

CHICAS DE SERVIR Y SEÑORITAS DE CLASE MEDIA EN EL MADRID PREDESARROLLISTA. SAURA Y PATINO EN EL IIEC

ASIER ARANZUBIA

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

MADRID EN LA ESCUELA DE CINE

Para dar buena cuenta de la forma en que el cine español del periodo franquista ha representado la ciudad de Madrid es indispensable atender a la producción cinematográfica del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y de su sucesora, la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Y es que durante el periodo comprendido entre 1947 y 1976 los exteriores de las prácticas de la escuela de Madrid se ruedan —salvo contadas excepciones— en las calles, parques, solares, equipamientos municipales y monumentos de la capital. Estamos hablando de varios centenares de películas de corto y medio metraje que llevan la firma, además, de quienes, poco años después, una vez hayan finalizado sus estudios, protagonizarán algunos de los hitos más importantes del cine español de la segunda mitad del siglo pasado.

La precariedad de medios —tanto en lo que atañe a los equipos como a los platós— y la creciente

influencia que sobre los aprendices de cineasta ejerce, desde principios de los cincuenta, la moda realista harán que, al igual que había sucedido en la Italia de posguerra, los escenarios naturales se conviertan en una solución casi inevitable a la hora de ambientar sus historias. Las ruinas de la Ciudad Universitaria —*Paseo por una guerra antigua* (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro, 1949) (Pérez, 2016; Deltell y García Sahagún, 2020; Aranzubia, 2021)—, el aeropuerto —*Barajas* (Juan Antonio Bardem, 1950)—, el Rastro —*Dos veces trece* (Florentino Soria, 1951)— los suburbios —*Áspero camino* (José Gutiérrez Maesso, 1950)— se convierten así en los escenarios privilegiados para unas prácticas, las de las primeras promociones del IIEC, que declinan, de distintas maneras, el concepto de realismo. Pero cuando mediada la década siguiente el fantástico (y otros géneros) sustituyan al realismo como modelo a seguir, los escenarios naturales seguirán, no sin cierta paradoja, siendo la opción más socorrida para unos films de ciencia ficción —*Los*

buenos samaritanos (Francisco Montolio, 1966), *Soy leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967) (Aranzubia, Aguilar y Castro de Paz, 2022)— rodados sin apenas presupuesto en los que los solares abandonados y los descampados del extrarradio de Madrid se encargan de hacer imagen ese paisaje futurista y, en algunos casos, post-apocalíptico consustancial al género. Pero de entre todos los espacios de la villa a los que recurren los estudiantes del IIEC-EOC, el parque de El Retiro será el que albergue un mayor y más variopinto número de rodajes: desde la fábula moral con aires de cuento chino —*Gran plegaria ante los muros de la ciudad* (Carlos Gortari, 1967)— hasta el drama social protagonizado por un asesino de niños —*Luciano* (Claudio Guerín-Hill, 1965) (Aranzubia y Castro de Paz, 2010)— pasando por la diatriba política —*Antoñito vuelve a casa...* (Manuel Revuelta, 1969)— o por ese ramillete de prácticas que parten de un mismo *a priori* (*Una tarde de domingo en la ciudad*) y de entre las que destacan dos ejercicios de título prácticamente idéntico —*La tarde del domingo* (1957) y *Tarde de domingo* (1961)— dirigidos, respectivamente, por Carlos Saura y Basilio Martín Patino.

LA CHICA DE SERVIR

Tras dos prácticas iniciales sin sonorizar —*Tío vivo* (1954) y *La llamada* (1955)—, que Carlos Saura rueda en su segundo y tercer curso en el IIEC, y después de un fallido —y suspenso— trabajo final de diplomatura —*Pax* (1955)— el también aragonés Eduardo Ducay le aconseja de cara a la siguiente convocatoria que proponga «una cosa más sensata, más cotidiana» (Santesmases, 2021: 32) y, de algún modo, más cercana a los entonces fulgurantes postulados del neorrealismo italiano. Pese a que Saura pretendía insistir con «algo [...] experimental, con muchos movimientos de cámara y todo eso [y] había elegido una novela americana, de William Irish, una cosa un poco hitchcockiana», —sin duda impactado por el estreno madrileño en octubre de 1955 de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred

Hitchcock, 1954), basada en otro relato del escritor estadounidense—, se deja guiar finalmente por la convincente opinión del que fuera su director en *Carta de Sanabria* (Eduardo Ducay, 1955) y, junto a este, en apenas una noche según sus propias palabras, adaptan un cuento de Fernando Guillermo de Castro acerca de un otoñal y frustrado domingo por la tarde en la vida de una humilde *chacha* de pueblo empleada por una familia de la más zafia y corta de miras clase media nacional-católica de entonces¹.

Aunque el punto de partida neorrealista es indiscutible —y el propio Saura reconocería que es quizás su única película nacida bajo el influjo más o menos directo del movimiento italiano, aunque deba asimismo vincularse con la Generación Literaria del Medio Siglo, algunos de cuyos miembros (Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Daniel Sueiro...) compartirán tertulias y amistad con el cineasta—, el impacto del muy reciente y decisivo estreno de *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem no parece menos determinante a la hora de acceder a la comprensión profunda de algunas de sus estrategias de sentido. De hecho, la *voice-over* del narrador con la que comienza el film, mientras la cámara se desplaza sobre los tejados de un Madrid dominical y amaneciente, no oculta un nítido carácter didáctico y generalizador² que si en último término pudiera provenir tanto del cine italiano como del temprano uso del narrador extradiegético en el cinema herido de la posguerra española —el Rafael Gil de las adaptaciones de Fernández Flórez, Luis García Berlanga, el propio Bardem—, se amalgama aquí con esa voluntad naturalista del autor de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), que aspiraba a presentarse «como un “modelo reducido” de la sociedad española, tomada en su globalidad», «a dar forma plena al viejo sueño naturalista que pretendía poder reconstruir la forma total de una sociedad a partir del fragmento de una uña perdida» (Zunzunegui, 2005: 167).

De hecho, el obvio didactismo que de inicio puede achacársele a la primera parte del film — desarrollada casi íntegramente en el piso de la familia durante la mañana de ese domingo (los burgueses demasiado desagradables con la chica, la jovencita demasiado desgraciada)— no responde a otra cosa que a un, en cierto modo *bardemiano*, popular y melodramático, punto de partida en el que poder encajar con soltura la mostración de la vida cotidiana de una de esas pobres muchachas dedicadas entonces al servicio doméstico y va a dar pie, de hecho, a una minuciosa descripción de sus ingratas e inacabables tareas domésticas y de las a menudo humillantes relaciones con *los señores* y sus hijos.

En idéntico sentido, y en plena consonancia con ese buscado tono de reconocimiento y accesibilidad con su público potencial de cara a facilitar el acceso del mismo hacia zonas discursivas más complejas y oscuras, el estudio de la banda sonora del film resulta no menos relevante, al inaugurar con pleno derecho una trayectoria filmica por la que Saura llegará a ser calificado como un «autor acústico» (Vernon, 2021: 313-331), capaz no solo de concebir la música «como un elemento temático central y un indicio fundamental del estilo autorral» (Gorbman, 2007: 149), sino también de convertir «el ambiente acústico, el timbre de la voces [...], el ritmo de los eventos sonoros y del silencio, [y] la relación de los fenómenos sonoros con los efectos dramáticos y afectivos» (Wierzbicki, 2012: 12). Con total convicción acerca del peso dramático y discursivo que quería para la música de su película, Carlos Saura y el compositor Rafael Martínez Torres trabajan a partir de la entonces famosísima *Canción de la calle* de las hermanas Elia y Paloma Fleta³, cuya constante emisión a través de los enormes receptores radiofónicos de esos años —como el que aparece en numerosos planos del film que nos ocupa— iba a convertirla en el fondo musical de multitud de domicilios españoles, resultando por ello del todo natural y verosímil para el espectador de 1957. Por otro lado, la letra de la



Imagen I

canción, que hace referencia a juveniles amores frustrados cuyo recuerdo «va de boca en boca por los arrabales»⁴, y una música de tonalidad profundamente melancólica, sirven de base para todo tipo de usos y variaciones a lo largo del film —orquesta, viento, cuerda y piano por parte de la banda musical no diegética; canción original que se escucha en la radio; versión interpretada por la banda de la sala de fiestas del cine Salamanca...— que a la vez que señalan a fuego la imposibilidad de Clara de salir de su lastimosa situación vital y laboral —anticipando subrepticia pero poderosamente el desolador final— son capaces también de penetrar, a través de destacadas composiciones audiovisuales, en la evolución interior y emotiva del personaje protagonista, interpretado por una a veces insegura pero casi siempre ajustadísima Isana Medel.

Al poco de iniciarse los créditos, mientras escuchamos una inicial versión de trompeta de la *cancioncilla* y se nos muestran planos de la calle —recogiendo las urbanas actividades matinales de un domingo cualquiera (la música comparte espacio sonoro con el ruido de los carros de los humildes traperos en un Madrid con sectores to-



Imagen 2

davía muy atrasados y casi decimonónicos y con las campanas de las iglesias llamando a misa...)—, en una composición general, en semipenumbra y caminando por la acera del fondo, vemos a Clara por primera vez, aun prácticamente indistinguible en un primer visionado. El tomavistas parece anticipar su trayectoria y se eleva para mostrar el exterior del piso en el que sirve.

El ABC dominical que el repartidor introduce por debajo de la puerta es el centro visual de la primera composición plástica y la portada del mismo muestra a una mujer *espigando* o recogiendo la cosecha, lo que rima de inmediato con la entrada de la chica por la izquierda: dos mujeres agachadas en tiempos y lugares distintos, que posibilitan con absoluta naturalidad diegética una lectura ligada a la denuncia de la injusta situación de las *criadas*.

Mientras escuchamos una nueva y ambiental versión instrumental de la canción, la joven, que apenas sabe leer, intenta descifrar con dificultad algún anuncio y se sienta cansada en la mesa de la cocina, recreada esta con efficacísimo esmero objetivo y realista (muebles, molidor del café, platos, tazas, manteles, la escoba...).

Aunque los escasos estudios del film han resaltado la a primera vista evidente cita de *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952) e incidido así en su inequívoca filiación neorrealista, se ha solido pasar por



Imagen 3

alto el no menos relevante inicio de un sofisticado trabajo sobre el punto de vista de Clara, capaz de formalizar fílmicamente la imposibilidad de alcanzar incluso sus más modestos sueños vitales. Podría decirse que, en un momento dado, Saura deja atrás la composición ambiental de raíz italiana y se centra en un luminoso primer plano de la joven sonriente que mira con esperanza la hoja del calendario (Domingo, 20 de septiembre).

Entonces, e instaurando con violencia el modelo de mirada sesgada que de diversas formas preside la puesta en escena de este primer segmento, el grito de la malencarada señora de la casa —«¡Clara! ¡Clara! Empiezas bien el día, sentada. Vamos, a preparar el café»—, con la que Saura se despacha a gusto al presentárnosla como una amenazante bruja con su pelo mal recogido y su bata larga de tan poco gusto como pretendidamente elegante, deshace bruscamente la composición subjetiva. De este modo da comienzo toda una serie de (im)posibilidades visuales de la muchacha, rotas siempre por la presencia o la voz de uno de los miembros de la familia, que cortan de raíz la fugaz ensoñación de una Clara que, en realidad, solo podrá comunicarse y no sin dificultades con Visi, la criada del piso de arriba, con la que contacta a través de la ventana de la cocina. Un recurso éste que, apoyado por las correspondientes panorámicas ascenden-

tes, muestra la amistosa solidaridad de clase, pero la circunscribe a un incómodo y forzado exterior de agujeros negros en encuadres sucios. Más tarde, cuando los señores se vayan, se reunirán brevemente preparando su salida vespertina y escucharemos por vez primera el nombre de Juan, que según le dice Visi, «no deja de hablar de ti» y está guapísimo «de militar». Aunque disimula delante de su amiga, la ilusión de Clara aflora en su rostro tan pronto se queda sola.

Un breve pero enjundioso interludio en el parque de El Retiro, donde han quedado con otras amigas, criadas como ellas, se pone en escena mediante composiciones solitarias, dominicales y por

ello melancólicas, en las que destacan las conversaciones sobre sus deseos de disfrutar esa tarde —«Como el domingo lo pases mal, el resto de la semana lo tienes aguado»—, los hombres que les gustan y con los que han quedado o sobre su azorado rubor ante el seno descubierto de la estatua de El Retiro, pero también las quejas de Clara sobre el trato que recibe en la casa donde trabaja —«lo que es ellos, insultan lo que quieren... Pero que los insultes tú, ni te se ocurra [sic]»—.

Juan no aparece, y aunque sus amigos intentan justificar su ausencia por algún motivo vinculado al servicio militar, la ensoñación romántica de Clara —«lo que es es un fresco que se ha ido a otro lado», sentenciará Visi— se desmorona sin remedio. Amigas y muchachos tratan de consolarla sin éxito, y todos los componentes supuestamente ilusionantes del esperado baile (la sala abarrotada, la música, los chicos que quieren sacarla a bailar) habrán de convertirse en violentos significantes de agresión.

Como se ha señalado con acierto, esta segunda parte de la película —la larga secuencia del baile— inaugura de pleno derecho ese realismo documental que caracterizará el cine inmediatamente posterior del cineasta. De hecho, Saura documentó previamente con su notabilísimo talento de fotógrafo (Berthier, 2017: 355-387) la sala de baile del Cine Salamanca, donde buena parte de la secuencia está filmada con cámara oculta, mezclando los actores con el público en el baile real de un domingo, y ello solo fue posible gracias al uso del negativo Tri-X que había sobrado del rodaje de *Carta de Sanabria*:

Yo creo que es la primera vez que se usaba en la Escuela de Cine (y quizá en España) el Tri-X que había sobrado de [...] [la película de Ducay] y que se conocía en fotografía, pero no en cine. Nadie se atrevía a utilizar este material en cine, porque era muy rápido, unos 400 ASA, una barbaridad. Gracias a eso pude rodar en el baile del cine Salamanca, donde yo iba muchas veces. Y como en aquella época no podías tirar nada —se montaba el 90% del material que

Arriba. Imagen 4. Abajo. Imagen 5





Imagen 6

se rodaba— por mucho que los resultados fueran deficientes, como sucedía en la secuencia de baile, pues había que dejarla (Sánchez Vidal, 1998: 19).

Clara se va sumiendo progresivamente en un estado de desesperación y, mientras toma una Coca-Cola con el amigo que trata de animarla, un montaje rápido de planos de la cara de la joven y de los músicos de la orquesta va creando un *crescendo* de angustia que concluirá con la huida del baile —la versión de la *Canción de la calle* interpretada por la orquesta de la sala, distorsionada e hiriente para los oídos de la joven, será el detonante definitivo— y su angustiado retorno por las calles madrileñas, en las que la frenética actividad y las luces de los escaparates parecen amenazarla sin piedad gracias a la citada nueva emulsión. Lo interesante, con todo, no es solo el ritmo creciente de este montaje alternado que parece anticipar la violencia visual de la célebre caza de conejos en el film de 1965, sino también aquellos planos de relativamente larga duración en los que la joven juega primero con el cierre de su cartera, y después con la chapa de la botella del refresco, y en los que el tiempo queda de alguna manera en suspenso, prefigurando la valorización de los tiempos



Imagen 7

muerdos y la ambigüedad temporal que caracterizarán los cines de la modernidad.

Otra vez en su (no)hogar, Clara debe ocuparse de la cena de la familia, «filmada e iluminada en picado, desde la lámpara de araña que con sus hilos, como algo impuesto y aplastante, no solo envuelve a la criada, sino también a sus propios componentes» (Sánchez Vidal, 1998: 19). Las risas y los aplausos del concurso radiofónico que escuchamos contrastan con el definitivo hundimiento

Imagen 8



emocional y el llanto incontrolable de la chica, que arranca la hoja del calendario con tristeza mientras una lenta panorámica parece mostrarnos su oscuro presente y negro porvenir. Una de tantas Claras, condenada, por la desigualdad social, a algo muy parecido a la muerte en vida.

LA SEÑORITA DE CLASE MEDIA

Después de dos piezas previas no conservadas —*El descanso*, rodada en 1957 y correspondiente al segundo curso, a partir de fotografías de un obrero de la construcción que debía recorrer Madrid al terminar su trabajo para regresar a casa cada día, y *El parque*, protagonizada por su amigo Mario Camus al año siguiente (tercero), sobre una pareja que coincidía con un pobre hambriento en un parque madrileño—, Basilio Martín Patino se propone en su práctica final indagar en el vespertino tedio de una *señorita* de clase media acomodada una vez que sus padres y la criada —que, como la protagonista del film de Saura, solo tiene libre la tarde del domingo— abandonan el domicilio, un piso situado en la céntrica calle Barceló —en el madrileño barrio de Justicia, junto a la calle Fuencarral—, para dedicarse a sus respectivas actividades dominicales.

Tarde de domingo parte de un guion, no sin lógica solo aprobado inicialmente con «reservas»⁵ por José Luis Sáenz de Heredia a principios de 1960, que llevaba inscrito en el título original, *Muchacha a la ventana*, el decisivo peso en su estructura profunda de la mirada subjetiva de la chica sin nombre que lo protagoniza⁶ y de sus reacciones ante lo visto. Dicha estructura habrá de constituir a la postre solo un elemento más del andamiaje textual de un film de vocación experimental e innovadora que, sin apenas diálogos y renunciando asimismo a una posible *voice-over* narradora e incluso a la interna mental de la protagonista, es capaz de poner en pie con ligereza, de modo aparentemente casual e intrascendente, un sombrío discurso acerca de los casi imperceptibles y solo levemente sugeridos

LAS RISAS Y LOS APLAUSOS DEL CONCURSO RADIOFÓNICO QUE ESCUCHAMOS CONTRASTAN CON EL DEFINITIVO HUNDIMIENTO EMOCIONAL Y EL LLANTO INCONTROLABLE DE LA CHICA, QUE ARRANCA LA HOJA DEL CALENDARIO CON TRISTEZA MIENTRAS UNA LENTA PANORÁMICA PARECE MOSTRARNOS SU OSCURO PRESENTE Y NEGRO PORVENIR. UNA DE TANTAS CLARAS, CONDENADA, POR LA DESIGUALDAD SOCIAL, A ALGO MUY PARECIDO A LA MUERTE EN VIDA

anhelos, temores y angustias *existenciales* de una joven que decide no salir esa tarde, tejiendo sutiles combinaciones audiovisuales que no solo dan cuenta del paso y el peso de ese interminable y melancólico tiempo muerto del domingo en el que siempre parecen confluir los terrores de la infancia y las angustias de la madurez, sino también, y sobre todo, buscan dar forma filmica —utilizando con audacia los instrumentos de su recién estrenada pero llamativamente bien pertrechada paleta de cineasta— a ciertas *experiencias mentales* de la muchacha; a actitudes, movimientos y gestos casi inconscientes, detalles aparentemente normales y anodinos, mecanizados incluso, pero en última instancia profundamente reveladores y modelados en buena medida a partir de una concepción del mundo, de un entorno, una educación y una familia históricamente localizados y fechados; de un sistema sociopolítico y cultural, conformado por usos, valores, costumbres y relaciones familiares y sociales sólidamente codificados y condicionados por la losa pesadísima de un catolicismo asfixiante en sus vacuas formalidades retóricas, visibles y audibles a cada instante en la todavía grisácea cotidianeidad pública y privada de la España franquista de principios de los sesenta, en la que solo desde bien lejos se atisbaba signo alguno de modernidad.



Imagen 9

De inequívocas resonancias *bardemianas*⁷, los planos más o menos cercanos de la muchacha mirando a través de las ventanas constituyen uno de los grandes recursos formales de la película y están asimismo en directa relación con el origen diegético de sus otras dos fuentes sonoras: los sonidos y voces procedentes de la calle y las voces y canciones que llegan del guateque que tiene lugar en el piso de arriba.

La mayoría de esas composiciones⁸ tienen lugar desde el ventanal del balcón del salón donde se encuentra el piano y que da a los Jardines del Arquitecto Ribera que rodean el antiguo Real Hospicio de San Fernando, hoy Museo de Historia de Madrid. La protagonista —que compartirá con la metafórica jaula de su canario, colgada junto al balcón y cuyo canto puntúa la banda sonora una y otra vez, numerosos planos— observará los ecos visuales y sonoros de una realidad desde luego no demasiado alentadora y apetecible. De hecho, si

la primera composición subjetiva se corresponde con la criada y el militar alejándose agarrados por la calle, en la segunda tres jóvenes *piropean* a una chica rodeándola y cerrándole momentáneamente el paso —«¡Guapa, preciosa, bonita! ¿A dónde vas? ¡Adiós, muñeca!»—. Mucho más tarde, próximo ya el final del film, dos hombres mayores se dirigirán directamente a la protagonista desde la calle en términos similares tras verla mirando por la ventana —«Oye ¡Qué mujer! ¡Está un rato bien...! ¡Guapa!»—, con lo que Patino parece querer dejar claro a lo que las mujeres debían enfrentarse diariamente.

Instantes después dos jóvenes llegan en una vespa y se detienen delante de su edificio, saludando alegremente a otro grupo que les responde desde el balcón del piso superior, algunos con una copa en la mano. Justo entonces, a la vez que oímos el sonido de unas campanas, ella retira la jaula del canario y se echa ligeramente hacia atrás hasta desaparecer por completo tras las cortinas después

de volver a reparar en el grupo que *atosigaba* a la joven caminante, cuyos miembros parecen ahora haberse fijado en ella y miran con insistencia hacia arriba. La conjunción de datos casualmente coincidentes —campanas de una iglesia, inicio de la fiesta en la casa vecina, jóvenes que la miran, retirada— ofrece sugerencias, pistas nunca demasiado marcadas pero legibles, sobre algunas posibles motivaciones de su actitud reservada y retraída.

Las relaciones visuales —y sonoras— con los jóvenes del guateque son centrales temporal y semánticamente en el film, y de ellas habrá de intentar extraer Patino algunas de las más sugerentes de esas buscadas y sutiles relaciones y sensaciones *mentales* a las que nos referíamos. Las muy conocidas piezas de rock, jazz, blues, calypso o bolero

Arriba. Imagen 11. Abajo. Imagen 12



Imagen 10

reproducidas en el *picú* —*pick up*— del guateque, por ejemplo, convierten desde entonces la banda sonora diegética en un completo muestrario de las variadas músicas de moda en 1960 (*Jailhouse Rock* de Elvis Presley, *Will His Love Be His Rum* y, más tarde, *Hossana* de Harry Belafonte, *Jumpin Jack* de The Kalin Twins, *Slam Slam Blues* de Charlie Parker, *C'est Si Bon* de Louis Armstrong...) que todavía habrán de entremezclarse en ciertos instantes con las procedentes de la radio⁹, produciéndose entonces breves pero singularísimos y chirriantes entrecruzamientos musicales, inesperadas fracciones sonoras que nos sugieren modelos, formas y transformaciones culturales, históricas y sociales entonces solo latentes y muy difícilmente transmisibles de otro modo. Por un momento, incluso, la muchacha trata de interpretar al piano alguna de las canciones escuchadas —el *Quizás, quizás, quizás* de Nat King Cole—, pero retorna de inmediato a su más practicada y codificada *Para Elisa*. Algo después, el célebre *Volare* de Domenico Modugno se entrecruzarán con el fragmento de *La verbena de la Paloma* que un organillero hace sonar justo delante del edificio y al que Patino dedica un cercano plano *ad hoc* rodado en la calle, mientras la protagonista ha terminado por dormirse, aburrida, sentada en la mesa camilla de la sala. Cuando despierte y le vaya a arrojar algunas monedas, tras asomarse y observar cómo lo hacen también



Imagen 13

desde el balón de arriba los chicos del guateque, verá en la calle a otro joven que llega entonces a la fiesta con dos botellas en las manos, realizando, tras fijarse en ella, gestos susceptibles de ser leídos como insinuaciones sexuales.

El descubrimiento por parte de los jóvenes *guatequeros* de la mujer *corazón solitario* del piso de abajo —si se nos permite recurrir a la expresión *hitchcockiana*— se había producido poco antes, al salir ella a la pequeña terraza de la cocina. Sin aproximarse demasiado, intentando no ser vista, miraba las dos ventanas del piso superior, con parejas bailando, bebiendo y besándose en varios planos subjetivos —incluso alguno más próximo que otros, mostrando explícitamente su interés—. En otro plano la muchacha fija toda su atención en un chico que trata de besar sin resultado a su compañera de baile. Tras descubrirla mirando, Patino le concederá al hombre el *derecho* al plano subjetivo e incluso un intento de diálogo —«¡Eh, morena, ¿Por qué no subes a bailar un poquito con nosotros?»— que provocará el extremo azoramiento de la protagonista, que recoge rápidamente la ropa que está colgada en la terraza, cayéndosele incluso un sujetador antes de retirarse.



Imagen 14

Los festivos vecinos no cesarán en su empeño y la llamarán dos veces por teléfono para invitarla a subir, sin obtener respuesta, aunque llega a descolgar intrigada la primera vez.

Nuevas y reiteradas miradas de la chica hacia los jardines, con el canario de nuevo en su jaula colgada en el balcón como toda compañía, mientras escuchamos las canciones de la fiesta y los sonidos musicales y ruidos provenientes de la calle y la tarde que (no) pasa sigue su curso. En un momento dado, una de las románticas melodías proveniente del guateque comienza a entremezclarse con la infantil tonada de significativa letra que canta una niña en la acera mientras bota una pelota —«Una, dos y al pollo pera, muerto se le ve la calavera...»— y con el potente sonido de unas campanas en primer término.

Tras fundido a negro, todavía vemos a la criada en la calle despidiéndose del novio recluta. Un bus regresa de un domingo en la sierra. Ya es de noche, vuelven los padres y el vals retorna. Ella trata de tocar el piano. Cuando se levante a abrir la puerta, las partituras volarán con el viento que entra por el balcón abierto. El ruido del timbre y el de las contraventanas batiéndose se sumarán

así finalmente, con el vals, el rock y las campanas, a un extraño popurrí que inunda sonoramente el vacío y desolador plano final.

CONCLUSIONES

Salvo excepciones, la imagen de Madrid que emana del cine español de finales de los cincuenta tiene poco que ver con la que dejan entrever los dos medimetrajes de los que nos ocupamos en este artículo. Frente a ese Madrid de interiores modernos —en los que ya empiezan a alborear esas cocinas blancas que podían verse en las películas americanas y que para la protagonista de *Calle Mayor* representaban el culmen del lujo— y avenidas luminosas a todo color (Gran Vía, Alcalá, Paseo de la Castellana...) que se ajusta como un guante a esa imagen de progreso que es consustancial a la comedia desarrollista, las prácticas de licenciatura de Saura y Patino parecen empeñadas en reflejar una ciudad bien distinta.

El Madrid de *La tarde del domingo* es una ciudad que remite antes a esa España autárquica de traperos, emigrantes y estraperlistas que tan bien retratara José Antonio Nieves Conde en *Surcos* (1951) que a esa España del boom turístico y la creciente motorización que anuncian las películas de Masó, Dibildos, Lazaga, Salvia y compañía. Pero por encima de cualquier otra consideración, la ciudad en la práctica de Saura es un entorno hostil como ponen de manifiesto la estrechez y oscuridad de los patios interiores a través de los que difícilmente se articula una tímida solidaridad de clase; el viaje en tranvía de las criadas —un trayecto cuya planificación, voluntariamente incómoda para el ojo espectral, construye una realidad inhóspita y sin sitio real para ellas—; la larga y desasosegante secuencia del baile y, sobre todo, esa huida postrera por las calles de un Madrid nocturno que no hace sino agravar, con las luces insidiosas de los escaparates y la frenética actividad propia de la urbe, la desesperación de la protagonista. Ni que decir tiene que esta imagen

poco complaciente de Madrid tendrá continuidad en el cine de Carlos Saura. Estamos pensando, sin ir más lejos, en su inminente debut profesional, *Los golfos* (1959), que viene a suponer algo así como la puesta de largo de algunas de las probaturas que el joven Saura había acometido en la escuela cine.

Como señaló Pérez Millán (2002: 49), las conexiones entre las prácticas de Saura y Patino llegan al extremo de que pareciera que la una «prolongara, proyectara o complementara» la otra. Y no es sólo que la protagonista de la primera sea un personaje secundario en la segunda, sino que desde el punto de vista del retrato de la ciudad también parece haber una cierta sintonía. Porque en última instancia, es esa misma urbe hostil que se ensaña con la *chica de servir* la causante del encierro de la *señorita* de clase media. Pero el Madrid de *Tarde de domingo* no es tanto una ciudad material como un cúmulo de sensaciones o experiencias mentales provocadas por una serie de estímulos —auditivos, visuales, verbales...— que llegan del exterior —de la calle, del piso de arriba, por el teléfono, por la radio...— y que son, en cierta medida, la traducción de un determinado sistema de valores, usos y costumbres; o, mejor, manifestaciones diversas de ese orden familiar, religioso, social y cultural sobre el que se apoya un Régimen que ha dejado de ser autárquico pero que, no sin cierta paradoja, aboca a algunos de sus súbditos a una suerte de encierro voluntario. No sabemos si transitorio o definitivo. ■

NOTAS

- 1 «En la película —resume con acierto Sánchez Vidal (1998: 18)— queda perfectamente plasmada la vida cotidiana de una joven criada, así como su sujeción ante las exigencias de una familia muy de clase media, de bicarbonato y gaseosa La Casera, ABC, misa y fútbol dominguero. El verdadero tema se centra en sus expectativas para la tarde libre del domingo y su frustración en el baile con sus amigos. El ritmo de las anodinas y casi rituales andanzas de la criadita en la casa

- hasta el crescendo de la sala de baile que [...] agrade a Clara está perfectamente conseguido».
- 2 «Esto puede ocurrir en Madrid un domingo cualquiera del año... Quizás un domingo de otoño, cuando el sol luce levemente, cuando quedan pocas hojas en los árboles, cuando se tiene ilusión y se esperan cosas que no llegan. Quizás, un domingo de septiembre que amanecía como todos: las calles solitarias, los carros de los traperos, las tiendas cerradas, la misa temprana y Clara; Clara, que con otras muchas Claras, esperaba la tarde del domingo...».
 - 3 Un dúo cuyo extraordinario éxito (destacadísimas ventas desde su primer disco editado en 1953, Premio Ondas a la mejor atracción nacional del año en 1954) conseguía introducir en España nuevos aires y ritmos de música ligera y melódica al margen de la potente tradición de la copla, totalmente dominante hasta entonces.
 - 4 «Una simple cancioncilla de la calle/va de boca en boca por los arrabales/despertando en tantas almas mil recuerdos/de despreocupada y dulce juventud. Una simple cancioncilla de la calle/con palabras que el amor ha envejecido/y que siempre hay quien la escucha conmovido/recordando un tiempo que no volverá. Un ventanal se iluminó/y poco a poco se entreabrió/alguien se asoma a escuchar y a suspirar. Una simple cancioncilla de la calle/ va de boca en boca por los arrabales/para quien espera y sueña con amores/es la eterna y dulce historia del amor/para quien espera y sueña con amores/es la eterna y dulce historia del amor/es la eterna y dulce historia del amor».
 - 5 En su informe, el entonces director de IIEC advierte de la extrema dificultad del proyecto, dado «el carácter intimista y la levedad de la anécdota, apoyada solo en el puro matiz, [lo que] hace muy difícil la realización de este guion, que, por su tema, exige un lenguaje formal muy afinado. Se precisaría una orquestación muy medida de todos los elementos —cámara, ambientación, interpretación— difícil de obtener con experiencia insuficiente y medios limitados» (Filmoteca Española, Archivo IIEC-EOC, «Tarde de domingo»).
 - 6 Interpretada en el film por Matilde Marcos, una joven elegida por el director tras verla casualmente en unos almacenes en Salamanca y que no volverá a dedicarse al cine. «[...] [P]ensé que daba perfectamente el tipo que yo estaba buscando: no era una estrella, ni un rostro conocido, sino una joven normal, anónima... Ella debía ser oficinista o estudiante, no sé... Le propuse que trabajase con nosotros, aceptó encantada y puso interés extraordinario. Pero no era actriz, y eso se nota. Creo que calculé mal mis posibilidades», dado que sobre ella descansaban «buena parte de las posibilidades comunicativas de la película» (Pérez Millán, 2002: 52).
 - 7 Basilio Martín Patino incluiría *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) como una de sus películas españolas favoritas en la encuesta realizada en 1961.
 - 8 Pero no todas, ya que además de las de la cocina —a las que nos referiremos— mirará también una vez por la ventana de su dormitorio que da a la concurrida entrada de un cine donde se proyecta la versión de *Drácula* (*Horror of Dracula*) dirigida por Terence Fisher en 1958 e interpretada por Christopher Lee, que da vida a un vampiro de imponente físico y atractivo, en un film definitivamente centrado en la sangre, el sexo y la muerte.
 - 9 La chica gira, en dos ocasiones el botón del clásico receptor radiofónico de entonces y las melodías que brotan de su interior construyen, con tanta brevedad como precisión, el *sonido de una época*, anticipando embrionariamente el interés por los sonidos y las canciones como conformadoras del imaginario social español que estará en la base de su posterior *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971): resultados futbolísticos, retransmisiones taurinas con clarines, vítores y aplausos, coplas (*A la lima y al limón*, en la voz de Concha Piquer), cuplés (*El lindo Ramón*, interpretada por Lilian de Celis), zarzuelas (*La rosa del azafrán*, con música de Jacinto Guerrero), marchas y publicidad militares (*El ejército aumenta*) o canciones dedicadas por los oyentes a sus familiares..., que además habrán de entremezclarse, como decimos, con los sonidos de la calle y con las canciones que llegan del guateque.

REFERENCIAS

- Aranzubia, A., Castro de Paz, J. L. (2010). Desmontando el discurso televisivo: *Luciano* (Claudio Guerín Hill, 1964-65). *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 15 (29), 13-30.
- Aranzubia, A. (2021). Cineasta a la vista. Berlanga en el IIEC. En J.L. Castro de Paz y S. Zunzunegui (eds.), *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta. Volumen I. El hombre y su obra* (pp. 147-181). Valencia: Filmoteca Valenciana IVAC/Filmoteca Española.
- Aranzubia A., Aguilar S., Castro de Paz, J. L. (2022). El cine fantástico de la Escuela Oficial de Cinematografía. Matheson, Bradbury y Sheckley en Monte Esquinza. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(4), 1335-1351. <https://doi.org/10.5209/aris.78592>
- Berthier, N. (2017). Carlos Saura años cincuenta: en el principio era la fotografía. *Atlante. Revue d'Études Romanes*, (7), pp. 355-387.
- Deltell, L., García Sahagún, M. (2020). Escenarios de un remordimiento. Ciudad Universitaria y Guerra Civil en *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). *Historia y comunicación social* 25(2), 355-367. <https://doi.org/10.5209/hics.72268>
- Gorbman, C. (2007). Auteur Music. En D. Goldmark, K. Lawrence y R. Leppert (eds.), *Beyond the Soundtrack Representing Music in Cinema* (pp. 149-162). Berkeley: University of California Press.
- Pérez, L. (2016). Paseo por una guerra antigua (Juan Antonio Bardem, 1948-49): una contramemoria de la Guerra Civil. *Área Abierta*, 16(2), 41-53. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52065
- Pérez Millán, J. A. (2002). *La memoria de los sentimientos*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Sánchez Vidal, A. (1998). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada.
- Vernon, K. M. (2021). Carlos Saura, 'autor acústico'. En N. Berthier y M. Bloch-Robin (eds.), *Carlos Saura o el arte de heredar* (pp. 313-331). Valencia: Shangrila.
- Santesmases, M. (2021). *Los inicios de Carlos Saura. Dos conversaciones*. Getafe: TECMERIN/CRIMIC/Instituto del Cine.
- Wierzbicki, James (ed.) (2012). *Music, Son and Filmmakers: Sonic Style in Cinema* (pp. I-XV). New York: Routledge.
- Zunzunegui, S. (2005). Duende y misterio de Cesáreo González. En J.L. Castro de Paz y J. Cerdán (eds.), *Suevia Films-Cesáreo González* (pp. 155-195). A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

CHICAS DE SERVIR Y SEÑORITAS DE CLASE MEDIA EN EL MADRID PREDESARROLLISTA. SAURA Y PATINO EN EL IIEC

Resumen

La producción cinematográfica del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y de su sucesora la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) ofrece, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, un material de primer orden a la hora de estudiar cómo el cine español del periodo franquista ha representado la ciudad de Madrid. A partir del análisis pormenorizado de dos medimetros producidos por dicha institución, este artículo propone un primer acercamiento a un objeto de estudio (las relaciones entre Madrid y el IIEC-EOC) sobre el que necesariamente habrán de volver futuras investigaciones. Las similitudes entre *La tarde del domingo* (Carlos Saura, 1957) y *Tarde de domingo* (Basilio Martín Patino, 1960) no se circunscriben al título y a una premisa compartida, sino que alcanzan también al rol que desempeña la ciudad. Madrid es, en ambos relatos, un espacio hostil que funciona como una proyección de la angustia de las dos protagonistas. Pero mientras que en la práctica de Saura la amenaza de la ciudad tiene una encarnadura física (el agobio del tranvía, las luces de los escaparates, la actividad frenética...) en la de Patino Madrid es, sobre todo, un cúmulo de sensaciones, una experiencia mental antes que real.

Palabras clave

IIEC-EOC; Madrid; *La tarde del domingo*; *Tarde de domingo*; Basilio Martín Patino; Carlos Saura; Pre-desarrollismo

Autores

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del Cine y catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidade de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros, destacan *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012). Contacto: joseluis.castro@usc.es

Asier Aranzubia (Bilbao, 1973) es profesor en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Diversidad Audiovisual. Ha escrito, entre otros, *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión* (Fimoteca Española, 2007) y *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011). También ha colaborado en revistas como *Secuencias*, *Archivos de la Fimoteca*, *Revista de Occidente* y *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Contacto: aaranzub@hum.uc3m.es

MAIDSERVANTS AND MIDDLE-CLASS SEÑORITAS IN PRE-DEVELOPMENTALIST MADRID: SAURA AND PATINO AT THE INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATográfICAS

Abstract

The film production of the Spanish film schools Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) and its successor, Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), offers some excellent material, both in quantitative and qualitative terms, for studying how Spanish cinema during the years of the Franco regime depicted the city of Madrid. This article proposes an initial approach to an object of study (the relationship between Madrid and IIEC-EOC) based on a detailed analysis of two medium-length films produced by this institution, which should necessarily be the subject of future research. The similarities between *La tarde del domingo* (Carlos Saura, 1957) and *Tarde de domingo* (Basilio Martín Patino, 1960) are not limited to their title and premise, but also extend to the role played by the city in both films. In both stories, Madrid is a hostile space that functions as a projection of the anguish of the two protagonists. But while in Saura's film the threat of the city is embodied physically (the stifling tram, the lights in the shop windows, the frenetic city bustle, etc.), in Patino's production the city is primordially an accumulation of sensations, an experience more mental than real.

Key words

IIEC-EOC; Madrid; *La Tarde del Domingo*; *Tarde de Domingo*; Basilio Martín Patino; Carlos Saura; Pre-developmental Spain

Authors

José Luis Castro de Paz is a film historian and professor of communication studies at Universidade de Santiago de Compostela. He has published numerous articles in academic journals, contributed to anthologies, and edited books on various aspects and important figures of cinema. Notable among his many publications are *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011), and *Sombras desoladas* (2012). Contact: joseluis.castro@usc.es

Asier Aranzubia is a lecturer at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the research group Diversidad Audiovisual. His publications include *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión* (Fimoteca Española, 2007) and *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011). He has also contributed to journals such as *Secuencias*, *Archivos de la Fimoteca*, *Revista de Occidente* and *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Contact: aaranzub@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Aranzúbia, A., Castro de Paz, J. L. (2023). Chicas de servir y señoritas de clase media en el Madrid pre-desarrollista. Saura y Patino en el IIEC. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 51-66.

Article reference

Aranzúbia, A., Castro de Paz, J. L. (2023). Maidservants and Middle-class *Señoritas* in Pre-developmental Madrid: Saura and Patino at the Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 51-66.

recibido/received: 26.11.2022 | aceptado/accepted: 31.03.2023

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

