
‘Film noir’, lucha obrera y épica brechtiana en ‘La verdad sobre el caso Savolta’, de Antonio Drove

Film noir, Workers’ Struggle and Brechtian Epic in Antonio Drove’s ‘La verdad sobre el caso Savolta’

Miguel Zozaya Fernández

Euskal Herriko Unibertsitatea (España)

El acercamiento formal de Antonio Drove al cine negro en La verdad sobre el caso Savolta (1978) choca con prácticamente todo lo visto anteriormente en el cine español. Así lo vio la crítica de la época y así se mantiene a día de hoy, como una película que mezcla el género histórico con el thriller y el cine político en una fructífera amalgama de referentes estéticos de diversa índole que pudo abrir un camino (no continuado) de renovación para las formas del cine español durante la Transición. La conflictiva y caótica producción del filme, visiblemente relacionada con su incómoda orientación de izquierdas, pone de relieve el inevitable reflejo que el relato histórico (en torno a la fragua de un incipiente fascismo que derivaría en la dictadura de Primo de Rivera) ofrece respecto al complejo momento de su realización.

El análisis textual de la película pretende arrojar luz sobre las intenciones y estrategias narrativas del cineasta a la hora de abordar su trabajo más personal y ambicioso, partiendo de la novela

Antonio Drove’s formal approach to film noir in La verdad sobre el caso Savolta (The Truth about the Savolta Case, 1978) clashes with virtually everything ever seen before in Spanish cinema. Critics at the time, like those today, saw it as a blend of historical fiction, thriller and political cinema in a fruitful amalgam of diverse aesthetic references, which might have opened a pathway (which was never followed) towards the renewal of the different forms of Spanish cinema during the Transition. The chaos and controversy surrounding the production of the film, clearly due to its uncomfortable left-wing orientation, highlight the fact that this historical account (of the emergence of early fascism that would lead to Primo de Rivera’s dictatorship) is an unavoidable reflection of the complicated times in which it was made.

The textual analysis of the film sets out to shed light on the filmmaker’s intentions and the narrative strategies with which he undertook his most personal

de Eduardo Mendoza como base sobre la que edificar un discurso más influido por la obra y la postura de Bertolt Brecht.

Palabras clave: Antonio Drove, cine español, Transición española, cine político.

and ambitious project, using Eduardo Mendoza's novel as a basis upon which to build a discourse more strongly influenced by the work and thought of Bertolt Brecht.

Key words: Antonio Drove, Spanish cinema, Spanish Transition, political cinema.

A finales de 1975, apenas transcurridas unas semanas tras la muerte del dictador Francisco Franco, el productor Andrés Vicente Gómez y el director Antonio Drove negocian la posible adaptación cinematográfica de la primera novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*. Si tomamos como referencia la firma del contrato de trabajo (enero de 1976) y el estreno de la película (febrero de 1980), el arco temporal que abarca su accidentada y caótica producción supera los cuatro años. Tristemente célebre por los conflictos acaecidos durante el rodaje (incluido el despido del director y la mayoría de su equipo, que desembocó en la creación de una asamblea intersindical de trabajadores de cine que paralizó el rodaje hasta conseguir finalmente negociar el regreso de Drove y sus compañeros),¹ la realidad de la producción reproducía los enfrentamientos de clase mostrados en el relato, a la vez que ponía en evidencia el incómodo reflejo histórico del momento social y político de la Transición que iba a suponer el filme.

Con *La verdad sobre el caso Savolta*, Antonio Drove consigue realizar en el seno de la industria un filme completamente concebido y controlado por él, según sus planteamientos tanto ideológicos como formales. No se trata de una pequeña y esquiva película “de autor”, sino de una coproducción internacional de gran presupuesto y voluntad popular que evita realizar concesiones a las modas y gustos imperantes. En este sentido, resulta un producto totalmente a contracorriente del cine que se estaba haciendo en España en aquellos años: aúna la recreación histórica y la intriga policíaca desde una manifiesta postura de izquierdas, dando lugar a una de las escasas películas españolas que abordan la lucha de clases desde el punto de vista de la clase obrera. Sin embargo, sortea los tópicos que habitualmente definen las ficciones de esta ideología (elude el maniqueísmo y victimismo de cierto cine de denuncia introduciendo elementos críticos,² especialmente mediante la caracterización de personajes ambiguos y complejos, como veremos); huye de los elementos decorativos propios de las reconstrucciones históricas más orientadas al espectáculo; y su construcción fílmica se encuentra más cerca del cine negro americano que del modelo preponderante en el cine político europeo.

ARGUMENTO: LA NOVELA COMO PUNTO DE PARTIDA

El argumento de la película difiere notablemente de la novela, de la que los guionistas Antonio Drove y Antonio Larreta principalmente toman el contexto histórico, varios de sus personajes y algunos de los hechos narrados. Sin embargo, el filme apenas muestra escenas presentes en la novela y varía las características de la mayoría de personajes, además de prescindir de algunos de gran importancia en la obra de Mendoza (María Coral, Nemesio Cabra Gómez) e inventar otros nuevos (Rovira). No obstante, la verdadera diferencia entre ambas obras reside en sus intenciones radicalmente distintas: mientras la novela es un relato folletinesco e irónico sobre la turbia Barcelona de principios del siglo XX vista desde el recuerdo de uno de sus personajes (Miranda), Drove busca construir una película política y popular que exponga el nacimiento del fascismo y la forja de una dictadura, así como la derrota del movimiento obrero. Por este motivo, prescinde de la característica principal de la obra de Mendoza: su alambicada estructura narrativa, en desorden cronológico, construida a través de distintos materiales (documentos judiciales, cartas, narraciones en primera persona, etc.) que constituían un juego del escritor con el propio lenguaje, mezclando desde tecnicismos judiciales hasta jerga barriobajera.

Según recuerda el cineasta, la trama principal de la película parte de un argumento suyo anterior, pensado como una historia criminal con estructura de cine negro:

Yo tenía un argumento que me gustaba mucho y que encajaba ahí perfectamente, que era que se está preparando una huelga general, de repente asesinan a unos sindicalistas que preparan la huelga e inmediatamente después asesinan al patrono, con lo cual el asesinato del patrono parece que es una represalia (...). Pero ahí interviene la banca y consiguen, con la excusa de buscar entre los asesinos del empresario a los obreros, descabezarse la huelga general. Ese es en realidad el argumento de la película, y no es el de la novela (Úbeda-Portugués, 2004).

La mezcla de este argumento con la base de la novela (la Barcelona de 1917, la fábrica de armas Savolta, la historia de los manejos de Lepprince) dio lugar a la trama pergeñada por Drove y Larreta. Sin menoscabo a la importancia de la base proporcionada por la novela de Mendoza, el cineasta reconocía abiertamente que la influencia literaria primordial de la película proviene de las reflexiones ético-políticas de Bertolt Brecht: Drove se inspiró principalmente en *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1941), pero también en *Los negocios del señor Julio César* (1957), *Me-ti. El libro de las mutaciones* (1965) o sus *Diarios* (1954).

El libreto se fue modificando a lo largo del tiempo: desde la primera versión de más de tres horas hasta llegar al guion de producción utilizado durante el rodaje, Drove fue podando y retocando el texto durante la larga preproducción de la película, teniendo en cuenta tanto la adaptación de los personajes a los actores que iban a encarnarlos, como los cambios en el contexto social y político del país.³ Asimismo, el propio texto definitivo era alterado día a día por el director en su agotadora lucha para adaptarse a los cambios impuestos por las caóticas condiciones de rodaje.

A grandes rasgos, el argumento de la película resultante es el siguiente: los obreros de la fábrica de armas de Savolta (Omero Antonutti) son violentamente reprimidos por matones a sueldo contratados por su socio Claudedeu (Ettore Mani), en una situación ya extremadamente crispada. Rovira (Alfredo Pea), un administrativo de la fábrica perteneciente al sindicato anarquista, informa a sus compañeros de los tejemanejes de sus jefes. Los líderes obreros plantean una huelga, con la ayuda del periodista Domingo “Pajarito” de Soto (José Luis López Vázquez), que publica artículos clandestinos denunciando las actividades criminales de Savolta.

Lepprince (Charles Denner), socio de Savolta prometido con su hija, llega de París y recluta al joven Javier Miranda (Ovidi Montllor). Con la conformidad de su futuro suegro, el francés trata infructuosamente de neutralizar a Pajarito, quien rehúsa colaborar con él intermediando entre los obreros y la dirección de la fábrica y alardea de poseer más información. Claudedeu y Lepprince sospechan que hay un infiltrado en la fábrica que pueda destapar su negocio de contrabando de armas a espaldas de su jefe. Savolta lo descubre en una reunión con Pajarito y comienza a desconfiar de una posible traición entre sus socios, pero Lepprince consigue desviar la atención y propone al periodista negociar las reivindicaciones obreras a cambio de su silencio.

Pajarito acude a informar a los obreros, pero unos pistoleros asesinan a todos los presentes salvo a él para hacerle sospechoso. Acto seguido, Savolta es tiroteado en su mansión durante la fiesta de nochevieja — asemejando ser una represalia por la muerte de los obreros— en una conspiración urdida por Lepprince para erigirse en heredero de la empresa. Este negocia con los banqueros para que exijan al gobernador el descabezamiento del movimiento obrero.

Se suceden las redadas y persecuciones policiales, que acaban con el propio Pajarito encarcelado y acusado de traidor por sus compañeros. Este consigue un permiso de libertad para presentar las pruebas que acusan a los socios de Savolta de la conspiración que acabó con su vida, pero es nuevamente engañado por Lepprince y le desvela que Miranda (con quien el periodista había trabado cierta amistad) custodia sus pruebas. Mientras los esbirros de Lepprince acaban con la vida de Pajarito, Lepprince visita a Miranda y le hace creer que el periodista ha muerto a manos de los anarquistas, y le convence de la necesidad de destruir sus peligrosos documentos, con lo que concluye así con su operación.

Tras los fusilamientos de los obreros detenidos, Miranda se reúne con Lepprince, quien le cuenta sus planes de futuro: la fábrica durará poco (tanto como dure la guerra), se avecina una gran crisis y el movimiento obrero se levantará con enorme fuerza, por lo que “habrá que organizar una fuerza política y policial implacable, porque todo esto, Javier, va a terminar en una revolución o en una dictadura”. Lepprince ofrece a Miranda un puesto a su servicio como secretario político, quien vislumbrando la verdad y consumido por la culpa, pregunta a Lepprince por qué mató a Pajarito y, ante sus evasivas, le encañona con una pistola. Las palabras de Lepprince van disuadiendo al débil y manejable Miranda, que acaba claudicando ante sus propuestas.

Un epílogo en forma de secuencia de montaje narra los sucesos históricos posteriores (el fin de la Gran Guerra, la huelga de la Canadiense, la creación de los

Sindicatos Libres o Amarillos, la ilegalización de la CNT...) hasta la instauración de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera en 1923 y su feroz represión en Cataluña. Entre las imágenes que ilustran los eventos enumerados, vemos a Miranda en un despacho, pagando a pistoleros y archivando fichas de sujetos asesinados.

PREOCUPACIONES TEMÁTICAS/FORMALES Y DISEÑO DE PERSONAJES

La verdad sobre el caso Savolta es, sin duda, la muestra más destilada de las preocupaciones temáticas y formales del cine de Antonio Drove. En el ámbito temático, encontramos una cuestión ya abordada tanto en sus prácticas de la EOC —especialmente en *La caza de brujas* (1968)— como en otros guiones y trabajos televisivos —rastreado en *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972), *Hay que matar a B.* (1973), *Velázquez, la nobleza de la pintura* (1974) o *La gran batalla de Andalucía* (1976)—: el funcionamiento de los mecanismos represivos del poder. Por tanto, procede de nuevo a la descripción de un mecanismo, aplicando una idea que lleva años acompañándole: la del cine como representación, de manera que sea un vehículo que permita y ayude a reflexionar sobre la vida real. Consecuentemente, su puesta en escena busca ese propósito de formalización con todas las herramientas a su alcance: la caracterización de los personajes y las interpretaciones de los actores, la planificación visual, la utilización de la música, etc.

Respecto al diseño de personajes, el cineasta consigue un complicado equilibrio entre su significación arquetípica y una considerable estilización, dotándolos de gran complejidad. Así, Leppince, Miranda, Savolta y Pajarito de Soto ejemplifican cuatro tipos, cuatro “modelos de acción política” (Hopewell, 1989: 224), todos ellos mostrados con sus razones, contradicciones, ambiciones, debilidades y errores.⁴

Quizás sea Leppince el más elaborado y fascinante, en su representación de un fascismo emergente, ladino e hipócrita, que viene a sustituir al viejo poder autoritario de carácter paternalista encarnado en el señorial Savolta de Omero Antonutti; y que, como ha observado Ángel Otero, “funciona narrativamente como catalizador temático de cuestiones como la hipocresía política” (Otero, 2006: 67). El personaje interpretado por Charles Denner —del que se ha resaltado hasta la saciedad su parecido físico con Adolfo Suárez,⁵ amplificando la resonancia de la historia del filme sobre el presente político español del momento— es el mayor ejemplo de caracterización mediante apariencias y gestos: su aspecto de dandi, su habitual ostentación (el lujoso coche último modelo, los regalos traídos de París a los empleados del bufete de abogados), sus refinadas maneras y su irritante diplomacia le definen tanto o más que sus líneas de diálogo. Su explícito carácter de máscara (como luego veremos) queda apuntado ya desde su primera aparición en el filme, dando la espalda y ocultando su rostro al espectador y a Miranda, cuando este le abre la puerta en el rellano del despacho del abogado (de hecho, el pusilánime ayudante tardará toda la película en vislumbrar el verdadero rostro de Leppince). Otro aspecto del personaje, su velada homosexualidad y su atracción

por Miranda, es un buen ejemplo de esa complejización de los personajes de la que hablábamos, ya que, como ha visto Santos Zunzunegui, “presta una densidad muy especial a la relación entre ambos personajes contribuyendo de forma notoria a reforzar el conflicto de clases que a través de ellos se vehicula” (Zunzunegui, 1980: 15). Respecto a esos “matices homosexuales”, el propio cineasta afirmaba que “lo que caracteriza al personaje es que utiliza siempre incluso sus sentimientos más humanos para imponer su código a los demás” (Herederero, 1980: 61). Esto se ve claramente en el progresivo proceso de seducción al que somete a Miranda, “vendéndole” su postura ideológica por la vía del lujo (la cena de ostras a la que le invita, en la que le pide literalmente su amistad, para acabar convenciéndole de la bondad de sus intenciones y sonsacándole información sobre Pajarito).

Pajarito y Miranda, en principio personajes positivos pero, a la postre, responsables (a distintos niveles) de no evitar el terrible discurrir de los acontecimientos, son mostrados con cariño en su patetismo, pero sin atisbo de victimización. Pajarito es un personaje contradictorio: su firme postura y férreas convicciones de clase chocan con su visión romántica del periodismo y sus ínfulas heroicas, creyéndose capaz de hundir los turbios negocios de la empresa Savolta solo con su tesón, y aceptando a regañadientes las (comprensibles) exigencias de los líderes obreros en cuanto a la función y lenguaje de sus escritos. Su mejor definición viene pronunciada por el propio Lepprince: “A usted le atrae más el martirio que el triunfo. Es una especie de caballero andante que necesita que haya víctimas para poder reclamar justicia”. Su exceso de confianza y su individualismo, en el contexto de una lucha necesariamente común, desembocan en un final trágico para él y para su causa. Pese a ello, la dirección de Drove y la interpretación de López Vázquez dotan al personaje de cierta ternura y simpatía que facilitan su comprensión, así como de un tono entre cómico y trágico que, en ocasiones, “introduce el esperpento en el corazón del drama” (Zunzunegui, 1980: 15) (el propio cineasta reconocía haberse basado en Valle Inclán para su concepción). Miranda es otro personaje ambiguo: su tímida solidaridad inicial hacia los obreros (no por su situación laboral sino por la violenta represión que sufren, conviene aclarar), así como su provisional amistad hacia Pajarito, pronto se ven traicionadas por su propio egoísmo y ambición. Drove modifica considerablemente el dibujo que de él se hacía en la novela de Mendoza, mostrándolo más apocado y timorato. Su condición de personaje recién llegado y externo al conflicto, presionado entre los dos mundos representados por Lepprince y Pajarito, facilita la identificación del espectador con su punto de vista cuando está presente.

CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA NARRATIVA Y ARTIFICIO DE LA PUESTA EN ESCENA

Drove se distancia radicalmente de la estrategia narrativa de la novela de Mendoza en pos de una linealidad que, como ha señalado Castro de Paz, “obligará al espectador —liberado de la necesidad de reconstruir una compleja intriga— a reflexionar políticamente sobre los hechos mostrados y sus implicaciones últimas” (Castro de Paz, 1997: 802). El propio cineasta insistía en dicha intención de

mostrar y provocar la reflexión propia del espectador,⁶ evitando el maniqueísmo y el habitual subrayado del cine de izquierdas: “En la película no se trata de dar una verdad, de propugnar un dogma para que lo aplaudan los que ya están previamente de acuerdo y lo rechacen los que no. Eso no me interesa. Lo que me interesa es proponer al espectador un ejercicio de inteligencia con el que aprender a descubrir la verdad, aplicando la lógica de cada día” (Hidalgo, 1980: 55).

Su construcción narrativa, como han observado numerosos analistas e historiadores, es visiblemente deudora del cine de Fritz Lang en su forma de engranaje imparable e implacable, de sucesión de causas y efectos que, sin embargo, podrían haberse evitado de haber obrado los personajes de otra manera (aquí entra de nuevo el didactismo que Drove extrae de Brecht). John Hopewell lo resume de forma clara:

Pajarito de Soto tiene pruebas de un cargamento ilegal de armas de Lepprince, pero en vez de confiárselas a sus compañeros se las guarda. Este hecho es un error crucial: el engranaje comienza a girar. Entonces le da las pruebas a Miranda, quien, por supuesto, no es nada de fiar; Lepprince mata a Savolta y a De Soto: el engranaje continúa girando. Miranda entrega las pruebas a Lepprince y rindiéndose a su carisma, acaba trabajando para él en la organización de sus asesinatos a traición. Drove, resumiendo a Brecht, comenta: “No somos víctimas por buenos, sino por débiles”. Un aspecto muy preocupante de la cinematografía española posterior ha sido su tendencia a invertir este razonamiento (Hopewell, 1989: 225).

Drove reconocía su deuda tanto con Lang como con Bertolt Brecht en su estructura:

Volviendo a la estructura narrativa (...), el punto de partida era (otra vez) Brecht, que decía que cada cosa depende de otras que a su vez cambian sin cesar, y que esta verdad es peligrosa para las dictaduras. Yo creo que no es una estructura clásica y lineal, sino épica, no solo en el sentido brechtiano, sino también langiano: durante la elaboración del guion escuché muchas veces la banda sonora de *Mientras Nueva York duerme* [*While the City Sleeps*, Fritz Lang, 1956], que la tengo grabada en cinta y que es una película de negocios prodigiosamente construida. Yo quería contar el proceso de todos los personajes, partiendo de que las contradicciones del proceso político del nacimiento de un fascismo fueran vistas desde el punto de vista de la lucha de clases (Úbeda-Portugués, 2004).

Del teatro de Bertolt Brecht recoge también el distanciamiento en la mostración de los hechos, en su propósito de objetividad al “presentar un proceso y sus implicaciones sociales” (Llinás y Pérez Perucha, 1980: 26).

La puesta en escena de Drove favorece (e incluso evidencia) el artificio, como ya hemos señalado. Así se entiende su empleo de la banda sonora para transgredir la sensación de realismo: por ejemplo, los golpes o chasquidos que suenan cada vez que se pronuncia la palabra *asesino* o *asesinato*. Tampoco se abusa de la minimalista y, por momentos, disonante partitura de Egisto Macchi, cuya presencia se da la mayoría de las veces en fragmentos muy breves de

tiempo y marcando un tono de fondo, sin subrayados (en los antípodas de la utilización habitual de la música en los filmes históricos, con fines evocadores y recreativos).

En esta dirección se observa también el empleo expresivo de la iluminación, que llega a extremos de inverosimilitud, como en la escena de los “dos soles” en el salón de billar de Savolta. Lepprinse confiesa a Claudedeu la autoría de la conspiración que ha acabado con la vida del patrón, mientras fuma en un sillón. Por la ventana que queda a su espalda, entra un rayo de sol que ilumina el humo ascendiendo por su rostro. Cuando Claudedeu sale de la habitación, vemos cómo el sol entra también por la puerta de cristal que hay frente a la ventana de Lepprinse.

Otro ejemplo de uso estilizado (y “fraudulento”) de la luz, confesado por el propio Drove, se puede ver en la primera secuencia en la fábrica: “Hay al fondo tres sombras de guardianes con fusiles, que no están justificadas por ningún foco natural de luz. Se me dirá que no es explícito, pero cuando yo veo una película sé que ciertos detalles están ahí, son expresivos, aunque no estén subrayados. Son expresivos de una intencionalidad, para que quede claro que no es la realidad en bruto, como la «vida misma», «natural»” (Llinás y Pérez Perucha, 1980: 30).

Drove hace gala (y en algunos casos es más que probable que tenga que ver con las complicaciones de la producción) de una considerable economía narrativa: si puede rodar algo en un único plano, sin que la secuencia vea mermada su expresividad ni la consecución de su objetivo, así lo hace. Véase la llegada de Pajarito a la imprenta: con un simple giro de la cámara y un movimiento de acercamiento, despacha la llegada del periodista, la conversación y la despedida del empleado con un eficaz plano secuencia. Utilizando inteligentemente distintas soluciones de puesta en escena —desde el montaje interno hasta la profundidad de campo, pasando por sus meditados emplazamientos de cámara, movimientos, panorámicas, etc.—, Drove trata de explotar las posibilidades expresivas de cada secuencia para aportar la máxima información al espectador. Un ejemplo evidente son los vuelos de la “cámara espía”, dinámica y omnipresente (Otero, 2006: 58), sobre la oficina de Savolta, revelando al infiltrado Rovira en sus labores de espionaje. Así, como han visto Hernández Ruiz y Pérez Rubio, el cineasta muestra visualmente la lucha de clases en sus secuencias “a través de una sugerente dialéctica basada en la dicotomía («arriba/abajo», «claro/oscurito», «interior/exterior») o la concreción de los conflictos en elementos simbólicos” (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 77-78). Ejemplo de lo primero sería el anteriormente citado “episodio inicial en la fábrica, donde si una primera lectura establece rigurosos enfrentamientos espaciales obreros-abajo/patronos arriba, aquellos tienden a complejizarse por la presencia de Savolta entre los primeros y Rovira entre los segundos, y por el desplazamiento de la cámara” (Castro de Paz, 1997: 802). Por otra parte, la muestra más clara de lo segundo estaría en el sutil juego de poder que establece Savolta con los puros que da, quita o permite coger a Claudedeu (imponiendo límites, restringiendo la confianza y concediendo su favor, según considere). Una vez eliminado el patrón, dicho juego será simbólicamente apropiado por Lepprinse en la citada escena de los dos soles.

REFERENTES ESTÉTICOS: INFLUENCIAS Y CITAS

Junto a las referencias a Fritz Lang, encontramos ecos o influencias de otras películas concretas, que van desde la mera referencia visual (por su iluminación, ambientación, uso del encuadre, etc.) hasta la inspiración en su tratamiento o abordaje de ciertos temas o situaciones. Por ejemplo, Alberich apunta a *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) como claras fuentes de inspiración para el secuestro y emborrachamiento de Pajarito y para el orgulloso y alcoholizado discurso del periodista justo antes de morir, respectivamente (Alberich, 2002: 135). Por otro lado, en cuanto a un “clima visual”, es fácil encontrar correspondencias entre la ambientación de las callejuelas barcelonesas con referencias confesas del cineasta como *El delator* (*The Informer*, John Ford, 1935) o, especialmente, *M. El vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931) (incluso la buhardilla de Pajarito recuerda a las modestas pensiones y casas de ambos filmes). De esta última extrae ideas concretas, como la forma de filmar el patio interior en el que arranca la película alemana, con ese ascenso de la cámara hacia las ventanas, mostrando las escaleras, movimiento que aparece de manera similar en la secuencia del asesinato de los obreros en casa de Rovira. Otra pequeña muestra de su inspiración estética se puede encontrar en la secuencia inicial en la fábrica Savolta, que remite visualmente a las escenas de los juicios subterráneos de los filmes de Lang y Ford (fig. 1-4). No obstante, la influencia se da más en el tono fotográfico y los juegos de luces y sombras del conjunto de la película. En este sentido, otra referencia clara sería la canónica fotografía de Nicholas Musuraca en *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), que Drove proyectó al equipo técnico y artístico durante el rodaje. De ella toma otra idea muy presente en su película: la utilización de sombras sobre los personajes; especialmente, la proyección de las sombras de unos sobre otros, ya sea como motivo de amenaza, influencia o muestra de poder.

Figura 1. *El delator* (*The Informer*, John Ford, 1935)



Figura 2. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Figura 3. *M. El vampiro de Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1931)



Figura 4. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Pese a su fama de cinéfilo empedernido, Drove no abusa de las citas visuales ni de las referencias exclusivamente cinematográficas: “Me hace gracia tener fama

de cinéfilo, de amante del cine americano, pero cuando he metido una cita en una película, ha sido antes literaria que cinematográfica, y las cinematográficas estaban siempre en el diálogo, nunca en la imagen, a veces en la música. Y también me ha influido mucho la pintura” (Llinás y Pérez Perucha, 1980: 26). Efectivamente, el visualmente detallado guion de *La verdad sobre el caso Savolta* incluye diversas referencias pictóricas, algunas simplemente referentes a ropa: el banquero Sardá-Pujol y su esposa, que finalmente no aparecen en la fiesta de disfraces sino directamente en el funeral de Savolta, debían ir ataviados de burgueses flamencos como el matrimonio Arnolfini de Van Eyck, mientras que la hija de Savolta es descrita como “nívea, como arrancada de un cuadro de Burne-Jones o de Dante Gabriel Rossetti, con su túnica blanca y sus cabellos oscuros dulcemente recogidos y rizados, una vestal, transparente y frágil María Rosa Savolta”⁷⁷ (fig. 5-7). No obstante, el cineasta se permitió incluir alguna cita directa, como la de la escena en la que Miranda y la mujer de Pajarito se cruzan con la viuda de Rovira, que reproduce la composición de *Los intrusos* de Eugène Laermans, que Drove había visto en el Museo de Lieja (Alberich, 2002: 133) (fig. 8 y 9).

Figura 5. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Figura 6. *Princess Sabra Led to the Dragon* (Edward Burne-Jones, 1866)



Figura 7. *Lady Lilith* (Dante Gabriel Rossetti, 1866-1868/1872-1873)



Figura 8. *Les intrus* (Eugène Lermans, 1903)



Figura 9. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



ANÁLISIS DE SECUENCIAS

La elaborada secuencia de la fiesta y el asesinato de Savolta, no casualmente situada en el corazón de la película, resulta ejemplar para ilustrar buena parte de las estrategias narrativas que hemos ido comentando. En primer lugar, nos da un contexto propicio —un baile de disfraces de nochevieja— para uno de los temas principales de la película: el de las máscaras, tras las que se ocultan la hipocresía y la traición. Savolta, anfitrión del convite, recibe a sus invitados ataviado como Julio César, disfraz que anuncia su inminente muerte de manera evidente. Lepprince lleva un disfraz de arlequín de rombos blancos y negros, indicio de su dualidad, y un antifaz blanco que oculta su rostro pero deja visible una maquiavélica expresión. Otero ha explicado con detalle la importancia simbólica del color blanco en el filme y la tradición en la que se basa:

En muchas ocasiones, en la literatura y el cine, el simbolismo del color blanco se desvía de las tradicionales nociones de inocencia y pureza para representar todo lo contrario: corrupción y engaño. En estos casos, el blanco es imagen de pura apariencia, e incluso de putrefacción. Uno de los ejemplos más conocidos es la “whited sepulchre” de Joseph Conrad, la sepultura blanqueada que en *Heart of Darkness* (1902) oculta los metafóricos huesos podridos del colonialismo europeo. Otra representación clásica de los peligros que puede entrañar el color blanco es *Moby Dick, or the Whale* (1851), de Herman Melville, cuya ballena ha pasado a la historia de la literatura (y del cine, vía John Huston) como uno de los emblemas más populares de la ambición. De forma similar, en *The Age of Innocence* —tanto en la novela de Edith Wharton (1920) como en la película de Martin Scorsese (1993)— el blanco es el color de la hipocresía y la traición. Como sabemos, una de las fuentes textuales que dieron origen a esta lectura negativa del blanco es el Evangelio según San Mateo (Otero, 2006: 62-63).

El propio Drove confirma dicha idea (incluso invoca a *Moby Dick*), destacando también la ya comentada utilización de las sombras de los personajes:

La película está muy cuidada visualmente, todo está meticulosamente escogido. Me costó mucho, por ejemplo, conseguir el antifaz blanco y el arlequín para Lepprince, porque lo quería en rombos blancos y negros y me daban trajes de arlequín de Picasso. Quería conseguir un efecto concreto, en una escena clave para mí: Savolta que habla y razona, diciendo que los crímenes son un asunto de negocios, paseando alrededor del billar y la sombra de Savolta sobre la máscara blanca de Lepprince, que le sigue. Ese efecto de sombras de un personaje sobre otro está usado sistemáticamente en toda la película, al igual que las entradas en campo: Lepprince entra constantemente en campo igual que el ama de llaves de *Rebeca* [*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940]. Al final, para explicar por qué me parecía fundamental que la máscara de Lepprince fuera blanca, le dije al encargado de vestuario: “No es un capricho, pero en el teatro chino la máscara blanca es para representar la maldad o la falsedad. ¿Has leído *Moby Dick* o el *Gordon Pym*? No puedo explicarlo de otra manera” (Llinás y Pérez Perucha, 1980: 26-27).

Junto a esta muestra de la importancia de la caracterización a través del vestuario (y, por supuesto, de la dirección de actores), la secuencia es buena muestra de otro de los pilares sobre los que Drove construye el filme —su carácter de representación—, no solo por el ambiente marcadamente teatral de la secuencia, sino por la construcción de la escena central de la misma, en la que Savolta descubre la conspiración y su aciago destino. En ella, tras conocer la noticia de la matanza de los obreros en casa de Rovira, el empresario reflexiona en voz alta sobre los acontecimientos recientes tratando de vislumbrar el hilo secreto tras ellos. En los antípodas del naturalismo, Drove evidencia el carácter artificioso de su puesta en escena haciendo que Savolta pronuncie un monólogo como si fuese un teorema, mientras Lepprince le sigue por la habitación (con el mencionado juego de sombras). Cuando llega a la única conclusión posible, sin acabar de pronunciarla, el traicionado emperador romano pone sus manos sobre la cara de Lepprince y retira su antifaz, momento en que son interrumpidos y convocados a la fiesta. Como decía Zunzunegui a propósito de otra secuencia ejemplar (la reunión de obreros en la cabina del cine), “es precisamente el alto grado de formalización de la película lo que permite a Drove la construcción de secuencias que sobre el papel presentaban dificultades casi insalvables por su carácter” (Zunzunegui, 1980: 16).

Por último, la puesta en escena del asesinato es igualmente una muestra de la gran estilización de la dirección de Drove. La lenta y funesta ascensión de Savolta por la escalinata (ajeno a la alegría colectiva, su rostro mortecino se va cubriendo del confeti que arrojan los invitados) es coronada por un postrero intercambio de miradas con el siniestro arlequín, quien, con un gesto altivo, le conmina a seguir avanzando hacia su inexorable destino. Drove utiliza el enorme y ampuloso espejo que preside la escalera para que Savolta y el espectador vean, en ese último respiro, a los dos pistoleros disfrazados apuntándole. En ese momento suena un fuerte chasquido (efecto asociado en el filme a los asesinatos, como hemos visto), Savolta se gira, las luces se apagan y escuchamos disparos en la oscuridad, acompañados de los pertinentes fognazos. Al volver la luz, el trasunto del César se tambalea hacia atrás con la túnica ensangrentada, hasta dar de bruces con el gran espejo. Su mujer, hija y yerno se apresuran a socorrerle en vano, pudiendo tan solo escuchar su última palabra susurrada, un acusador “¡Lepprince!” que nadie más percibe como tal. Mientras tanto, escuchamos las doce “campanadas a medianoche”, que lejos de ser celebrativas, tocan a muerto⁸ (fig. 10-15).

Figura 10. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Figura 11. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Figura 12. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Figura 13. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Figura 14. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Figura 15. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Otra escena esencial del filme (pese al intento de la productora de pervertirla) es la conversación final entre Lepprince y Miranda, en la que este fracasa en su vacilante intento de redención.

No es difícil ver cierta relación en la interacción entre ambos personajes y una escena similar en el citado filme de Tourneur en la que Kirk Douglas y Robert Mitchum dialogan en una terraza manteniendo actitudes similares: la sibilina persuasión de Lepprince y la insegura desconfianza de Miranda, respectivamente (fig. 16-21).

Figura 16. Retorno al pasado (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947)

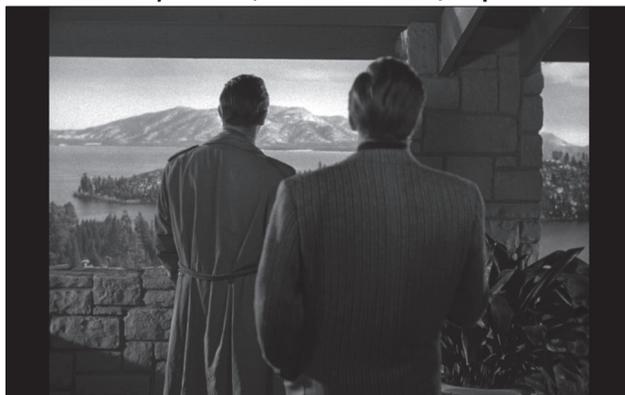


Figura 17. La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1980)



Figura 18. *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947)



Figura 19. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Figura 20. *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947)

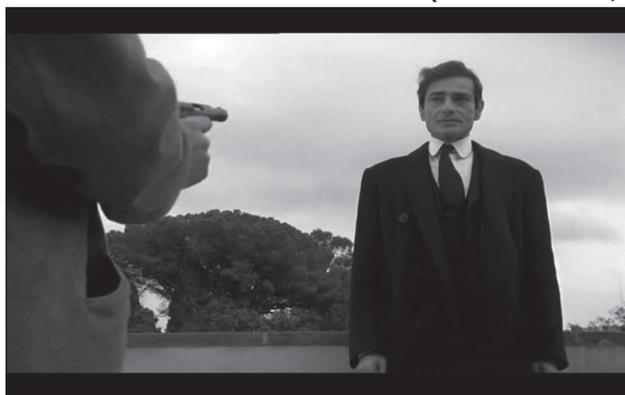


Figura 21. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Al margen de esta similitud, palpable sobre todo en el tono de las interpretaciones, encontramos una diferencia esencial en el tratamiento de la escena, muy relevante dado su contenido y punto de vista: como en la mayor parte del filme, el espectador se sitúa en esta escena en la piel de Miranda, hasta el punto de que vemos casi toda la conversación desde su espalda, observando a Lepprince entonar su monólogo. Desde el momento en que Miranda intenta enfrentarse al francés, Drove elude el contraplano y mantiene todo el peso de la escena sobre el personaje interpretado por Denner. Es más, en el momento de desenfundar la pistola sitúa la cámara (y, por tanto, la visión del espectador) a la altura de la pistola, mostrándonos a Lepprince en un ligero contrapicado que transmite ya su ventaja frente a Miranda, pese a ser este quien porta el arma (fig. 22). Su incapacidad para dispararle (el deseo del espectador) y la definitiva sumisión a sus palabras escamotean cualquier posibilidad catártica, frustrando el alivio del público.

Figura 22. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1980)



Drove era taxativo respecto a la necesidad y significación de esta escena en el conjunto de la película, por varios motivos:

si Miranda mata a Leppince hay una *happy end*, hubiera sido una solución complaciente. (...) En ese momento la normativa del cine clásico, incluso de Lang —que escribió una defensa del *happy ending*—, tiene en cuenta que el espectador desea el final feliz y hay que complacerle. Yo no quería complacer, ni dejar tranquilos a los bien pensantes, pero sabía el riesgo de que aquello resultase inverosímil filmicamente y por ello estuve ensayando con Denner no sé cuántas noches. Por eso la rodé a cuerpo limpio, un plano larguísimo, en el cual hay en primer término la espalda de Miranda (no me gustan los personajes que hablan a la cámara) y Denner hablándole, a él y al espectador. Si a Denner no le salía bien, no había escena. Si Miranda mataba a Denner era una descarga emocional, hacer que el espectador saliera a la calle pensando que la pesadilla había terminado. “Muerto el perro, se acabó la rabia”. Y la idea central era que la película se opone al fascismo, pero también a aquello que en nosotros lo hace posible. Esto hubiera cambiado completamente el sentido político del Savolta. La película cuenta la historia de una derrota, partiendo de la idea brechtiana de que no somos víctimas por buenos, sino por débiles, que no hay que magnificar (ni tampoco menospreciar) al opresor. Esa idea no excluye la pasión, pero tampoco la lucidez. Y además, si Miranda mata a Leppince rompe totalmente con su carácter social: es un pequeño burgués, que no solo no consigue transformar la realidad, sino que ni siquiera sabe captarla, solo se entera de sus aspectos más externos. Hubiera sido socialmente falso que le matara, porque Leppince hubiera quedado revestido por la caracterización del mal, cuando se dice textualmente que detrás de él hay la Banca y el gran capital. Y hay una tercera razón: está la verdad histórica, aquello acabó en una dictadura. Y aunque sea una ficción, Savolta está construida sobre un entramado social e histórico que no se puede traicionar. Y finalmente, hay una razón moral. Cuando escribíamos el guion —comenzamos en enero del 76—, Franco acababa de morir, y Franco se murió, no le quitamos. Desde ningún punto de vista, ni cinematográfico, ni político, ni ético, ni psicológico, ni narrativo, podía aceptar una descarga en el espectador: hubiera sido una traición a la película, al espectador y a mí mismo. Por eso luché contra las presiones para que cambiase la escena y por eso la hice a cuerpo limpio, asumiendo el riesgo” (Llinás y Pérez Perucha, 1980: 29).

CONCLUSIONES

Como hemos visto, las estrategias narrativas y filmicas que Drove extrae del teatro de Bertolt Brecht y del cine negro americano clásico (particularmente de Fritz Lang) dan lugar a una puesta en escena distanciada de la acción, que facilita al espectador la reflexión. A esta distancia también contribuye su reticencia al ornamento decorativo, tan habitual en el cine histórico, evitando toda información de mera ambientación recreativa para centrarse en construir un implacable vehículo de causa-efecto. Asimismo, el trabajado diseño de sus personajes (dotándoles de una considerable profundidad y complejidad que rehúye el maniqueísmo de una pieza) le permite articular a través de ellos el conflicto de clases en la forma concreta en que quiere desarrollarlo el autor: presentando un proceso en el que cada uno influye mediante sus acciones, y las posteriores implicaciones sociales que estas tienen. Esta estrategia, aplicada a un argumento que pretende describir el nacimiento de un nuevo fascismo encubierto (y vinculado al capital), tiene

un incontestable carácter crítico y unas intenciones reactivas hacia el proceso de reforma política que comenzaba en España.

En el momento del estreno, Drove declaraba: “La concepción del Savolta parte de que hablamos del pasado sabiendo que es un tiempo pasado, sin intentar ver lo que de actual tiene ese tiempo pasado. La película no pretende referirse a una situación actual concreta: habla del pasado, pero aplica la lógica de la vida de ahora. Lo que tiene de actual es estar hecha por hombres de ahora” (Llinás y Pérez Perucha, 1980: 25). Años después reconoció que para él “las películas políticas o históricas reflejan más exactamente el momento en el que han sido concebidas y producidas que el de la época que toman de referencia” (Drove, 2001: 128). La evidente analogía que el filme ofrecía con la inestable situación política en aquellos años de la Transición fue certeramente expresada por Santos Zunzunegui:

La verdad sobre el caso Savolta funciona abiertamente como una metáfora sobre el actual proceso de reforma política (aunque su sentido no se agote con ello) de la que muestra uno de sus aspectos más profundos. Es lo que Drove llama “nuestra propia pesadilla” en la que la faz descubierta del despotismo (Savolta) será sustituida por la máscara de apariencia liberal (Leppince) bajo la que se agazapa el fascismo más salvaje (Zunzunegui, 1980: 14).

La trasposición de dicha metáfora al panorama social del momento de realización del filme es tan evidente que resulta innecesario cambiar los nombres ficticios por los reales. Como decíamos al principio (y como reflejan algunas de las declaraciones que hemos recogido del cineasta), el apego a la actualidad política y la incuestionable postura izquierdista de la película fueron difícilmente asumibles por algunos sectores; particularmente, en lo que atañe a su propia trayectoria, el del capital productor de la película (que acarreó no pocos problemas al equipo y a la carrera posterior de Drove), así como parte de la crítica o incluso la distribución (con una sonada polémica en torno a la versión mutilada y modificada que la distribuidora francesa presentó en un festival en Perpignan con el título de *Barrio Chino*).⁹

Por último, desde una perspectiva actual, el gran valor de la película reside precisamente en que su lectura no se agota en aplicar al momento de su realización las reflexiones que provoca, sino que, dado el carácter universal de estas, también nos habla —como bien dijo Castro de Paz— “desde el lugar que ahora nuestra propia mirada sea capaz de construir” (Castro de Paz, 1997: 802).

Miguel Zozaya Fernández (miguelzozaya@gmail.com) es licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Navarra y doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad del País

Vasco. Ha formado parte de los proyectos de investigación de la UN “Huarte, mecenas de la arquitectura y del arte español del siglo XX” y “Diseños en H”. Ha participado en congresos como “Hispanic

Cinemas: En transición” (UC3M, 2012) o “El mecenazgo de los Huarte” (MUN, 2015) y ha publicado artículos en libros como *Previously on* (Universidad de Sevilla, 2011) o *Paulino*

Viota. El orden del laberinto (Shangrila Ediciones, 2015). Es coeditor del libro *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra* (MUN, 2017).

Notas

1 Dado que en este artículo nos centraremos en el análisis de la película, para conocer de primera mano las vicisitudes de la producción aconsejamos consultar el detallado informe escrito al respecto por el *script* de la película (Pérez Campos, 1978).

2 “La película se opone al fascismo, pero también a lo que en nosotros lo hace posible. El íntimo fascismo en el corazón. Ya está bien de justificarnos por el martirio y de magnificar a los criminales” (Drove, 2001: 131).

3 Durante las fiestas navideñas de 1977, Drove hace unas “correcciones y simplificaciones del guion posibles ahora que, por lo menos, conocía a los tres actores protagonistas, y eso me permitió simplificar escenas y diálogos que ya no eran necesarios, porque la personalidad de los actores podía dar eso mismo de una forma visual”. Entre otros cambios, modifica el epílogo previsto inicialmente en el que se hacía referencia a la Guerra Civil, aspecto que le había supuesto alguna discusión con Jaime Gallart de C. B. Films, quien inicialmente tanteó la futura distribución de la cinta. Estas interesantes declaraciones ponen de relieve la celeridad de los cambios acontecidos en los primeros años de la Transición y su reflejo en importantes decisiones creativas: “También eliminé el final, el epílogo del año 36, y lo sustituí por un final que me gustaba más. (...) Cuando había escrito eso, con la censura vigente, tenía sentido y por eso no acepté las sugerencias de Gallart, pero ahora, sin censura y con la cantidad de películas españolas que utilizaban el 36 como mercancía oportunista, sentía ciertos escri-

pulos y encontré, había encontrado, un final más seco, menos ampuloso y mucho más duro y riguroso con la película” (Declaraciones extraídas del documento mecanografiado *Historial sobre el caso Savolta desde la firma del contrato hasta el telegrama de expulsión*, conservado en el legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

4 En una entrevista, Drove declaraba: “He respetado a todos los personajes. El director no puede ser mezquino, debe dar razones y argumentos a todos los personajes, incluso a los explotadores, a los criminales, pero sin caer en la tentación de magnificar su maldad. No hay grandes criminales políticos, sino autores de grandes crímenes políticos. El maniqueísmo es peligroso, pero también lo es decir que todos, al fin y al cabo, somos seres humanos. Todos somos seres humanos, sí, pero unos son más hijos de puta que otros, unos son unos explotadores y otros explotados. Esto debe quedar claro” (Hidalgo, 1980: 55).

5 Drove declaró insistentemente que el personaje está concebido tiempo antes de que Suárez llegase a la presidencia del Gobierno. En cualquier caso, el aspecto físico simplemente facilita una lectura de asimilación entre las trayectorias de Suárez y el personaje interpretado por Denner inevitable en los momentos de su rodaje y su estreno, pero que es igualmente válida y aplicable a numerosas figuras políticas de otros momentos y lugares.

6 En esa línea se enmarcan las citas finales de Proudhon y Brecht, que cierran el filme y dirigen al público hacia una última reflexión en torno a la violencia al abandonar la butaca.

7 Guion de producción de *La verdad sobre el caso Savolta*, páginas 139 y 142. Ejemplar conservado en Filmoteca Española.

8 Otero percibe en *La verdad sobre el caso Savolta* ecos de *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, Orson Welles, 1965), que

“también gira en torno al tema de la amistad traicionada” (Otero, 2006: 64).

9 Véase la noticia (sin firma) “Confrontation XVI. Ou lorsque le cas Savolta provoque un véritable scandale à Perpignan”. *Midi Libre* (14 abril 1980).

Bibliografía

Alberich, F. (2002). *Antonio Drove. La razón del sueño*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid.

Castro de Paz, J. L. (1997). “La verdad sobre el caso Savolta”. En: Pérez Perucha, J. (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 800-802.

Drove, A. (2001). “La verdad sobre el caso Savolta”. En: Oliver, J.; Gómez, A. V. (coord.). *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga-Área de Cultura, pp. 128-131.

Herederó, C. F. (1980). “El caso Savolta. Antonio Drove: hacer cine para aprender a vivir”. *Cinema 2002*, núm. 61-62, pp. 60-62.

Hernández Ruiz, J.; Pérez Rubio, P. (2004). *Voces en la niebla: el cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Hidalgo, M. (1980) “La verdad sobre Antonio Drove”. *La calle*, p. 55 (extraído de la carpeta de recortes de prensa sobre la película de la biblioteca de Filmoteca Española).

Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.

Llinás, F.; Pérez Perucha, J. (1980). “Nunca estuvimos en el río Mississippi. Entrevista con Antonio Drove”. *Contracampo*, núm. 12, pp. 17-33.

Otero Blanco, A. (2006). “La verdad sobre el caso Savolta de Antonio Drove”. *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, XIX (1), pp. 55-69.

Pérez Campos, M. A. (1978). “Inventario de un conflicto: La verdad sobre el caso Savolta”. *La Mirada*, núm. 3, pp. 19-22.

Úbeda-Portugués, A. (2004). “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo). *Catálogo Memoria Viva de la Cultura*. Madrid: Fundación SGAE.

Zunzunegui, S. (1980). “La reforma, el fascismo y las causas evitables. La verdad sobre el caso Savolta”. *Contracampo*, núm. 12, pp. 13-16.

(Sin firma, 1980). “Confrontation XVI. Ou lorsque le cas Savolta provoque un véritable scandale à Perpignan”. *Midi Libre* (14 abril 1980).

