luis de Andrés, Florentino Soria, Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa, Guillermo Fernández-López Zúñiga, José Antonio Nieves Conde y Ángel del Pozo, como se puede leer en otro documento recogido en esta signatura. Añadido a ese escrito y después de hacerse la petición de que se le otorgara la categoría de Interés Especial a la película, cada uno de ellos redactaba un informe explicando sus impresiones de la misma y por qué pensaba que debía recibir dicha categoría. Se observa que todos destacan que la directora Josefina Molina es diplomada en la Escuela Oficial de Cinematografía y que el director de fotografía de la película también pasó por la escuela, prueba de ello el informe firmado por el vicepresidente Manuel Andrés Zabala:

Primera película de una realizadora titulada por la EOC, hecha con gran pulso y una medida y buen gusto dignos de alabarla, ya que se ha eludido la sangre y el sadismo tan en uso en el género de terror al que pertenece la película. La ambientación y el vestuario son destacables y a todo eso hay que añadir una excelente labor de fotografía encomendada a otro titulado de la EOC. Todo ello me induce a elevar la puntuación que corrientemente se concede en el interés especial. Nos encontramos ante una película digna (Comisión de Censura, carta a Etnos Films, 1973).

Todos coinciden en que la película “está bien” tras recalcar que es la ópera prima de una alumna de la Escuela Oficial de Cinematografía, la describen como una película “romántica, una historia de terror y de amores patológicos”. En otro documento, esta vez emitido desde el MIT y con aparente celeridad, se concede la denominación de Interés Especial a esta película. Tal calificación estaba sujeta a las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional, que constaba de ayudas para películas que prescindieran de criterios estrictamente comerciales y que estaba especialmente orientado a potenciar a los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía. Por lo tanto, como el sistema diferenciaba las películas “comerciales” de las culturales, protegía más a las segundas por tener temas sociales o de interés para el público.

Con la película aprobada y mirando hacia su estreno, *Vera, un cuento cruel* se seleccionó para ser la segunda representante de España junto con *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y el 6 de agosto Miguel de Echarrri invitaba por carta a acudir al Festival Internacional de Cine de San Sebastián al actor Fernando Fernán Gómez, protagonista de las dos películas mencionadas. En la misma línea, el 31 de agosto Miguel de Echarrri repetía la invitación a Alfredo Mayo, actor que interpreta a Don Juan Manuel en la película de Josefina Molina.

El 7 de septiembre de 1973, Etnos Films remite una carta al MIT confirmando su selección para el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, pidiendo la protección que al parecer se les daba a las películas que recibían esa distinción.

En fecha reciente la comisión correspondiente de ese ministerio ha seleccionado nuestra película *Vera* como representación oficial española en el próximo Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Como quiera que la legislación sobre protección complementaria a películas seleccionadas y en su caso premiadas en festivales Internacionales ha sufrido distintas variaciones, me dirijo a V.I. a fin de solicitante sea acogida nuestra película a la máxima protección que por este concepto pueda corresponderle (Etnos Films, carta al MIT, 1973, 7 de septiembre).

Justo al empezar el Festival, el 12 de septiembre de 1973, la agencia Pyresa para *Nuevo Diario* explicaba que por primera vez desde hacía muchos años el Festival había cambiado sus fechas tradicionales, que rondaban entre los meses de junio y julio, por la segunda quincena de septiembre, en la que tenía “ventaja particular” este año de disponer una gran producción al haberse suprimido el festival de Venecia, citando que Molina era la única mujer directora que se presentaba al festival (Pyresa, 1973). Con el Festival ya empezado pero sin la película de la directora cordobesa estrenada, el 19 de septiembre, J.M. Baget Herms explicaba el proyecto en *El Correo Catalán* y ponía en relieve el tinte feminista de los trabajos de Josefina Molina:

Vera, un cuento cruel fue un guión de televisión que puso en Imágenes Josefina Molina hace un par de años en *Hora 11*. Más tarde, Lola Salvador —autora del guión de TV— y Juan Tébar hicieron la versión cinematográfica, ampliando y desarrollando su tema inicial, basado en un breve relato de Villiers-de-l’isle-Adam. Y Josefina Molina debuta precisamente en el cine con esta película, cuya calidad parece en principio garantizada por esta selección para el festival donostiarra. Al margen de esta

actividad cinematográfica, señalemos que durante este verano Josefina Molina ha realizado un *Especial Deportes* dedicado a la mujer, que puede resultar muy interesante, ya que pretende ser ante todo una reflexión en torno a la posibilidad liberadora y de autoafirmación que el deporte puede proporcionar a la mujer de hoy (Baget Herms, 1973).

El 21 de septiembre de 1973 en sesión de tarde se estrenó *Vera, un cuento cruel* en el XXI. Festival de Cine de San Sebastián (Anónimo, 1973a).

Sobre este pase el periodista Cifra escribe el día 22 una crónica en *El diario de Mallorca* cómo tanto en la sesión dedicada a la prensa como en la oficial, esta película fue acogida con diversas críticas, y en general no siendo bien aceptada (Cifra, 1973). El 23 de septiembre se sucedieron varios artículos sobre Josefina Molina y la película. J.A. Rodero en *El Norte de Castilla*, después de destacar que la directora había pasado por la Escuela Oficial de Cinematografía, aclaraba su trayectoria en la televisión y relataba cómo su ópera prima tiene elementos del romanticismo:

Vera, un cuento cruel está basada en un texto romántico que presenta una temática de interés muy relativo y que Josefina Molina, pese a los cuidados efectos plásticos ha tratado de manera que recuerda mucho, no solo en la técnica, sino también en la visión interna y en el planteamiento de conjunto a las telenovelas. Desde luego, hay cosas de tipo sexual en el filme —el fetichismo del mayordomo sobre todo— que, aun siendo la clave principal de la historia, hubieran tenido que suprimirse en televisión. Por lo demás... la historia tiene un carácter típicamente romántico: pasión amorosa, muerte, alienación mental, fatalismo etc. (Rodero, 1973).

De manera similar describía la película Salvador Corberó para *El diario de Barcelona*, mientras alaba que el filme no revela exageraciones aunque se note claramente el género de terror:

No tuvo excesiva fortuna la aportación española al festival Internacional de San Sebastián, que en la jornada de ayer presentó el filme oficial a competición *Vera, un cuento cruel*, primer largometraje de Josefina Molina Reig, cuya colaboración con Claudio Guerín deja una cierta influencia con el filme. Ofrece una absoluta falta de esa característica tan propia de las óperas primas que es el exceso. Por el contrario, *Vera* está medida, realizada sin precipitaciones —acaso el exceso de lentitud— y ello influye en el espectador al mismo tiempo que forja un ritmo para la película, circunstancias que se contraponen y con una absoluta sobriedad de planos para lo que se quiere decir. Que es precisamente lo que nos convence, ya que nos coloca de nuevo ante un cine en esencia de terror donde la locura tiene un pilar preeminente, y donde la última consecuencia no es más que una concesión de exceso al espíritu romántico en el más primitivo concepto de la palabra (Corberó, 1973).

El mismo día Andrés Berlanga desde *El noticiario* ponía en relieve que la directora de *Vera, un cuento cruel* es una mujer y celebraba sus visiones feministas a lo largo de su carrera, comparándola con otras grandes directoras de la época, a la vez que resaltaba que se había recibido la película con “aplausos tibios”:

Salvo Ana Mariscal, que lleva siete años sin dirigir una película, la única directora española en activo acaba de estrenarse con su primer film, segunda película de concurso presentada por España en este XXI. Festival Internacional del Cine. Esta cordobesa, que ha dirigido en televisión varios espacios de terror, ha filmado una película bien ambientada, excesivamente larga en el planteamiento de la situación ficticia, ha sido acogida con aplausos tibios, más de confianza y crédito que de premio. Josefina Molina, que es directora-realizadora, titulada desde hace cuatro años, ha huido del tremendismo, “del cual está lleno el cine español”, ha dicho, y ha demostrado como Agnès Vardá y Judith Elek, que en el cine la mujer tiene mucho

campo, “Hasta ahora habíamos sido educadas distintamente al hombre, pero opino que con una educación similar, se puede realizar los mismos trabajos. E incluso desde nuestra forma de ser podemos plantear nuevas experiencias” (Berlangu, 1973).

La presencia del alumnado y el profesorado de la Escuela Oficial de Cinematografía en el Festival queda justificada con el acta donde la entidad aclara que han decidido conceder el premio “Eslabón de la EOC” al director norteamericano Robert Altman, un comunicado que emitieron el 25 de septiembre de 1973, un día más tarde de haber finalizado el Festival.

Este jurado de profesores y Alumnos que ha de discernir el premio “Eslabón de la EOC” al mejor director, lo otorga al señor Robert Altman. Este jurado expresa su satisfacción porque el jurado Internacional haya sabido valorar los méritos de la película *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice, titulado de la Escuela Oficial de Cinematografía (Escuela Oficial de Cinematografía, 1973, 25 de septiembre).

El Interés Especial que se le concedió a esta película y la posterior protección oficial que se le otorgó tras su selección en el Festival de Cine de San Sebastián, ayudó a la película para que se distribuyese en el extranjero. UNIESPAÑA era una entidad del aparato franquista que facilitaba a películas de origen español comercializarse en el extranjero, muy ligada al Festival a través de galas y demás eventos. Por ello, Miguel de Echarri manda una carta a UNIESPAÑA el 28 de septiembre de 1973, habiendo finalizado el XXI. Festival, informándoles de que por un medio de transporte les hará llegar la película *Vera, un cuento cruel*. Así queda garantizado que este filme tuvo recorrido fuera de España (De Echarri, 1973).

Un mes más tarde en una retransmisión de televisión realizada el 8 de octubre y retransmitida el 14 de ese mismo mes para la cadena Tele-Siete, José Infante le hacía una entrevista a Josefina Molina donde afirmaba que el primer largometraje de la realizadora de TVE había obtenido un importante premio en el Festival de San Sebastián, pero sin especificar cuál

(Infante, 1973). El 17 de octubre, sin embargo, Juan José Porto en *La prensa* de Barcelona volvía a hacerse eco de que Molina fue la primera mujer en obtener la diplomatura en dirección en la Escuela Oficial de Cinematografía:

Después, como esto del cine está tan difícil en España, se empleó en televisión, donde ha trabajado con profusión y frecuencia. Su primera película se titula *Vera, un cuento cruel* y fue presentada hace unas semanas en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y, aunque no obtuvo ningún premio oficial, casi todos los críticos y especialistas consideraron que se trata de una excelente película, una magnífica película poco común en un profesional que empieza. El filme para mí está concebido con gran sentido y evidencia el talento y el buen gusto de su autora (Porto, 1973).

Su recorrido por Festivales continuó de forma que fue parte del programa de la XI. Semana de Cine Español en Molins de Rey de 1974. El programa, según cuenta la *Hoja Oficial* de la provincia de Barcelona el 3 de junio, se desarrolló entre el 4 y el 8 de junio contando con *Vera, un cuento cruel* el miércoles 5 de junio en sesión de noche, a las 22:45 (Anónimo, 1974a: 42). El estreno en salas no se produjo hasta el año siguiente, en donde en el mismo medio de comunicación anunció su estreno el 13 de julio en los cines Balmes de Barcelona (Anónimo, 1974b).

El 8 de julio de ese año queda patente que se estrenó en el cine Coliseum de Madrid, como aclara la *Hoja Oficial del lunes* ese mismo día, con un anuncio de los estrenos de la cartelera y un artículo acompañándolo sobre las mujeres realizadoras, firmado por Alfonso Sánchez:

Con su carrera como realizadora de televisión y su primer largometraje, Josefina Molina se une a la escasa relación de mujeres españolas realizadoras. Rosario Pi realizó en 1936 *El gato montés*, pero la guerra interrumpió su carrera. Después vino Ana Mariscal, actriz inteligente que tomó la cámara y Pilar Miró reitera en televisión las pruebas de una formación. Es antigua la polémica sobre la capacidad de creación

artística de la mujer, en especial referida al cine. Muchos afirman que la realización no es una tarea de mujeres. El cine solo les ofrece oficios de intendencia y sin embargo las mujeres han tomado pronto la cámara, quizá la creación de un filme sea especialmente difícil para la mujer por la autoridad que exige —digamos dotes de mando— (Sánchez, 1974: 31).

Parece contradecirlo directamente la cordobesa cuando afirma:

Durante el rodaje no tuve problemas, el hecho de ser mujer no afectó para nada en mis relaciones con los equipos (Barrios Treviño, 1977: 23).

El 21 de mayo de 1976 sin embargo, la película de Molina continuaba en cartelera en circuitos alternativos como por ejemplo en el Cineclub Villarreal, en la provincia de Castellón, como menciona Mediterráneo (Anónimo, 1976). El 20 de febrero de 1977 José L. Barrios Treviño le hacía una entrevista a Josefina Molina en la que hablaba sobre el proceso de distribución de *Vera, un cuento cruel* donde destaca que es la tercera mujer que dirige en España. Josefina Molina explica que a pesar de representar oficialmente a España en el Festival de 1973, luego se estrenó muy irregularmente y sin apenas propaganda:

El estreno voluble pasa con todas las películas españolas que caen en manos de una multinacional de la distribución como la Warner (americana) que se encargó de efectuar la de mi película. A estos lo que les interesa es disponer de una cinta española para estrenarla de mala forma, pero así consiguen meter otras tres americanas, bien promocionadas cumpliendo con la llamada “cuota de pantalla” que obliga a esta proporción (Barrios Treviño, 1977: 23).

6. CONCLUSIONES

Yo pensaba que lo más jodido de mi vida había sido la censura de Franco.

¡Pues no! Lo más jodido es la pérdida de la memoria.

- Luis García Berlanga

Siendo el objetivo general del proyecto revelar el instrumento de censura ejercido sobre dos películas de terror-fantástico *Morbo* y *Vera, un cuento cruel*, se trazan además diversas pautas para lograrlo explicando por qué las dos películas son de género y “de autor” tratando de situarlas en el complejo contexto del tardofranquismo realizando una radiografía política, económica y cinematográfica en el período entre 1969 y 1975, y determinando las causas de la elección del género por parte de sus autores, teniendo en cuenta que en 1969 fue el brote del cine de *fantaterror* en España. Las causas de este crecimiento del cine de subgéneros fueron diversas y comenzaron en los últimos años del franquismo con una profunda crisis de la industria cinematográfica tras la deuda millonaria a los productores españoles por parte de del Fondo de Protección Estatal. Se deduce que esta situación provocó que los profesionales del celuloide cambiaran su criterio hacia un cine más comercial de la mano de los subgéneros en un intento de supervivencia del sector. A esta primera conclusión se añade que la proliferación del cine de subgéneros fue estimulada por las facilidades de financiación y el gran aumento de productoras que nacieron este mismo año y que se embarcaron en el desconocido terreno del cine subgenérico. Películas que al ser de Serie B, más baratas y con un esquema mimetizado de decorados reutilizables, resultaban un producto fácil, de producción y consumo, seriados, rápidos y con capacidad exportadora.

En opinión de Raúl Cancio Fernández, la transformación del cine español durante el franquismo no atendió a pautas estéticas, culturales o intelectivas, como había sucedido en

Europa, sino que esa evolución respondió, casi exclusivamente a factores de naturaleza administrativa o gubernamental. La propia naturaleza del Régimen impedía cualquier cambio o ruptura en materia cinematográfica que no fuera intervenida por el Estado. No es exagerado afirmar que durante ese periodo, la evolución del cine fue la evolución de las sensibilidades políticas concurrentes en cada momento, incidiendo en la producción, los contenidos y el sesgo de las temáticas y géneros existentes. El tardofranquismo fue un periodo de aislamiento de las tendencias socioculturales vigentes en los países de nuestro entorno, autista frente a las demandas de regeneración provenientes de la sociedad y en el que la Administración franquista, con competencias en cinematografía, culminó un evidente retroceso sometiendo a la industria del cine a la asfixiante tutela del Estado (Cancio Fernández, 2011: 18,19,123).

Se maneja la hipótesis inicial sobre la relación entre los Estamentos de la Censura y el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, supuesto que no se ha podido comprobar en este estudio, por no hallarse documentos que confirmen la participación censora explícita por parte del mismo y que ha derivado en otros desarrollos que amplían la mirada analítica. Por otro lado, cabría colegir de los hechos investigados que el Festival tuvo un papel moderante más aperturista que la censura oficial al observarse que tras su paso por él, se estrenó en salas con más cortes en su metraje. Conviene señalar que alguno de los objetivos propuestos no requiere de una conclusión concreta, ya que su cometido es el de favorecer el desarrollo de las argumentaciones contextuales del examen. Con todo, se pretende señalar las críticas evidentes y soterradas de las películas seleccionadas comparando las obras y los cineastas con el entorno que los rodeaba.

Se parte de dos distintas fases desde las que actuaba la censura. En un principio, para obtener el imprescindible permiso de rodaje había de presentarse el guión de la película a la Dirección General de Cinematografía y una vez examinado por la Junta de Censura y efectuadas las correcciones exigidas —si es que no era prohibido en su totalidad—, se obtenía la

autorización para filmarlo. Más tarde, una vez finalizada la película, se presentaba de nuevo a la censura, realizándose los cortes oportunos y se obtenía, si todo era correcto, el permiso de exhibición (Álvarez Lobato, Álvarez San Miguel, 2010: 46). En *Morbo y Vera, un cuento cruel*, existe además, aparte de esas dos fases, una tercera criba que se dirigía a su estreno en salas, tiempo después de su estreno en el Festival.

En lo que se refiere al recorrido censor de los dos filmes, ambos tienen recortes y supresiones en la fase preliminar de guión, habiendo dos versiones en ambas películas, aunque en *Morbo* parecen ser obligados y en *Vera, un cuento cruel*, de iniciativa propia. No obstante, no se han encontrado evidencias de que la Junta de Censura emitiera ninguna carta del cambio de título de *Morbo* a *Diego y Alicia*, que de forma alterna aparece registrado documentalmente en diversas ocasiones. Entrando en la fase de producción de los filmes, con el guión ya recortado y aprobado, sale autorizado el rodaje de las películas (Jefe de Negociado, carta a Hersua Interfilms, 1972, 4 de febrero), y se encuentran documentos posteriores a esa fecha que acreditan la aprobación de la película y su pase por la Junta de Censura y Apreciación de Películas. El sindicato de actores exigía además la petición de contratación de un actor o actriz extranjero, elemento que también enlaza los dos filmes, que contaban con Michael Pollard (Hersua Interfilms, carta al MIT, 1972, febrero) y Mel Humphreys (Etnos Films, carta al MIT, 1973, febrero).

La censura institucional en *Morbo* se explicita con una carta emitida por la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, que es quizá el documento más manifiesto encontrado en esta investigación, y en el que aclaraban que estaban “contentos” con los cambios realizados en los rollos 2, 4 y 6, eliminada así la presencia del “magnetofón” (Comisión de Censura, carta a Hersua Interfilms, 1972, 21 de marzo). Tras una carta de Hersua Interfilms firmada por Gonzalo Suárez para conseguir la licencia de exhibición (Hersua Interfilms, carta al MIT, 1972, 16 de mayo), desde la Junta de Censura y Apreciación

de Películas se le concedía con la condición de que fuera para adultos (Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, Carta a Hersua Interfilms, 1972), al igual que en *Vera, un cuento cruel* (Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, Carta a Etnos Films, 1973, 9 de julio). En la película de Josefina Molina, sin embargo, no se puede comprobar que hubiera censura institucional, ya que las supresiones de las escenas 21, 34, 40, 45, 59, 60, 61, 62, 87 y 112 y cambios de lugar de las secuencias de entre la 78 y la 86, según una carta de la productora Etnos Films, fueron diseñadas y perpetradas por ellos mismos, “para agilizar la narración” (Etnos Films, carta a la Subdirección General de Cultura Popular y Espectáculos, 1973). Al revisar esas escenas no se puede concluir que la censura institucional las hubiera anulado por una crítica soterrada al Régimen, pero lo cierto es que muchas de estas secuencias eran de carácter sexual y se puede deducir que ese fue el motivo para ser suprimidas, al igual que ocurrió en muchas escenas eliminadas de *Morbo*. Sea como fuere, la Comisión de Censura le concedió el Interés Especial por unanimidad y entre alabanzas.

Con la mirada puesta en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en el que los dos filmes fueron seleccionados con un año de diferencia, en la rueda de prensa del estreno de *Morbo* Gonzalo Suárez denunciaba un corte sustancial en su película: “La película ha sido pasada por la censura antes de llegar al festival y no he querido verla después. Sé que falta una escena esencial y tiene algunos otros cortes menores. Esta noche me llevaré la sorpresa al verla, no sé cómo ha quedado” (San Martín, 1972). Al igual que la película del director asturiano, *Vera, un cuento cruel* tampoco tuvo mucha fortuna en su paso por el Festival, siendo ambas “incomprendidas” en cierta manera (Corberó, 1973). Aunque muchos autores resaltan la visión feminista de la cineasta y el “buen gusto” del filme, se recibió con “aplausos tibios” (Berlanga, 1973), al contrario que *Morbo*, que fue acogida desigualmente en el Victoria Eugenia y protestada en el Astoria. Esta película fue estrenada en salas a finales de año en Madrid, momento en el que Fernando Lara declaró en *Triunfo* que al pase le faltaban

quince minutos de la versión de estreno que se pasó en el Festival de San Sebastián (Lara, 1972). Con pruebas evidentes de censura institucional en esta película, no se puede concluir de la misma manera que el Festival de Cine de San Sebastián contribuyera a esta censura. *Vera, un cuento cruel* sufrió una peor suerte y al pertenecer a la *Warner Bros* su distribución fue muy irregular y sin apenas propaganda, que se produjo un año más tarde de su estreno en San Sebastián (Barrios Treviño, 1977: 23).

Otra hipótesis que se ha confirmado es la crítica subliminal al Régimen recogida en este análisis e interpretada en su carácter simbólico. Principalmente, las dos películas giran en torno a una casa rodeada de árboles y naturaleza, aunque con algunas diferencias como que en *Morbo* la casa es algo lejano que solo vemos desde el exterior y que cuando se irrumpe en ella hay un banquete de sangre y se desata la violencia de los personajes; por el contrario, en *Vera, un cuento cruel* la casa es el santuario donde reposa Vera y apenas vemos el exterior. Las dos películas tratan de personajes reclusos en un paraje hostil a ellos, en donde se sienten solos, desamparados y abandonados, en un clima de guerra contra los demás, un *todos contra todos*. En la película de la cineasta cordobesa el dúo principal de personajes se confina en una casa, con el recuerdo de Vera que revive en sus mentes, oscura, siniestra y repleta de cortinas gruesas, cuando en la de Suárez a la pareja de recién casados la acorrala la naturaleza adversa y el miedo de una casa en la que viven unos extraños que los observan. En los dos filmes aparece una pareja a través del tiempo con mentiras, desengaños y trucos, los protagonistas son personajes “progresistas” que han crecido dentro de un ambiente de rancio abolengo, y desprecian a la familia y la tradición, aunque son individuos extraños y sin intenciones claras. Irónicamente, las dos películas tienen una estructura circular que implica que nadie sale ni desea salir de la rueda, en representación del Régimen. El bosque y la naturaleza, las ventanas, cortinas y persianas tienen un significado de encarcelamiento en las dos películas. La cámara —la dictadura— vigila a Diego, Alicia y Alfredo, sumidos en una ilusión y

envenenados poco a poco por la situación, se vuelven más irascibles y son capaces de salir del aprisionamiento que se refleja en primerísimos primeros planos usando la violencia. En ambos la utilización de la música es similar, solo suenan los temas principales cuando aparecen ciertos personajes —cada uno su tema musical— para añadir tensión a la narración. De esta manera, se concluye que hubo una crítica al Régimen evidente y oculta tanto en los temas y simbología, como en la composición de la narración y los personajes y la utilización de elementos formales. En cualquier caso son películas de *fantaterror* que no utilizan los elementos típicos del género, sino que insinúan más que enseñan y que utilizan el horror psicológico, en definitiva, son filmes “de autor”.

Intentando definir el “cine de autor”, si se describe como un cine en el que lo que se cuenta es menos importante de cómo se cuenta, se puede defender que las dos películas analizadas pertenecen a este epígrafe. La narración en ellas deja paso a la experimentación en las imágenes y en los ritmos en un intento de acercamiento a la realidad tal y como la ven los propios autores. Trata su mirada de influir en la nuestra por medio de una puesta en escena, un movimiento de cámara, un montaje, unos saltos narrativos, una autenticidad insuflada a cada personaje o una música que hacen identificable a cada cineasta.

Suárez juega con el enigma y la confusión de personajes en su filmografía. Con la misma intención que en *Morbo*, en *Ditirambo* el director envuelve a los personajes y acciones en una atmósfera grisácea y ensimismada para dar cuenta de los mecanismos de construcción y deconstrucción del relato y persigue hasta el final al protagonista en una dimensión de juego de espejos y de identidades (Font, 2003: 190). Junto con el enigma, el tema del “doble” se sugiere mediante el primer plano de dos personajes en plano-contraplano y después el encuadre los reúne en una misma imagen. En otras ocasiones sugiere que los personajes son complementarios, al estar colocados de modo simétrico en diversos encuadres. Este tema es frecuente en la filmografía de Suárez y se repite en *Morbo*, haciéndola “de autor” (Alonso

Fernández, 24-25). Uno de los rasgos más sobresalientes de la obra del director ovetense es el relieve en que ella adquiere el elemento fantástico, aunque no ha dejado de entremezclar en su obra géneros diversos, fundamentalmente populares, para lograr sus objetivos artísticos, siendo una característica propia de su filmografía (Cercas, 1993: 103,156). Las dos concepciones de cine de Suárez y Molina conectan en términos narrativos deconstruyendo el tiempo con *flashbacks* y *flashforwards*, deshaciéndolo y volviéndolo a tejer y no atendiendo al *raccord* de sus imágenes, elemento del cine experimental que el cineasta asturiano mantiene en *Morbo*, junto con los ácidos apuntes de los diálogos en los que critica la hipocresía de la sociedad española.

Por lo general, Molina utiliza blancos saturados, quemados y contraluces que al dar un aire de ensoñación a la narración, facilita la creación del ambiente en películas de época frecuentes en la filmografía de la directora andaluza, repleta de adaptaciones televisivas de obras literarias predominantemente de género fantástico. Otro punto en común de los dos cineastas es que participan activamente en el proceso de escritura de sus películas y que las coguionizan: al igual que Suárez, que realiza sus guiones con socios de la Escuela de Barcelona, Molina lo hace con compañeros de la Escuela Oficial de Cinematografía y en la TV con su compañero de clase de dirección Romualdo Molina. En sus obras destaca siempre el tema del feminismo y el empoderamiento femenino, y las mujeres son sus protagonistas. Todas sus prácticas en la Escuela Oficial de Cinematografía tenían mujeres como personajes principales, y desarrolla sus vidas y sentimientos como sujetos y no como objetos, deseo sexual que no esconden y que toman iniciativa en lo que quieren lograr. Sus dos cortometrajes *La otra soledad* y *Aquel humo gris* toman elementos de la *Nouvelle Vague*: al igual que los personajes de Suárez, los protagonistas de Molina son jóvenes incomprendidos que se oponen a sus padres y a la sociedad. El primero narra el sufrimiento una adolescente dentro de un trío amoroso, historia que se asemeja al tema de *Vera, un cuento cruel*. Su corto *Melodrama infernal* es la historia

de una anciana que al vivir recluida y hablar con su marido muerto, solo contacta con la realidad por medio de una criada, historia que de nuevo recuerda a su ópera prima, en donde los fantasmas y el horror espiritista dejan clara la firma de autora de la cineasta.

En estas dos películas convergen varios factores que las enlazan, como la coincidencia generacional de los cineastas, la eclosión del cine de terror-fantástico a partir de 1969 y la selección para el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. El cine de género, habiendo despegado en la década anterior, en 1970 recibió la atención del Festival, que frente a un panorama de cine nacional politizado escogía películas más populares en un inflexible segundo mandato de Miguel de Echarri que poseía una productora que coproducía filmes de esta índole. Así, se concluye que por la situación de agitación política y social de la época proliferó un cine de subgéneros y de evasión, aumentando la audiencia de un público que veía películas de monstruos para escapar de una realidad represora. Aunque el cine de terror clásico es una galería de demiurgos, el fuerte condicionamiento violento de este género juega a favor de *Morbo y Vera, un cuento cruel* con especial atención en la segunda, de la que se alabó su "buen gusto" frente a los excesos sanguinolentos habituales en el género. A esta ópera prima le concedieron el Interés Especial todos los miembros de la Junta de Censura y Apreciación de Películas por unanimidad destacando su gran medida y discreción a la hora de tratar temas escabrosos como el horror y el sexo. 1969 fue el año de eclosión de este género de "evasión", que logró despegar gracias a la crisis económica en el ámbito cinematográfico que puso de manifiesto una necesidad de cambio en la temática y en la producción y política que evidenció una brecha censorial. Los dos cineastas escogen este género en auge —en el caso de Molina intencionado desde el principio por la elección de un cuento romántico de género terrorífico—, por ser rentable en taquilla y atraer miradas al ser "de destape" y lo atraen a su terreno envolviendo su crítica política, de manera que continúan utilizando su firma "de autor".

En cualquier caso, el Festival Internacional de Cine de San Sebastián funcionará como una plataforma de cara al exterior para las dos películas del estudio, por lo que aunque hay pruebas de que el Ministerio de Información y Turismo estaba presente en dicho Festival, la censura era escasa o casi nula dentro del mismo. Dicho esto, es probable también que al ser seleccionadas para representar a España en el Festival —claramente una herramienta del franquismo para expresar aperturismo y progreso—, la censura que les fue ejercida por la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas fuera bastante menos rigurosa que con las películas que no iban a pasar por esa exhibición, y que luego se realizaría una segunda criba más estricta para su estreno en salas. Es innegable que esta arbitrariedad censora entorpeció la labor de los profesionales del cine, y coartó las inquietudes político-artísticas de los contrarios al Régimen, pero no es menos cierto que tal situación dejaba abiertos pequeños resquicios por los que la ingeniosa habilidad de algunos cineastas, sumada a la miopía de otros tantos censores, consiguió filtrar ciertas películas insólitas por su temática y puesta en escena (Zubiaur Gorozika, 2010: 14).

¿Es que ha visto usted algún censor que no sea tonto?

- Francisco Franco Bahamonde

7. BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, M., L. (1982). “Censura y autocensura en la producción literaria española”. *Nuevo Hispanismo*, n.º 1

ALBERICH, F. (1999). *50 años de la escuela de cine*. Madrid: Filmoteca Española.

ALONSO FERNÁNDEZ, A. (2004). *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

ÁLVAREZ LOBATO, P., ÁLVAREZ SAN MIGUEL, C. (2010). “La censura cinematográfica en España”. En: Montejo González, A. L. (2010). *Sexualidad, psiquiatría y cine*. Barcelona: Editorial Glosa

ANDREU ABELA, J. (2002). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

ANGENOT, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ANGULO, J. (2003). “Antxon Eceiza: El cine del raigambre”. En C.F. Heredero y J.E Monterde, *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

ANGULO, J. (2006). “La mirada poliédrica de Joaquín Jordá”. *Nosferatu. Revista de cine*. (52).

ANÓNIMO (1972a). “*Morbo*, medalla de oro del Instituto de Cultura Hispánica”. *La Nueva España*, Archivo Festival de San Sebastián, P.1972.ESP.A-R.

ANÓNIMO (1972b). “Película de Gonzalo Suárez”. *Unidad*. Archivo Festival de San Sebastián, P.1972.DSS.A-Z.

ANÓNIMO (1972c). “Programación sala Tívoli”. Burgos: *Diario de Burgos*. Número 25154.

ANÓNIMO (1972d). “Cine y cartelera”. *La Vanguardia Española*.

ANÓNIMO (1972a). Programación de pases del XX. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Archivo Festival de San Sebastián, AG.1972-74.0145.

ANÓNIMO (1972b). Programación de ruedas de prensa del XX. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Archivo Festival de San Sebastián, AG.1972-74.0145.

ANÓNIMO (1973a). Programación de pases del XXI. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Archivo Festival de San Sebastián, AG.1972-74.0145.

ANÓNIMO (1973b). “Ha comenzado el rodaje de *Vera, un cuento cruel*”. Madrid: *La vanguardia española*.

ANÓNIMO (1974a). “Programación de la Semana de Cine Español de Molins de Rey”. Barcelona: *Hoja oficial de Barcelona*. Número 1840.

ANÓNIMO (1974b). “Cartelera cines Balmes”. Barcelona: *Hoja Oficial de la provincia de Barcelona*. Número 1846.

ANÓNIMO (1976). “Cartelera cineclub Villarreal”. Castellón: *Mediterráneo, Prensa y Radio del Movimiento*. Número 11744.

ARCONADA, A. GUILLAMÓN, E. (14 de agosto de 2015). Es Sexo de Cine: Morbo [EsRadio]. Consultado el 30 de mayo de 2020, en este url: https://www.ivoox.com/es-sexo-cine-039-morbo-039-audios-mp3_rf_6693133_1.html

ARFUCH, L. (2006). “Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada”. En: Dussel, I., Gutiérrez, D. (Comps.) (2006). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial

ARROITA-JÁUREGI, M. (1971). [Informe para la Comisión de Censura]. Caja 36/05088. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

BAGET HERMS, J., M. (1972) “Los diez mejores”. *Hoja Oficial del lunes*. Madrid: editada por la Asociación de la Prensa: Epoca Tercera. Número 1716

BAGET HERMS, J., M. (1973). “Telefonfoque: Josefina Molina en San Sebastián”. *El Correo Catalán*. P.1973.BCN.A-Z.

BARRIOS TREVIÑO, J. (1977). “Conversaciones con una directora”. Burgos: *Diario de Burgos*. Número 26517.

BARTHES, R. (1977). “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En: Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

BERLANGA, A. (1973). “Otra película española ha sido presentada en el Festival, siendo su proyección acogida con aplausos tibios”. *El Noticiero*. Archivo del Festival de San Sebastián. P.1973.ESP.Q-Z-INT.

BERMEJO, A. (2003). “Gonzalo Suárez, la imaginación frente a la realidad”. En C.F. Heredero y J.E Monterde, *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

BILBATÚA, M., RODRÍGUEZ SANZ, C. (1966). “Conversación con Basilio Martín Patino”. *Nuestro cine*, nº 52.

BLANCO MALLADA, L. (2016). *La enseñanza oficial de cine en España*. Revista Área abierta. Volumen 16, nº 2. Julio 2016. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

CAILLOIS, R. (1970). *Imágenes, Imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana.

CAMIÑAS HERNÁNDEZ, A. (2018). *Nuevos lenguajes de lo audiovisual*. Editores José María Albalad Aiguabella, Lorena Busto Salinas, Viviana Muñiz Zúñiga. Madrid: Gedisa.

CANCIO FERNÁNDEZ, R. C. (2011). *BOE, cine y franquismo*. Valencia: Tirant lo Blanch.

CAPARRÓS LERA, J. M. (1983). *El cine español bajo el Régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

CAPARRÓS LERA, J., M. (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T&B editores.

CARTELERA TURIA (1974). *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres editor.

CASTELL (1972). “Novedades de la semana: Gonzalo Suárez y su *Morbo*”. Hoja oficial de la provincia de Barcelona. Número 1755.

CASTRO, A. (1974). *El cine Español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres editor.

CASTRO A. (1999). *50 años de la escuela de cine*. Madrid: Filmoteca Española.

CERCAS, J. (1993). *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Barcelona: Quaderns Crema

CIFRA (1973). “La película española, mediocre”. *Diario de Mallorca*. Archivo Festival de San Sebastián P.1973.DSS.U-Z-ESP.A.P.

CORBERÓ, S. (1972). “Morbo, entre elogio y protesta”. *Diario de Barcelona*. Archivo Festival de San Sebastián, P.1972.BCN.

CORBERÓ, S. (1973). “Entre la realidad y el romanticismo”. *Diario de Barcelona*. Archivo Festival de San Sebastián, P.1973.BCN.A-Z.

COMISIÓN DE CENSURA (1972, 21 de marzo) “Cambios en los rollos 2, 4 y 6 de *Morbo*” [Carta de Comisión de Censura de la Junta de Censura a Hersua Interfilms]. Caja 36/04222, expediente 66914. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

COMISIÓN DE CENSURA. (1973). “Licencia de exhibición” [Carta de la Comisión de Censura a Etnos Films]. Caja 36/04237, expediente 71453. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

COMISIÓN DE CENSURA DE GUIONES (1972). “Autorización del guión de *Morbo*” Caja 36/05088. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

DE ECHARRI, M. (1972). [Carta a Martín Vara]. Archivo General Festival Internacional de Cine de San Sebastián. AG.1972-74.0019.

DE ECHARRI, M. (1973 24 de abril). [Carta de invitación de Miguel de Echarri a José María Fernández Sampelayo]. Archivo General Festival Internacional de Cine de San Sebastián. AG.1972-74.0019.

DE ECHARRI, M. (1973, 28 de septiembre). [Carta a UNIESPAÑA]. Archivo General Festival Internacional de Cine de San Sebastián. AG.1972-74.0041

DE MIGUEL, C. (1991). “Lo genérico y lo postgenérico”. En *Cuadernos cinematográficos*, 7.

DELTELL ESCOLAR, L. (2015). *La mujer como sujeto: Josefina Molina en la escuela oficial de cine*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 16 de marzo de 2020 en este url: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx960>

DÍEZ PUERTAS, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.

DÍEZ PUERTAS, E. (2011). *El cine bajo el franquismo (1936-1975)*. Brasil: O Olho da História Revista de Teoria, Culturas, Cinema e Sociedade: N°17

DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTÁCULOS (1972). Licencia de exhibición de *Morbo* [Carta a Hersua Interfilms]. Caja 36/04222, expediente 66914. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

DROVE, A. (1999). *50 años de la escuela de cine*. Madrid: Filmoteca Española.

ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA (1973, 25 de septiembre). [Comunicado conceder el premio “Eslabón de la EOC”]. Archivo General Festival Internacional de Cine de San Sebastián. AG.1972-74.0053.

ESTEBAN, E. (1972). [Carta de Enrique Esteban a Pilar Olascoaga]. Archivo General Festival Internacional de Cine de San Sebastián. AG.1972-74.0461.

ETNOS FILMS (1973). “Escenas suprimidas y cambiadas de lugar”. [Carta a la Subdirección General de Cultura Popular y Espectáculos]. Caja 36/04237, expediente 71453. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

ETNOS FILMS (1973 febrero). “Contratación Mel Humphreys” [Carta de Etnos films al MIT]. Caja 36/05129. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

ETNOS FILMS (1973 7 de septiembre). [Carta al MIT]. Caja 36/04237, expediente 71453. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

FANÉS, F. (1997). “*Ditirambo*”. En: Julio Perez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra.

FERNÁNDEZ, Á. M. (2008). *Roberto Bodegas. El oficio de la vida, los oficios del cine*. Arnedo: Aborigen.

FERNÁNDEZ ARIAS, D. (2014). *Investigación de audiencias del cine español*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

FONT, D. (1976). *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance.

FONT, D. (2003). “D’un temps, d’un país y de un cine anfibio”. En C.F. Heredero y J.E Monterde, *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

FOUCAULT, M [1970] (1992). *El orden del discurso*. Título original, L’ordre du discours, discurso pronunciado en 1970. Bueno Aires: Tusquets Editores.

FRAILE, M., (1986). *Cuento español de posguerra*. Madrid: Cátedra

FRUTOS, F. J., LLORENS, A. (1998). *José Luis Dibildos. La huella de un productor*. Valladolid: SEMINCI.

GALAN, D., LARA, F. (1973), *18 españoles de posguerra*. Barcelona: Ed. Planeta

GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1962). *Cine español*. Madrid: editorial Rialp

GARCÍA DE LA PUERTA, T. (1972). “Morbo fue pateada”. *Pueblo*. Archivo Festival de San Sebastián P.1972.MAD.A-Z.

GARCÍA FERRER J., M., MARTÍ ROM, J., M. (1996). *Llorenç Soler*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1984) “De lo fantástico y de la literatura fantástica”. En: *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 7

GÓMEZ, J., P. (2002). *El cine: una guía de iniciación*. Murcia: Universidad de Murcia.

GÓMEZ PRADA, H. J. (2017). “Cambiar la Vida. Función de noche de Josefina Molina como ejemplo cinematográfico de representación positiva del envejecimiento femenino”. En: revista *Prisma social, Investigación en comunicación audiovisual y estudios de género*, nº2. Madrid: Universidad complutense.

GUBACK T., H. (1980). *La industria Internacional del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.

GUBERN, R., FONT, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Editorial Euros.

HEREDERO, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo*. Madrid: Filmoteca española ICAA, Ministerio de Cultura.

HEREDERO, C., F. (2003). “En la estela de la modernidad”. En C.F. Heredero y J.E Monterde, *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

HEREDERO, C. F., MONTERDE, J. E. (2003). *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

HERNANDEZ, J. (2003). “Miguel Picazo: el reverso de la España idealizada”. En C.F. Heredero y J.E Monterde, *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

HERSUA INTERFILMS (1972). “Solicitud de Interés Especial”. [Carta de Gonzalo Suárez al MIT]. Caja 36/05088. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

HERSUA INTERFILMS (1972, febrero). “Autorización a Mike Pollard” [Carta de Hersua Interfilms al MIT]. Caja 36/04222, expediente 66914. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

HERSUA INTERFILMS (1972, 16 de mayo). “Propuesta para exhibir *Morbo*” [Carta de Gonzalo Suárez al MIT para recibir la licencia de exhibición]. Caja 36/04222, expediente 66914. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

HOBBS, T. (2005). *Leviatán*. Argentina: Fondo de cultura económica.

INFANTE, J. (1973). “Conversación con Josefina Molina”. *Tele-Siete*. Archivo Festival de San Sebastián. P.1973.MAD.I-Z.

JEFE DE NEGOCIADO (1972, 4 de febrero). “Sale autorizado el rodaje de *Diego y Alicia*” [Carta del MIT a Hersua Interfilms]. Caja 36/04222, expediente 66914. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

JUNTA DE ORDENACIÓN Y APRECIACIÓN DE PELÍCULAS (1973, 9 de julio). “Arutorización de la película *Vera, un cuento cruel*”. [Carta a Etnos Films]. Caja 36/04237, expediente 71453. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

KAPLAN, E., A. (1998). *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Madrid: Ediciones Cátedra.

KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*, Madrid: Cátedra, Signo e imagen.

LARA, F. (1972). “El prestidigitador Gonzalo Suárez”. *Triunfo*. Archivo Festival de San Sebastián. P.1972.MAD.A-Z.

LAURETIS, T. de (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

LEÓN AGUINAGA, P. (2009). *El cine norteamericano y la España franquista, 1939/1960: relaciones Internacionales, comercio y propaganda*. Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

LOMA MURO, E. (2013). *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

LÓPEZ SANGÜESA, J. L. (2017). *El thriller español (1969-1983)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MARTÍNEZ BRETÓN, J., A. (2003). “La escuela de Barcelona, de su contexto histórico”. En: HEREDERO, C. F., MONTERDE, J. E. (2003). *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

MARTÍNEZ PÉREZ, N. (2014). “Representación femenina y discurso feminista en las primeras adaptaciones televisivas de Josefina Molina”. En: *Revista Acotaciones*. Madrid: Editorial Fundamentos.

MARZÁBAL, Í., AROCENA, C. (2016). *Películas para la educación: aprender viendo cine, aprender a ver cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MÉNDEZ LEITE, F. (1972). “San Sebastián ’72, demonios de un festival casero”. *Fotogramas*. Archivo del Festival de San Sebastián, P.1972.BCN.

MOLINA, J. (2000). *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

MOLINA, J., SÁMANO, J. (1972). Guión de *Vera, un cuento cruel*. Filmoteca Española G-1491.

MONTERDE, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992): Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Editorial Paidós.

MONTEJO GONZÁLEZ A., L. (2010). *Sexualidad, psiquiatría y cine*. Barcelona: Editorial Glosa.

MONTES FERNÁNDEZ, F., J. (2011). *Recordando la historia del cine español*. Madrid: Anuario Jurídico y Económico Escurialense, XLIV (2011) 597-622

MORÁN, J. (2013). “Entender el pasado para reinventar el cine: Vicente J. Benet da la vuelta a la metodología para contar la historia del cine español bajo un nuevo punto de vista”. Madrid: *Academia, Revista del cine español*. nº 201 junio 2013.

NIETO FERRANDO, J. (2009). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España [1939-1962]*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

ORTEGA, F., GALHARDI, C. (2013) *Actas del 2º congreso Nacional sobre metodología de la investigación en comunicación*. Segovia: Asociación Española de la investigación de la comunicación.

OWENS, C. (2002). “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”. En *La posmodernidad*, H. Foster (ed.), 43-47. Barcelona: Kairós.

PEDRAZA, P. (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar-Intempestivas.

PEÑA, T., PIRELA, J. (2007). “La complejidad del análisis documental”. En *Información, cultura y sociedad*. Nº16

PÉREZ GÓMEZ, Á. A., MARTÍNEZ MONTALBÁN, J. L. (1978). *Cine español, 1951-1978: Diccionario de directores*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

PÉREZ MERINERO, C. y D. (1975). *Cine y Control*. Madrid: Castellote.

PORTO, J., J. (1973). “Ha debutado en un Festival”. *La prensa*. Archivo Festival de San Sebastián. P.1973.BCN.A-Z.

POZO ARENAS, S. (1984). *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

PYRESA (1973). “El sábado comienza el Festival de San Sebastián”. *Nuevo diario*. Archivo Festival de San Sebastián, P.1973.MAD.I-Z.

RAMÍREZ LLORENS, F. (2015). “Censura, campo cinematográfico y sociedad”. *Oficios Terrestres* (N.º 33), pp. 77-98, julio-diciembre 2015. Buenos aires: FPyCS, Universidad

Nacional de La Plata. CONSULTADO EL 15 DE MARZO DE 2020 EN ESTE URL:
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres>

RAMOS ARENAS, F. (2016). *El Instituto antes de Salamanca. Los primeros años del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1947-1955)*. Área Abierta, Vol. 16 Núm. 2 (2016): Monográfico: Miradas a la Escuela Oficial de Cinematografía 13-26. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 14 de marzo de 2020 en este url:
https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52170

REVIRIEGO, C. (2020). *Flores en la sombra. Gonzalo Suárez: primeras escrituras*. Filmoteca Española. Consultado el 20 de octubre de 2020 y recuperado en este url:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:7a12ecdc-fce9-4d72-89fd-d674e2efc56a/flores-en-la-sombra---gonzalo-su-rez--primeras-escrituras.pdf>.

RIAMBAU, E. (2003). “La legislación que hizo posible el NCE”. En: Heredero, C. F., Monterde, J. E. (2003). *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

RIAMBAU, E., TORREIRO, C. (2008). *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

RIAMBAU, E., TORREIRO, C. (2009). En: “Productores en el cine español: una aproximación histórica”. En: MARZAL FELICI, J., GÓMEZ TARÍN, F., J. [eds.] (2009). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Actas del II Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Editorial Complutense.

RODERO, J., A. (1973). “Segunda representación española, *Vera, un cuento cruel de Josefina Molina*”. *El Norte de Castilla*. Archivo Festival de San Sebastián, P.1973.ESP.Q-Z-INT.

ROLDÁN LARRETA, C. (2020). *Festival de San Sebastián*. Enciclopedia Auñamendi [en línea], 2020. [Fecha de consulta: 26 de Marzo de 2020]. Disponible en: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/festival-de-san-Sebastián/ar-65485/>

RUBIO, M. (1972). “Morbo, de Gonzalo Suárez, una película decepcionante”. Nuevo diario Archivo Festival de San Sebastián, P.1972.MAD.A-Z.

RUIZA, M., FERNÁNDEZ, T., TAMARO, E. (2004). “Biografía de Gonzalo Suárez”. En: *Biografías y Vidas: la enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado el 1 de junio de 2020 en este url: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/Suárez_gonzalo.htm

SÁNCHEZ, A. (1974). “Estreno en cartelera de Vera, un cuento cruel”. Madrid: *Hoja Oficial del lunes*, Número 1838.

SANTIAGO LÓPEZ, R. De (2018). *Propaganda en el cine del primer franquismo*. Santander: Universidad de Cantabria.

SAN MARTIN, P. (1972). "Sé que la censura me cortó una escena esencial. Después no he querido ver el film", *El Diario Vasco*. Archivo Festival de San Sebastián, P.1972.DSS.A-Z

SILES, B. (2006). *La mirada de la mujer y la mujer mirada (en torno a Pilar Miró)*. Bilbao: Universidad País Vasco.

SKAF, J. (2011). *Gonzalo Suárez: Sam Peckinpah, director salvaje*. Entrevista completa con Gonzalo Suárez, Entrevistas TCM. Consultado el 28 de enero de 2021 en este url: https://www.youtube.com/watch?v=iaaXQbTPZtQ&feature=emb_title

SUÁREZ, G. (1972). “Cine, burguesía y progresía”. *Triunfo*, nº 531, fecha 2-12-1972. Consultado el 30 de mayo de 2020 en este url: <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXVII&num=531&imagen=47&fecha=1972-12-02>

SUÁREZ, G., CUETO, J. (1970). Guión de *Morbo*. Caja 36/05587. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

TODOROV, T. (1974). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

TORREIRO, C. (1995). “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”. En Roman Gubern, Jose Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (Coord.). *Historia del cine Español*. Madrid: Cátedra.

TORREIRO, C. (2003). “Basilio Martín Patino. Contra los tópicos”. En C.F. Heredero y J.E Monterde, *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

TUDURI, J., L. (1989). *San Sebastián, un festival, una historia (1953-1966)*. Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia.

TUDURI, J., L. (1992). *San Sebastián, un festival, una historia (1967-1977)*. Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca/Euskadiko Filmategia.

VAQUERIZO GARCÍA, L. (2014). *La censura en el nuevo cine español: Cuadros de la realidad de los años sesenta*. Alicante: Publicaciones, Universidad de Alicante.

VAX, L. (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba, editorial universitaria de Buenos Aires.

VERNON, K. (1995). “Cine de mujeres, contra-cine: la obra fílmica de Josefina Molina”. En: *Discurso femenino actual*, editora Adelaida López de Martínez. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

VICKERY, B. (1970). *Techniques of information retrieval*. Londres: Butterworths.

VILLALONGA, F. (2003). “Epilogo: ¿qué fue de los “nuevos cines” españoles?”. En C.F. Heredero y J.E Monterde, *Los nuevos cines en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

VIRIATO (1970a) “Edgar Allan Poe auténtico en El hundimiento de la casa de Usher”. Hoja Oficial del lunes. Madrid: editada por la Asociación de la Prensa: Epoca Tercera. Número 1619.

VIRIATO (1970b) “Josefina Molina”. Hoja Oficial del lunes. Madrid: editada por la Asociación de la Prensa: Epoca Tercera. Número 1649.

VIRIATO (1970c) “Teatro de siempre”. Hoja Oficial del lunes. Madrid: editada por la Asociación de la Prensa: Epoca Tercera. Número 1629.

YUSTE, J. (2019). Gonzalo Suárez, a golpes contra el realismo. Artículo en *Elcultural.com*. Consultado el 29 de mayo de 2020, en este url: <https://elcultural.com/gonzalo-Suárez-a-golpes-contra-el-realismo>

ZIZEK, S. (2003). *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós.

ZUBIAUR GOROZIKA, N. E. (2010). Lo que la censura nos dejó ver: "Fedra" de Manuel Mur Oti. En: *Zer, Revista de estudios de comunicación, Komunikazio ikasketen aldizkaria*, Nº. 28, 2010, págs. 13-29. Consultado el 20 de marzo de 2020 en este url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3344705>

ZUNZUNEGUI, S. (2005). *Los felices sesenta: Aventuras y desventuras en el cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

ZUNZUNEGUI, S. (2012). “Retablo Del Esperpento, El Sainete, El Mito, Y La Vanguardia O Las Vetas Creativas Del Cine Español,” En: *Image et Hispanité*. Lyon, Fr: GRIMH, Imprenta.

8. FICHAS ARTÍSTICO-TÉCNICAS

Morbo

Ficha técnica	
Dirección	Gonzalo Suárez
Guión	Gonzalo Suárez, Juan Cueto
Argumento	Gonzalo Suárez
Dirección de fotografía	Juan Amorós
Fotografía adicional	Carlos Suárez
Música	Jacques Denjean
Montaje	Maricel Bautista
Productor ejecutivo	Enrique Esteban
Año de producción	1972
Longitud, duración original	Largometraje, 82 minutos
Formato	35 milímetros
Producción	Hersua Interfilms
Distribución nacional	Bocaccio Films
Nacionalidad	España
Recaudación	202.273,43 €
Ficha artística	
Ana Belén	Alicia
Víctor Manuel	Diego
Michael J. Pollard	Hombre extraño
María Vico	Mujer extraña

Fuente: ICAA

Vera, un cuento cruel

Ficha técnica	
Dirección	Josefina Molina
Guión	Josefina Molina, José Sámano, Juan Tébar, Lola Serrano
Argumento	Basado En Un Relato Del Conde De Villiers D´Isle-Adam.
Dirección de fotografía	Jose Luis Alcaine
Música	Roman Alis
Montaje	Enrique Agulló
Productor ejecutivo	José Sámano
Año de producción	1973
Longitud, duración original	Largometraje, 92 minutos
Formato	35 milímetros
Producción	Etnos Films
Distribución nacional	Warner Española, S.A.
Nacionalidad	España
Recaudación	29.792,51 €
Ficha artística	
Víctor Valverde	Alfredo de Quiroga
Fernando Fernán Gómez	Roger
Mel Humphreys	Vera
Julieta Serrano	María

Fuente: ICAA