

ESPACIO NARRATIVO, VEROSIMILITUD Y EXPRESIÓN ACTORAL EN *ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS**

GEMA FERNÁNDEZ-HOYA

En mayo de 1971, las zonas más céntricas de Madrid acogen durante seis semanas el rodaje de *Adiós, cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971) (AGA, 36/04217). Su director intenta reflejar en la película «la realidad que inunda el quehacer cotidiano del momento» (Cotán Rodríguez, 1993: 53-54), y traslada al espacio público un tema tabú de aquella sociedad: la represión sexual y sus consecuencias para la adolescencia. Lógicamente, el tema central aparece velado por una idílica historia de amor. La narración toma la perspectiva de las niñas y niños que la protagonizan, y mediante el humor, la ternura y una retórica infantil deja al descubierto el sinsentido de la norma, la irracionalidad de las directrices de una sociedad represiva y reprimida que vive engañada respecto a su propia salud moral (Rajas Fernández, 2009; Heredero, 2022; Olid Surero, 2022).

Summers selecciona deliberadamente los lugares de la capital que forman parte de su infancia y

juventud. No resulta extraña la elección de las localizaciones pues el cineasta es uno de los autores del denominado Nuevo Cine Español y, pese a la heterogeneidad del grupo, todos ellos comparten una tendencia autobiográfica (Monterde, 2022). En la película, la ciudad sirve como refugio a una pandilla de menores con anhelos de libertad que rechazan los opresores preceptos institucionales y familiares. Así, el telón de fondo de la acción principal son los espacios madrileños, estableciéndose un nexo interesante entre estos y la narración del film. La ficción contribuye a generar imaginarios colectivos, constructos que favorecen la creación de ideas comunes en la población (Larson, 2021; Larson y Sambricio, 2021).

Las calles, plazas y parques de Madrid sirven como platós naturales de la cinta, siguiendo la estela de multitud de largometrajes previos (Deltell Escolar, 2006; Grijalba de la Calle, 2016). El discurso audiovisual y, en consecuencia, las metrópolis

reflejadas en este, genera pensamientos y sentimientos que el público asocia a los espacios de la pantalla y a las localizaciones del rodaje (Ramkissoon y Uysal, 2011).

En definitiva, el cine elabora un imaginario espacial que los espectadores interiorizan con facilidad «ya que la mente del receptor está abierta tanto en su dimensión consciente como subconsciente [...] y por tanto sus efectos persuasores se hacen mayores» (Stanishevski, 2007: 50). La memoria visual de la ciudadanía, desde mediados del siglo XX, se cimenta primordialmente sobre las imágenes audiovisuales (Barber, 2006). El lenguaje fílmico, como cualquier sistema de comunicación semiótico consensuado, ofrece una lectura del mundo y cada producción actúa como agente cultural pudiendo transformar la consideración de los territorios respecto a lo que representaban con anterioridad (Lotman, 1979). De este modo, el cine significa o resignifica las ubicaciones reales a través de la ficción o el documental (Benjamin, 2013; Deltell y García Sahagún, 2020). Los espacios, no siempre atendidos con amplitud en los análisis cinematográficos, suponen un importante campo de expresión para el cineasta y una fuente de conocimiento e información para el público (Bazin, 2005; Chatman, 2013; Aumont 2020).

Este artículo estudia las dimensiones y funciones del espacio ficcional en *Adiós, cigüeña, adiós*, en dos fases diferenciadas: un primer análisis histórico y fílmico de la película (Zunzunegui, 2018) que permite comprender su valor como agente social activo en la realidad de la época (Trenzado, 1999); y un análisis del espacio audiovisual, entendiéndolo como una parte relevante de la estructura fílmica, utilizando como metodología el modelo narratológico, proveniente de la teoría literaria (Bajtin, 1991; Weisgerberg, 1990; Welleck y Warren, 2009; Prince 2012; Chatman, 2013), sin olvidar conceptos clave de la estética y la semiótica cinematográfica (Lotman, 1979; Bazin, 2005; Aumont, 2020).

HUMOR, AMOR Y LA BENDICIÓN DE SAN AGUSTÍN, O CÓMO HACER FRENTE A LA CENSURA

El argumento de *Adiós, cigüeña, adiós* surge del entonces septuagenario Antonio de Lara, conocido popularmente como Tono y miembro fundacional de la Otra Generación del 27. El experimentado autor plantea una trama sobre la educación sexual y sus consecuencias en los jóvenes. Junto a Manuel Summers redactan un guion marcado por grandes dosis de ternura, un humor aparentemente ingenuo y una estilización verbal que replica con virtuosismo la retórica infantil. Elementos que de forma sorprendente conjugan sin fisuras con un tema subversivo para el momento. Esta estrategia del film se aleja de los arquetipos cimentados desde la pantalla bajo el franquismo (Fernández-Hoya y Deltell Escolar, 2021), donde los niños prodigio eran utilizados como «arma propagandística» (Durán Manso, 2015: 128).

Ambos coautores, Summers y Tono, comparten muchos aspectos creativos y profesionales: primero, mostrando una suerte de pluriempleo creativo y segundo, participando de algunas características expresivas similares que les permitieron comunicarse en la misma clave artística. Así, Tono llevaba desde finales de los años veinte cultivando el humorismo a través de la crítica al lugar común, el discurso pueril y el disloque verbal hasta llegar al absurdo (Fernández-Hoya, 2023). Además, su peculiar estilo le había llevado a realizar coleccionables, cómics o historias para los más pequeños. El autor sevillano, mucho más joven, había recogido el testigo del humor *codornicista* (Castro de Paz y Aranzubia, 2022: 16), al que añadía sus propias dosis de melancolía, humor negro y denuncia (Heredero, 2022). En el caso de Summers, el acercamiento al universo de los más pequeños es una pasión personal recurrente en su cine: «Los niños son un mundo tan surrealista, tan inocente, tan tierno» (Figuerola, 1984: 9); «Me gustan mucho los niños [...] quiero seguir toda la

vida tirando pelotillas, quiero jugar, quiero seguir siendo un niño, no perder la curiosidad [...]. Quiero observar la vida, no quiero comer comida mas-ticada» (Petit, 1989).

En *Adiós, cigüeña, adiós* se narra la historia de amor entre Paloma, de 13 años, y Arturo, de 15. Ella tiene una vida difícil, su madre abandonó el hogar familiar al poco de su nacimiento y vive con su abuela y un padre siempre ausente por el trabajo. En cambio, Arturo es el hermano mayor de una familia normativa y acomodada. En una excursión con el colegio, ambos jóvenes se apartan del grupo por azar y al quedarse a solas mantienen relaciones sexuales, pese a la manifiesta resistencia de Paloma. Al poco tiempo ella comprueba que está embarazada y con Arturo y su habitual pandilla de amigos deciden ocultar la situación a los adultos. Logran acceder a una buhardilla abandonada donde la adolescente se esconde mientras el resto de menores buscan información sobre la gestación y consiguen todo lo necesario para atender el parto. Finalmente, las niñas obran como enfermeras y Paloma da a luz a un bebé que todos celebran.

Los dos guionistas construyen el texto con sumo cuidado para evitar la censura franquista. Introducen multitud de referencias católicas verbales y visuales, ninguna señal de imágenes pecaminosas, las voces de los menores resuenan como altavoces de la denuncia, y colocan una cita de San Agustín estratégicamente al inicio: «Si lo que escribo sobre la generación de los hombres escandaliza a las personas impuras, que se acusen de su impureza y no de mis palabras».

Las tácticas para saltar los obstáculos gubernamentales son constantes desde los primeros pasos de la preproducción de la película. Para obtener una valoración positiva en la evaluación del guion, la productora *Kalender Films* presenta una serie de cartas de distintas personalidades que avalan el texto. El censor Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso, encargado de valorar el guion, sintetiza de este modo, y no sin cierta gracia, las misivas:

Respaldado por el escritor más de derechas del mundo, católico oficial por añadidura, José María Pemán; por un sacerdote más bien “pogre” [sic], el Padre Aradilla; por el psicólogo más enlazado con el Ministerio de Información y Turismo, Álvarez Villar; por Chuchi Fragoso, a quien sus diecinueve hijos parecen conceder cierta autoridad sobre el tema, y con la laica bendición de un técnico de la Unesco [...]. Por mi parte autorizo el guion, aunque con las advertencias más severas para que la realización no malogre la ternura de que está impregnado [...]. Habrá que repetir que Summers es el realizador español más personal, aunque sea el que más acostumbra a “meterse” con la cesura [...] posee nivel suficiente para condicionar el interés especial, apartado 1º, al visionado de la película (AGA, 121 36/05072).

La cinta se presenta para ser valorada por la Junta de Censura y Apreciación de Películas en julio de 1971. A pesar de las cartas de recomendación, y tras el visionado, la mayoría de sus miembros vetan la exhibición y la Subdirección General de Cinematografía convoca una nueva valoración solicitando la ampliación de los informes explicativos. En esta ocasión se autoriza su proyección para mayores de 18 años con algunos cortes y se deniega cualquier ayuda económica. Lógicamente, también se rechaza la mención de «interés especial» (AGA, 36/04217).

Por último, en septiembre de 1971¹, *Adiós, cigüeña, adiós* consigue llegar a la cartelera. El día del estreno, sus protagonistas, intérpretes no profesionales de entre 7 y 14 años, no pueden acceder a la proyección por no alcanzar la mayoría de edad, generando un conflicto del que la prensa se hace eco en artículos como el del diario *Pueblo* titulado «¡Adiós, sentido común, adiós!» (Camarero, 1971). Un primer suceso que parecía presagiar la controversia que acompañará a la producción y su eterno peregrinaje por instancias estatales.

Tras su estreno público se reciben de forma masiva cartas y comentarios dirigidos a las instituciones, los medios, la productora, y al propio

**MULTITUD DE REFERENCIAS CATÓLICAS
VERBALES Y VISUALES, NINGUNA
SEÑAL DE IMÁGENES PECAMINOSAS,
LAS VOCES DE LOS MENORES COMO
ALTAVOCES DE LA DENUNCIA, Y UNA
CITA DE SAN AGUSTÍN COLOCADA
ESTRATÉGICAMENTE AL INICIO**

Summers. Docentes, sacerdotes y jóvenes piden que se rebaje la edad de acceso al largometraje. El Ministerio de Información y Turismo registra una solicitud firmada por quinientas religiosas que, después de ver el film en unas jornadas formativas, instan a que se proyecte en sesiones para las chicas menores de catorce años. La prensa, como *ABC* (1972), *Informaciones* (Campany, 1972) o el diario *Pueblo* (Soraya, 1972), también apoya desde sus páginas esta moción ciudadana.

El impacto de la película es sorprendente. Acuden a verla 3.300.000 personas en los 24 meses que se mantiene en cartel (Olid Suero, 2022). Se recaudan «noventa y seis millones de pesetas», un gran éxito económico teniendo en cuenta que «el coste de una producción media en España rondaba entre los 12 y 16 millones» (Cotán Rodríguez, 1993: 55). En el extranjero, la aceptación y difusión es también formidable. Se exhibe en Francia, Italia, Bélgica, Uruguay, Paraguay, Argentina y Venezuela (AGA, 36/042179). Aunque el aplauso más clamoroso llega de Colombia: solo en Bogotá alcanza los 600.000 mil espectadores y su recaudación la coloca entre las tres películas más taquilleras junto con *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) y *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) (Brill, 1972). La producción se distribuye incluso en Japón, con gran regocijo de la embajada española en Tokio, como queda recogido en una carta de dicha institución (AGA, 36/042179).

La presión de la población, los medios y la crítica internacional motivan varias revisiones y

recalificaciones del film, tantas que se extienden durante todo el tardofranquismo y alcanzan la llegada de la democracia a España. El largometraje se vuelve a reevaluar en 1971 y 1972, dos veces más en 1978 y, por última vez, en 1984, hasta conseguir ser autorizado para mayores de 14 años o menores de esta edad acompañados de un adulto (AGA, 36/042179). Un triunfo jurídico y económico para Summers, tras el tremendo varapalo sufrido solo cinco años antes con su película *Juguetes rotos* (1966).

**RESIGNIFICAR LA CIUDAD: LAS CALLES DE
MADRID COMO SÍMBOLO DE LIBERTAD**

Las localizaciones del film seleccionadas por Manuel Summers funcionan en primer término como marco o soporte de la narración. Son zonas céntricas de Madrid elegidas para proyectar sentimientos, pensamientos, fantasías, recuerdos y obsesiones del propio cineasta que llega a afirmar: «En esas películas acabamos también contando nuestra propia vida y adaptándola a una época. Lo que se cuenta es siempre como una vomitona particular» (Galán, 1975: 41). La intencionalidad del director para ubicar su universo personal dota al espacio de un carácter *simbolizador* (Lotman, 1970; Garrido Domínguez, 1996), que toma mayor relevancia cuando acoge sucesos o personajes de interés para los espectadores (Bajtin, 1991; Chatman, 2013), tal y como sucede con la película que nos ocupa.

Mientras, la dictadura franquista llevaba cuatro décadas trabajando en la creación de una imagen muy concreta de España y de la ciudad de Madrid como capital del estado. El ejemplo más claro es el noticiario documental NO-DO, de obligada proyección en todos los cines de la nación entre 1942 y 1981, y que consigue generar una serie de estereotipos e imaginarios comunes sobre las ciudades representadas. Largos años donde las salas de cine funcionan como repetidores del ideario franquista en la apertura de cada sesión

cinematográfica. *Adiós, cigüeña, adiós* rasga este imaginario establecido institucionalmente sobre Madrid. En sus secuencias recorre algunos lugares emblemáticos de la capital con una perspectiva de sus espacios completamente distinta a la oficial. La película resignifica los territorios a través de la ficción: El Museo del Prado, el Rastro, la Puerta del Sol, el estanque del Parque de El Retiro, el Paseo de Recoletos, la Cuesta de Moyano, etc., dan cabida a un sistema de valores distinto y Summers es muy consciente de ello:

Para mí el humor es lo más importante, porque me parece muy serio. Se trata de, como se dice ahora, cambiar las estructuras con él, pero las estructuras universales, no solo las estructuras políticas locales de un país. Con el humor tú te haces una escala de valores [...]. Lo importante es jugar con un mundo de importantes como si fueran soldaditos de plomo (Galán, 1975: 41).

Frente a la ciudad monolítica, imperial y próspera, con una dictada unidad social, moral y política, el cineasta propone las calles madrileñas como espacio de encuentro desde el que experimentar y soñar. Sus habitantes son una jovencísima generación amedrentada, pero comprometida, solidaria y con avidez por aprender, al margen de la sociedad opresora. La improvisación, el compañerismo, el juego y la risa de los niños son el bullicio de la ciudad. Solos acuden a la escuela, montan en barca, van a patinar o entran en el museo. Los adultos están al margen de la vibración de la vida, solo conforman la urbe como un vaivén silencioso de fondo.

El film resignifica la metrópolis madrileña, lo que a medio o largo plazo colabora promoviendo una opinión común hacia la problemática mostrada en la ficción (Trenzado, 1999). Su estreno moviliza a buena parte de la ciudadanía, seguramente porque la visión que ofrece se suma a un sentir colectivo latente en el clima de cambio sociopolítico y cultural por el que atraviesa el país.

Lógicamente, también otras películas trabajan por comunicar diversos mensajes y dotar de

nuevos significados a la capital durante el periodo dictatorial. No obstante, la particularidad de *Adiós, cigüeña, adiós* es su contribución al imaginario de una capital que lidera la petición de libertad individual y demanda educación integral, sin posicionarse políticamente. Igualmente, el enfoque del film varía sustancialmente respecto a otros largometrajes gracias a la edad de sus intérpretes y a los aciertos del guion, que refleja con mucha sensibilidad el mundo de la infancia, alejándose de los clichés y el paternalismo. Algo que Summers ya había iniciado en producciones como *Del rosa...al amarillo* (1963) y *Me hace falta un bigote* (1986) y que algunos cineastas calificaron como un subgénero de comedia infantil (García, 1996).

VEROSIMILITUD Y ANTICLERICALISMO EN ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS

El núcleo central de Madrid alberga la casi totalidad de los planos exteriores del film, a excepción de unas secuencias en la Sierra de Guadarrama. Aunque la película toma en su segunda parte cierto aire de «cuento» fantástico, en palabras del propio director (Galán, 1975: 41), el tratamiento general de la historia tiene una base estética realista que posibilita el uso de la ciudad como escenario natural.

El espacio urbano ilustra el momento histórico contribuyendo de manera decisiva al anclaje temporal y a matizar el significado de las acciones. También el discurrir de las localizaciones sirve como hilo conductor de la narración (Bajtin, 1991). El hecho de que los espacios filmados pertenezcan a una misma ciudad aporta una homogeneidad que contribuye a una representación realista (Bazin, 2005). La estructura narrativa que proporciona el tratamiento espacial del film suma coherencia y cohesión al mundo ficcional, lo que en última instancia concede a la cinta verosimilitud, «efecto de realidad» (Barthes, 2016), o «impresión de realidad» (Aumont, 2020).

Adiós, cigüeña, adiós no solo utiliza un espacio conocido para el público, sino que también comparte el momento temporal. Esta correspondencia de unidad espaciotemporal entre la ficción y la realidad de los espectadores facilita que el impacto ante el visionado sea mayor. El isomorfismo entre la pantalla y el receptor amplifica el «conocimiento sensorial» que ofrece el lugar (Garrido Domínguez, 1996: 209). Además, tratando la película un tema tan controvertido, el impacto entre los asistentes se duplica, pues les interpela de una manera directa (Weisberg, 1990; Prince, 2012).

Durante el film, el cineasta mantiene un constante equilibrio entre los sucesos argumentales y los elementos religiosos, para justificar la viabilidad de una relación sexual entre adolescentes dentro de un ámbito cristiano. Al igual que la película se inicia con un texto bíblico, se cierra con un plano de Paloma abrazando a su recién nacido, rodeada del padre de la criatura y tres niñas, en una buhardilla humilde y oscura, plagada de imágenes cristianas. Todo ello acompañado de música sacra, remite con claridad a los modos clásicos de representación del nacimiento de Jesús de Nazaret en la tradición cristiana.

Estos guiños a la moralidad imperante en la España de los años setenta no evitan que la narración muestre a las instituciones y las normas sociales como un obstáculo para el amor (García, 1996). La presencia de la mística religiosa es una constante en la filmografía del autor (Imagen 1), con estampitas, curas y constantes alusiones a la culpa y al miedo al pecado (Cotán Rodríguez, 1993). Las figuras eclesíásticas se aparecen como las máximas autoridades castradoras y son una parte del mundo adulto descrito. Aparecen insistentemente en lugares cerrados, la escuela, las capillas, los despachos, etc., y ejercen una autoridad impositiva. Una visión que le valió al cineasta el adjetivo de anticlerical y que él mismo aceptaba como válido:

Es que me parece que no tengo más remedio que ser anticlerical [...] no me han hecho más que daño.



Imagen 1. Fotogramas de *Del rosa... al amarillo* y *Adiós cigüeña, adiós*

Desde pequeño me han estado asustando, traumatizándome con el purgatorio, el infierno y las ánimas, demonios y castigos. No tengo más remedio que ser así, porque ellos no me han ofrecido nunca otra cosa; nunca me han ofrecido el cielo, sino la amenaza del infierno (Galán, 1975: 41).

LA DICOTOMÍA AXIOLÓGICA DE LOS ESPACIOS

La selección del espacio que ubica la trama está determinada por el punto de vista del autor (Weisberg, 1990). Por tanto, la perspectiva que presenta del lugar se vincula a la idiosincrasia del creador y tiene consecuencias respecto al sentido expresivo y a la exégesis del público (Ball 2006; Chatman 2013, Orcinolli, 2017). Summers toma el punto de vista de los menores, que crean sus pro-

pías normas para solucionar los problemas, una actitud que coincide plenamente con la idea vital del cineasta.

A partir de este posicionamiento, puede observarse que el espacio se *semiotiza* y muestra significados opuestos entre sí (Lotman, 1970: 281). Se aprecia una dicotomía en la significación y asignación de los espacios, que se muestran sistemáticamente asociados a unos conceptos y personajes concretos. En el film el mundo de los adultos se ubica en interiores como la escuela, las viviendas, las oficinas o la iglesia (Imagen 2); mientras que el universo infantil se desarrolla en los exteriores (Imagen 3). Los niños y niñas acceden también a lugares cerrados, pero en la gran mayoría de ocasiones van acompañados de sus mayores, que suelen ejercer un abuso de poder. Los menores se muestran apáticos y sometidos en los interiores junto a los adultos, únicamente cuando están en las calles se comportan como realmente son. Tal y como marca la naturaleza de los espacios y la acción de los personajes, puede apreciarse una división conceptual con relación a su ubicación: las localizaciones en interiores se rigen por una autoridad incuestionable, una religión castradora, un orden jerárquico establecido, la obediencia ciega, el silencio impuesto a los más pequeños y la violencia verbal hacia los menores; en cambio los exteriores están marcados por la risa, el juego, la religión como apoyo espiritual y, sobre todo, la libertad. Siguiendo la planificación del film a través de sus localizaciones, los lugares interiores con personajes adultos funcionan como metáfora (Wellek y Warren, 2009) de la opresión ejercida por el sistema sociopolítico y eclesiástico del momento y, por otra parte, los exteriores son ocupados por los más pequeños como una alegoría de la libertad.

Los espacios toman sentido por la acción ficcional que se desarrolla dentro de ellos y se definen por oposición axiológica (Garrido Domínguez, 1996; Barthes, 2016). La bifurcación entre estos dos territorios, espacio de represión versus espa-



Imagen 2. Fotogramas de *Adiós cigüeña, adiós*. Los espacios interiores son ocupados por adultos que ejercen su autoridad



Imagen 3. Fotogramas de *Adiós cigüeña, adiós*. Madrid como espacio de libertad ocupado por la infancia (el Rastro, el estanque del Parque del Retiro, el Paseo de Recoletos y la Calle Velázquez)

cio de libertad, desentraña la intencionalidad del cineasta, permitiendo desvelar información relevante a partir del estudio pormenorizado del espacio.

Otras dicotomías interesantes entre las localizaciones de la producción nos adentran en sus significados. Así, observamos el espacio social frente al de trasgresión. El primero abarca todos los lugares visibles a ojos de los demás, lo que incluye tanto el mundo de los adultos en la casa o la escuela, como los encuentros en las calles con la pandilla, pues en todos estos territorios las chicas y chicos están dentro de la estructura social donde deben comportarse conforme a las normas sociales hegemónicas. El segundo comprende zonas aisladas, donde es posible trasgredir las reglas: los baños públicos donde los niños intercambian sus pantalones cortos por unos largos para parecer mayores, el banco del parque apartado para leer un libro no permitido, el club de música donde Paloma y Arturo bailan abrazados, las ruinas que ocultan a los adolescentes en su encuentro sexual o la buhardilla donde la niña da a luz al bebé.

Las dimensiones del espacio son múltiples y también podemos apreciar otra división en cuanto al espacio del saber y el rutinario. El arte, los libros y el juego se presentan como las principales fuentes de conocimiento y siempre se accede a ellas fuera de los lugares dominados por el sistema establecido, quedan por tanto excluidas la escuela, el hogar o la iglesia. De nuevo, el espacio se convierte en signo, representando las zonas de acceso al conocimiento: los menores consultan libros elegidos en los parques alejados, ocultos en la buhardilla o aprenden cómo es el cuerpo de una mujer observando los cuadros de Rubens o Tiziano. Por el contrario, en los lugares rutinarios se vive respetando las formas de relacionarse impuestas por la autoridad y sus enseñanzas parecen no contribuir ni al bienestar, ni a la existencia.

Igualmente, la película diferencia el espacio soñado del real. Este último tiene un peso narrativo mucho mayor durante el film y se construye esco-



Imagen 4. Fotograma de *Adiós cigüeña, adiós*. El espacio y la expresión actoral informan sobre vínculos y jerarquías entre personajes

giendo como referencia a la clase media española en la década de los setenta. Los contados momentos de ensoñación llegan siempre de la mano del joven Arturo, que funciona como portal hacia un mundo onírico, tomando en ocasiones la voz del narrador. Un lugar «peculiar en el que hay un doble destinatario» el espectador y el propio personaje auto imaginándose, un ejercicio de metaficción donde se comparte espacio, pero en un tiempo diferido (Mínguez Arranz y Fernández Hoya, 2022: 216). Momentos que Summers aprovecha para introducir un humor con tintes más absurdos como, por ejemplo, cuando el chico imagina la muerte de otro compañero y el ataúd es cubierto con la bandera del Atlético de Madrid; o cuando aburrido frente al libro de historia coloca una fotografía propia y otra de su novia sobre las caras de Isabel la Católica y Fernando el Católico, respectivamente, bajo un epígrafe donde puede leerse «Edad Moderna». Aquí, el lugar explica el pensamiento y el estado anímico del personaje, una técnica muy habitual en las narraciones románticas, también literarias (Welleck y Warren, 2009).

El espacio está íntimamente vinculado a los personajes, y ambos elementos de ficción se retroalimentan entre sí. La ubicación de los actores en

el plano y sus comportamientos son una importante fuente de información respecto a los valores y relaciones de poder que se dan entre los protagonistas (Chatman, 2013), pero también proporcionan datos sobre lo que el espacio supone para ellos mismos y para la trama. La posición del intérprete en un lugar y sus acciones, en definitiva, su lenguaje no verbal, expresa vínculos y jerarquías respecto a los demás y colabora en la definición del espacio (Imagen 4). Así, cada personaje suele tener asignada una parcela concreta y existen

algunas fronteras que no deben franquearse (Garrido Domínguez, 1996). Véase, por ejemplo, cómo ante el televisor los chavales se agrupan en una esquina del sofá, mientras el progenitor ocupa un lugar más desahogado y privilegiado; o cómo el padre de Arturo, cabeza de la familia numerosa, trabaja en un amplio despacho al que sus hijos se asoman con reticencias. Se produce de esta forma una «polifonía espacial» (Lotman, 1979: 281-282) en función de los roles de los protagonistas y su autoridad sobre la situación.

UN CUENTO DE AMOR Y SEXUALIDAD CON MORALEJA EN EL MADRID DE LOS SETENTA

La película puede enmarcarse dentro de las propuestas cinematográficas de transición dirigidas a la clase media: producciones de calidad aceptable, donde un contexto amable en tono de comedia incluye una crítica moderada que permite la reflexión del público (Asión Suñer, 2022). El film tuvo una gran repercusión nacional en una convulsa época marcada por las movilizaciones estudiantiles, las luchas obreras y las protestas contra la pena de muerte. Desde la perspectiva actual, el

éxito de la película parece estar más relacionado con una intensa necesidad de disponer de recursos educativos sobre la sexualidad, al que da respuesta la narración, sin agredir a las autoridades estatales y religiosas.

Adiós, cigüeña, adiós plantea una trama sencilla y quizás inverosímil, pero el insistente reclamo del público por difundir su visionado entre los menores para encontrar un cauce a la citada carencia educativa elevó su carácter trasgresor en el panorama nacional de los setenta.

La idea del argumentista y coguionista, Tono, de utilizar las voces infantiles como altavoz de una necesidad social, sirve como fórmula para preservar el film ante la censura. Una maniobra de protección que Summers eleva construyendo un cuento fantástico lleno de humor y ternura, con trasfondo corrosivo. Las estrategias en la configuración de la película junto con los avalistas partidarios del régimen que apoyaron la presentación del guion lograron sortear los obstáculos institucionales: primero la censura previa del libreto y después la Junta de Censura y Apreciación de Películas. El criterio gubernamental que, en una segunda revisión, aprueba el largometraje para mayores de edad, se vio obligado a flexibilizar su postura debido a la gran presión ejercida por la población, el desacuerdo desde los medios de comunicación y la estupenda acogida de público y crítica foránea.

Los temas clave de la filmografía del cineasta sevillano regresan en esta cinta: la represión sexual, la falta de libertad individual y la Iglesia y la familia como los grandes elementos opresores de la sociedad. Al igual que en anteriores producciones, Summers selecciona como localizaciones del film los lugares de Madrid recorridos en su niñez, volcando en el relato audiovisual recuerdos, fantasías y denuncias personales, lo que dota al espacio de una capacidad simbólica. Colaborando, de este modo, en la fractura del imaginario colectivo creado por la dictadura a partir de la financiación de un cine muy concreto o del noticiario estatal.

Adiós, cigüeña, adiós propone una capital emancipada, personificada en una infancia que conquista los espacios urbanos como símbolo del libre albedrío.

El espacio ficcional se transforma en signo y adquiere significados que se definen por oposición entre sí y se asocian con unos u otros personajes. Así, por ejemplo, los lugares considerados seguros y educativos (la iglesia, la escuela, etc.) son opresivos para los menores y, por el contrario, los territorios madrileños, que podrían parecer arriesgados, les ofrecen protección. Se muestra una dicotomía axiológica espacial que incluye otras dualidades como el espacio social frente al de trasgresión, el del saber contrapuesto al rutinario, y el de ensoñación confrontado con el *real* para los personajes.

La ciudad de Madrid como escenario contribuye a la coherencia del relato, a la cohesión argumental y aporta realismo a lo narrado, proporcionando un efecto de verosimilitud. A la par, los lugares de la acción, las ubicaciones de los intérpretes en el plano y las interpretaciones actorales se retroalimentan informando al espectador de las características de cada territorio y de las relaciones entre los personajes, generándose una polifonía espacial y relacional. *Adiós, cigüeña, adiós* traslada a la opinión pública un tema tabú en los últimos años de la dictadura, los embarazos en adolescentes y la importancia de la educación sexual. El cine toma el pulso de las calles para trasladarlo a la gran pantalla.

El paso del tiempo ha afectado a la película, haciéndole perder una parte importante de su frescura y del arrojo con el que conectaron los espectadores, ávidos de un cambio estructural. No obstante, cabe preguntarse si más de medio siglo después, con una democracia asentada y supuestamente igualitaria, estamos ante un tema superado o frente a una asignatura pendiente². Lo cierto es que algunos cineastas continúan creando ficciones con esta problemática en películas como la reciente *La maternal* (Pilar Palomero, 2022). ■

NOTAS

- * Este artículo surge de la actividad del proyecto titulado *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788.
1. *Adiós, cigüeña, adiós* se estrena el 6 de septiembre en el cine Novedades de Barcelona y el día 11 del mismo mes en el cine Avenida de Madrid.
 2. En 2019, veintiún millones de niñas de entre 15 y 19 años quedaron embarazadas, un millón de ellas menores de 15 años (OMS, 2022). En España más de 130 menores al año viven esta situación (NIE, 2022).

REFERENCIAS

- ABC (1972, 2 de febrero). Panorama gráfico. ABC, s/n.
- AGA. Archivo General de la Administración (1971-1974). Expediente administrativo de la Junta Censora. Signatura: AGA, 121 36/05072, Signatura: AGA, 36/04217.
- Asión Suñer, A. (2022). *La Tercera Vía del cine español*. Barcelona: Laertes.
- Aumont, J. (2020). *Estética cinematográfica*. Amadora: La Marca
- Ball, M. (2006). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Bajtin, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* 1. California: University of California Press.
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (2016). *Análisis estructural del relato*. México: Coyocan.
- Brill, A. (1972, 31 de diciembre). Cinema. Las más taquilleras. *El Espectador*. Colombia Bogotá.
- Benjamin, W. (2013). *Sur le concept d'histoire suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien suivi de Paris, la capitale du XIXème siècle*. París: Editions Payot et Rivages.
- Camarero, J. (1971, 7 de diciembre). ¡Adiós, sentido común, adiós! Pueblo, s/n.
- Company, J. (1972, 25 de febrero). La prosaica cigüeña. *Informaciones*, s/n.
- Castro de Paz, J. L., Aranzubia, A. (2022). Summers en la escuela de cine. Ataúdes contra bicicletas. En C. Heredero (Ed.). *Manuel Summers... Del rosa al amarillo*, (pp. 15-30). Málaga: Festival de Málaga.
- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Cotán Rodríguez, Z. (1993). *Manuel Summers, cineasta del humor*. Huelva: XIX Festival de Cine Iberoamericano.
- Deltell Escolar, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Área de gobierno de las artes.
- Deltell Escolar, 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>
- Durán Manso, V. (2015). Los niños prodigio del cine español: aproximación a la educación de los años 50 y 60. *Revista Iberoamericana do Patrimônio Historico-Educativo*, 1 (1), 128-145.
- Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/105299>
- Fernández-Hoya, G., Deltell, Escolar, L. (2021). La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 32, 35-50. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=888&path%5B%5D=666>
- Fernández-Hoya, G. (2023). La huella transversal de Tono en el cine español: humor subversivo, lirismo y estilización verbal. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 26, 13-34. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi26.15513>
- Figuerola, N. (1984, 29 de enero). Frente a Frente. Manuel Summers. ABC, 119-121.
- Galán, D. (1975, 14 de junio). Summers. El rojo, el azul y el morado. *Triunfo* 663, 40-41.
- García, J. L. (1993, 15 de abril). ¡Qué grande es el cine! RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/que-grande-es-el-cine/del-rosa-al-amarillo/5333000/>

- Garrido Domínguez, A. (1996). *El espacio narrativo*. Madrid: Síntesis
- Grijalba de la Calle, N. (2016). *La imagen de Madrid en el cine español*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38113/1/T37383.pdf>
- Heredero, C. (2022). La ternura caustica. En C. Heredero (Ed.). *Manuel Summers... Del rosa al amarillo*, (pp. 7-14). Málaga: Festival de Málaga.
- INE. (2022). Datos provisionales. Año 2021. Nacimientos por edad de la madre, mes y sexo. Instituto Nacional de Estadística. Recuperado de <https://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e301/provi/&file=01001.px>
- Larson, S. (2021). Introduction: Architecture, the Urban and the Critical Possibilities of Spanish Film Studies. En S. Larson (Ed.). *Architecture and the Urban in Spanish Film* (pp. 1-20). Bristol, Chicago: Intellect.
- Larson, S., Sambricio, C (2021). Who and What Was José Antonio Nieves Conde Criticizing in the Film *El inquilino* (1957). En S. Larson (Ed.). *Architecture and the Urban in Spanish Film* (pp. 208-222). Bristol, Chicago: Intellect
- Lotman, Y. (1979). *Estética y Semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mínguez Arranz, N., Fernández-Hoya, A. (2022). Variantes tipológicas del ensayo audiovisual español. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 34, 221-226. Recuperado de <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/960/744>
- Monterde, E. (2022). Los años sesenta. Una extraña coherencia. En C. Heredero (Ed.). *Manuel Summers... Del rosa al amarillo*, (pp. 31-47). Málaga: Festival de Málaga.
- Olid Surero, M. (2022). 1971-1988: Dos décadas frenéticas. Un camino de ida y vuelta entre el éxito y el fracaso. En C. Heredero (Ed.). *Manuel Summers... Del rosa al amarillo*, (pp. 49-76). Málaga: Festival de Málaga.
- OMS (2022, 15 de septiembre). El Embarazo en la adolescencia. Organización Mundial de la Salud. Recuperado de <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/adolescent-pregnancy>
- Orcinolli, H. L. (2017). Boris Uspensky. A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. *Boletín De Filología*, 27, 340-343. Recuperado de <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/46766>
- Petit, J. (1989, 29 de junio). Manuel Summers, director *Del Rosa... Al amarillo*. En Adivina quien viene a cenar esta noche. Canal Sur. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=m7oIcfaa3V4>
- Prince, G. (2012). *A Grammar of Stories*. The Hague-París: De Gruyter Mouton.
- Rajas Fernández, M. (2009). Manuel Summers. Del Nuevo Cine Español a la comedia *landista*. En J. Pérez Perucha, F. J. Gómez Tarín y A. Rubio Alcover (Coords.). *Olas rotas: el cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, (pp. 207-226). Castellón de la Plana: Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC).
- Ramkissoon, H., Uysal, M. (2011). The Effects of Perceived Authenticity, Information Search Behavioral, Motivation and Destination Imagery on Cultural Behavioral Intentions of Tourists. *Current Issues in Tourism* 14(6), 537-562. <https://doi.org/10.1080/13683500.2010.493607>
- Soraya (1972, 16 de marzo). Cine y teatro para menores. *Pueblo*, s/n.
- Stanishevski, K. (2007). La comunicación de los destinos turísticos. En A. Del Rey-Reguillo (Ed.). *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción* (pp. 245-265). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Trenzado, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI.
- Weisgerber, J. (1990). *L'espace romanesque*. Lausana: L'Age d' Homme.
- Welleck, R., Warren, A. (2009). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Zunzunegui, S. (2018). La línea general o las vetas creativas del cine español. En S. Zunzunegui (Ed.), *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Santander: Shangrila.

ESPACIO NARRATIVO, VEROSIMILITUD Y EXPRESIÓN ACTORAL EN ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS

Resumen

El presente artículo estudia las dimensiones y funciones del espacio narrativo en el film *Adiós cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971), rodado en Madrid. Para ello se realiza un análisis histórico-fílmico, que permite contextualizar y comprender el impacto de la película como agente social; y posteriormente, se desarrolla un estudio del espacio ficcional utilizando el modelo narratológico proveniente de la teoría literaria, incluyendo algunos conceptos clave de la estética y la semiótica cinematográfica. Se muestra la importancia de las localizaciones en sí mismas como elemento esencial de coherencia, cohesión y verosimilitud del largometraje. Igualmente, se observa como el espacio se *semiotiza*, a través del volcado de los recuerdos, experiencias, fantasías y deseos del propio cineasta, dejando al descubierto una dicotomía axiológica espacial que afecta a la significación del lugar y a la caracterización de los personajes, así como una retroalimentación entre el espacio y la expresión actoral ofreciendo al público información de valor respecto a las acciones y la trama.

Palabras clave

Cine español; Espacio narrativo; Rodajes en Madrid; Manuel Summers; Expresión actoral; Espacio fílmico; Espacio ficcional.

Autora

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) es doctora en Historia, Teoría y Estética Cinematográfica (UCM) y licenciada en Arte Dramático (RESAD). Es profesora de Historia del Cine Español y de Técnicas de Interpretación Actoral en el Máster de Comunicación Audiovisual para la Era Digital, dentro del Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada (UCM). Forma parte del Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos (ESCINE). Es autora en diversos artículos publicados en revistas como *Historia y Comunicación Social* (2021) y *Communication & Society* (2022). Ha publicado los libros *Tono, un humorista de la vanguardia* (Renacimiento, 2019) y *Técnicas Eficaces de Comunicación* (Síntesis, 2020). Contacto: gemafern@ucm.es

Referencia de este artículo

Fernández-Hoya, G. (2023). Espacio narrativo, verosimilitud y expresión actoral en *Adiós, cigüeña, adiós*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 81-94.

NARRATIVE SPACE, AUTHENTICITY, AND DRAMATIC EXPRESSION IN ADIÓS, CIGÜEÑA, ADIÓS

Abstract

This article studies the dimensions and functions of narrative space in the film *Adiós, cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971), which was shot in Madrid. To this end, two strands of analysis are performed, firstly a historical analysis of the film is completed enabling it to be contextualised and understood as a social agent and secondly a study of the fictional space using the narratological model from literary theory, augmented with insights from key works in cinematographic aesthetics and semiotics. The film's locations are shown to be essential elements of coherence and integrity giving the film a sense of authenticity. Likewise, space is demonstrated to be *semiotised* through its connection to the memories, experiences, fantasies, and desires of the filmmaker himself, so generating a spatial axiological dichotomy affecting the meanings places and the characterization of the characters. Furthermore, the feedback between space and dramatic expression offers audiences valuable insights into the film's action and plot.

Key words

Spanish Cinema; Narrative Space; Filming in Madrid; Manuel Summers; Acting; Film Space; Fictional Space.

Author

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) holds a doctorate in the History, Theory, and Aesthetics of Cinematography from the Complutense University, Madrid (UCM), and is a graduate of Dramatic Arts (RESAD). Now a professor at UCM, she teaches the subjects of Spanish Film History and Acting Techniques. She is a member of the Complutense ESCINE research group and is the author of a number of publications in a variety of journals such as *Historia y Comunicación Social* (2021) and *Communication & Society* (2022). She is also author of the books *Tono, un humorista de la vanguardia* (Renacimiento, 2019) and *Técnicas Eficaces de Comunicación* (Síntesis, 2020). Contact details: gemafern@ucm.es

Article reference

Fernández-Hoya, G. (2023). Narrative space, authenticity, and dramatic expression in *Adiós, cigüeña, adiós*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 81-94.

recibido/received: 16.03.2023 | aceptado/accepted: 21.04.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

