

ANA ASIÓN SUÑER*

MEMORIA Y REFLEXIÓN

EN EL CINE DE JAIME DE ARMIÑÁN

Fecha de recepción: 19 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Asión Suñer, Ana. Memoria y reflexión en el cine de Jaime de Armiñán. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 134-141. doi: 10.21789/24223158.1550.

* Doctora en Historia del Arte, máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, en Gestión del Patrimonio Cultural y en Profesorado por la Universidad de Zaragoza Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, España

anassu@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-4850-7869>

RESUMEN - ABSTRACT

DESPUÉS DEL ÉXITO de *Mi querida señorita* (1971), el guionista y director Jaime de Armiñán decidió orientar sus siguientes trabajos dentro de una línea de recuperación de la memoria histórica. Igual que hicieron sus coetáneos Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973) y Carlos Saura (*La prima Angélica*, 1973), en *El amor del capitán Brando* (1974) y *¡Jo, papá!* (1975) Armiñán decidió que había llegado el momento de reflexionar sobre la guerra civil española y sus consecuencias. Lo hizo desde una postura amable y complaciente, acorde a los años de cambio que empezaban a despertarse en el país, y cuando la muerte del general Franco marcó el fin de una larga dictadura y el comienzo de una nueva etapa democrática.

AFTER THE SUCCESS of *Mi querida señorita* (1971), the scriptwriter and director Jaime de Armiñán decided to direct his next works within a line of recovery of historical memory. As did his contemporaries Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973) and Carlos Saura (*La prima Angélica*, 1973), in *El amor del capitán Brando* (1974) and *¡Jo, papá!* (1975) Armiñán decided that the time had come to reflect on the Spanish Civil War and its consequences. He did it from a friendly and complacent posture, according to the years of change that were beginning to awaken in the country, and where the death of General Franco marked the end of a long dictatorship and the beginning of a new democratic stage.

PALABRAS CLAVE KEYWORDS

MEMORIA HISTÓRICA

JAIME DE ARMIÑÁN

EL AMOR DEL CAPITÁN BRANDO

¡JO, PAPÁ!

HISTORICAL
MEMORY,
JAIME DE ARMIÑÁN,
THE LOVE OF
CAPTAIN BRANDO,
¡JO, PAPÁ!

TRAS LA BUENA ACOGIDA cosechada con *Mi querida señorita* (1971) y después de realizar un año antes *Un casto varón español* (1973), Jaime de Armiñán se atrevió en *El amor del capitán Brando* a llevar a la gran pantalla una historia que, de nuevo, volvía a generar cierta polémica. Habló de la herida todavía abierta de la Guerra Civil a través de un exiliado republicano, que tras 35 años de ausencia, volvía a su pueblo natal. Recurrió al ámbito rural, igual que había hecho Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973), para construir una historia en la que la poesía y el simbolismo de las imágenes adquieren un papel fundamental. Un paso más dentro de una trayectoria que encuentra en estos años su visión más personal y relevante, y que, posteriormente, el propio cineasta homenajeará en títulos como *El nido* (1980).

El director se sumaba de este modo a otros autores que, también durante estos años, comenzaron a revisar desde el cine las consecuencias de una posguerra que había agudizado la herida abierta con la Guerra Civil. Desde posturas ideológicas y estéticas distintas, algunos de los ejemplos que convivieron durante ese periodo con el trabajo de Armiñán fueron *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975, Pedro Olea) o *Los días del pasado* (1977, Mario Camus). En el caso de *El amor del capitán Brando*, se optó por una tercera vía, retratando de forma amable el sentir de toda una generación que estaba deseosa de comenzar a hablar de su pasado. Un producto de calidad y al mismo tiempo comercial, fórmula que volvió a repetir en *¡Jo, papá!* —«En el mismo terreno de la tercera vía deben ponerse films como *El amor del capitán Brando* y *¡Jo, papá!* (producidas por Alfredo Matas, tal vez el único productor español con un bien amañado «holding» que cubre todo el proceso de comercialización: productora, distribuidora y salas de exhibición)—.¹ En la línea de este compromiso social que adquiere Armiñán con los espectadores, el cineasta llevó a cabo de forma paralela la serie televisiva *Suspiros de España* (1974-1975).

Rodada en Pedraza (Segovia), desde el principio, el guion de *El amor del capitán Brando*² dio más problemas con la censura que el de *Mi querida señorita*. Armiñán deseaba hacer una película sobre la universidad e introducir en ella una huelga, sin embargo, finalmente, optó por mostrar a los niños del colegio manifestándose. Este cambio no pasó desapercibido a la administración, que indicó lo siguiente:

Las correcciones o expresiones señaladas a partir de la página 136 hasta la 163, tienen como objeto anular el sabor de fábula política

que adquiere el guion. Toda la revolución infantil, con el consiguiente comportamiento que se desencadena en los personajes adultos adquiere un tinte político, que va más allá de lo permisible, y que de mantenerlo en la realización podría dar lugar a la desestimación total del film, ya que nada tiene que ver con la historia de amor que nos cuenta el guion.³

No fue la única escena que se vio alterada, ya que también se indicó que debían de modificarse el desnudo que protagoniza la maestra delante de uno de los alumnos y el discurso del alcalde. El resultado fue un largometraje en el que se exponía en clave dramática un triángulo amoroso protagonizado por tres generaciones distintas: la maestra del pueblo, Aurora (Ana Belén), su joven alumno Juan (Jaime Gamboa) y Fernando, el viejo exiliado republicano recién llegado a la localidad (Fernando Fernán-Gómez). No se trata de una película política, y las escasas alusiones que aparecen están canalizadas principalmente a través de la figura de Fernando. Pese a la censura, la cinta se atrevió a introducir una clase de educación sexual, así como ciertas reflexiones políticas entre Aurora y Fernando, rompiendo de forma moderada los tabús existentes sobre temas como el sexo, la historia o la política.

La cinta cosechó un notable éxito, tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales. No obstante, no estuvo exenta de ciertos reproches por parte de algunos críticos, quienes acusaban a su director de no haber adquirido un mayor compromiso con la realidad social de la España de aquellos años:

Sobre una idea que en principio daba margen a bastantes posibilidades [...], Armiñán ha sido incapaz de encontrar el tono justo que le permitiera pasar del análisis de una colectividad, viéndose obligado a falsear los datos iniciales y a recurrir a viejos esquemas que el tema desborda por completo.⁴

El objetivo del cineasta fue, sin embargo, no posicionarse políticamente, elaborar un producto que mirase al pasado y que permitiese al espectador reflexionar sobre él, pero sin juzgarlo. Una opción que, mientras algunos periodistas vieron como un mero oportunismo —«En la obra de Armiñán hay un claro oportunismo, consciente o inconsciente»—,⁵ otros encontraron en ella un canto a la libertad en todos los sentidos. En cualquier caso, el director construyó una historia a través de elementos que el espectador comprendía y con los que se sentía identificado, alejados

de lecturas más profundas —como sí ocurría en *El espíritu de la colmena* o *La prima Angélica*—. El propio Armiñán reivindicó este aspecto: «... no creo que sean tan evidentes como tales símbolos. Lo consideraría, en todo caso, un defecto, porque impedirían la identificación del espectador con la realidad estética».⁶

La buena aceptación de *El amor del capitán Brando* entre el público se materializó en una recaudación de 140.528.179 de pesetas⁷ y más de dos millones de espectadores —una de las diez películas españolas más taquilleras de los años setenta—,⁸ además de reconocimientos como el Premio del Público, *Berliner Morgenpost*, del Festival de Berlín, donde también estuvo nominada a mejor película, o el premio a mejor actor para Antonio Ferrandis en Karlovy Vary. En España, se alzó con el galardón a mejor película y mejor director del Sindicato Nacional del Espectáculo y con el de mejor música para Pepe Nieto del Círculo de Escritores Cinematográficos.

Los años setenta, sobre todo la segunda mitad, empezaban a ser propicios a tratar temas vinculados con el revisionismo histórico, y el director fue uno de los profesionales que aprovechó esta circunstancia. Junto a él, trabajos como *Las largas vacaciones del 36* (1976, Jaime Camino), *A un dios desconocido* (1977, Jaime Chávarri) o *Tierra de rastros* (1980, Antonio Gonzalo), aprovecharon el final de la dictadura para hablar sobre la Guerra Civil y la posguerra, un tema que en el cine acompañó la construcción de un nuevo periodo democrático en el país. En el caso de Armiñán, el éxito de *El amor del capitán Brando* le sirvió para inclinarse de nuevo por una historia conciliadora, que invitara al espectador a mirar hacia el futuro. En *¡Jo, papá!* construyó una *road movie*, en la que se contaba la historia de Enrique (Antonio Ferrandis), un aburguesado comerciante y antiguo combatiente en el bando nacional que decide emprender un viaje con su familia para recorrer hasta el Mediterráneo la travesía que ejecutó durante la guerra. En este caso y a diferencia de lo que ocurría en su trabajo anterior, el director decidió narrar la historia desde otro enfoque político. Su mujer Alicia (Amparo Soler Leal) y sus hijas Pilar (Ana Belén) y Carmen (Carmen Armiñán) aceptan la aventura, conscientes de que también para ellas va a ser un periodo de reflexión. Enrique va descubriendo que las cosas han cambiado allá donde va, pero sobre todo constata que las personas que había conocido ya no son las mismas: habían evolucionado, adaptándose a los nuevos tiempos, olvidando los motivos que les habían conducido a una contienda que todos deseaban haber evitado. El patriarca no es el único que recuerda con

nostalgia el pasado, ni tampoco el director abusa aportando exclusivamente su punto de vista — cuando introduce *flashbacks*, estos son sonoros, en ningún momento aparecen imágenes de la guerra—. Alicia retoma el contacto con Julio (Fernando Fernán Gómez), un antiguo amor con el que mantiene correspondencia y que le hace cuestionarse si, en su momento, eligió la opción correcta casándose con su actual esposo.⁹ Tiempo para pensar, reflexionar e intentar seguir hacia adelante, conviviendo con la idea de que el pasado ya nunca volverá, pero sobre todo, aprender que el país ha cambiado, que la llegada de la modernidad ha transformado a la sociedad y que es necesario saber adaptarse.

Aunque la mayoría de protagonistas tienen su versión análoga en *El amor del capitán Brando*, sería erróneo considerar *¡Jo, papá!* como una segunda parte de esta, ya que el único motivo que une a todos ellos es su visión nostálgica de la vida, del lamento hacia un pasado que no van a poder volver a recuperar. El único personaje que parece haber evolucionado es el de Amparo Soler Leal, ya que comienza, en el segundo largometraje, a modificar su conducta intentando comprender las opciones que presentan los nuevos tiempos.

Después de sortear algunos problemas con la censura, llegando a rodar incluso varias versiones, *¡Jo, papá!* fue estrenada un mes después de la muerte de Franco. Precisamente, por la gran expectación que se había generado alrededor de ella, no obtuvo el éxito esperado, siendo tachada por parte del público como una obra obsoleta e insatisfactoria, tal y como se observa en la crítica que *Cartelera Turia* dedicó al largometraje:

[...] Armiñán, como no sabe (cosa bastante probable luego de repasada su filmografía), no quiere (posibilidad nada desdeñable luego de vista su misericordiosa aproximación al combatiente «nacional») o no puede (Junta de Censura), se dedica a trasladar el problema fundamental a la hora de hablar de la guerra civil (enfrentamiento ideológico/triunfo del bloque predominantemente capitalista), a un manido y falso «conflicto generacional» (el «conflicto generacional» solo es posible en tanto en cuanto existe una lucha ideológica, unos antagonismos finalmente políticos, nunca es la plasmación de «diferencias de criterio» históricamente repetidas según un ciclo fatalista).¹⁰

Sin embargo, una de las críticas más feroces a la película llegó de manos de José María Flotats, amigo del director y uno de los actores que aparece en la cinta, quien se sintió profundamente decepcionado e incluso envió una carta a *Fotogramas* dirigida a Armiñán.¹¹ En ella, indicaba que había salido aterrado del cine después de haber visto la película, tanto por su propia interpretación —en el largometraje interpreta el papel de Carlos, novio de Pilar— como por el doblaje. Consideraba que el resultado era un vehículo ideológico contrario al que había leído, prestándose además a una ambigua confusión. Una postura directa y meditada, que transmitía el malestar despertado por la película en algunas personas del círculo más cercano de Armiñán. El director no tardó en responderle, indicándole que no le parecía correcta su actitud y que podría haber intentado dirimir el asunto amistosamente en privado. Achacaba su decisión a una vanidad herida, que tuvo como consecuencia un acto infantil, revanchista.¹²

Durante los años setenta, Armiñán continuó realizando películas que ahondaban en los más profundos sentimientos del ser humano. Seres incomprendidos en la sociedad que luchan por abrirse hueco sorteando sus propios principios. Tras *Nunca es tarde* (1977), el cineasta recurrió al mundo de la radio en *Al servicio de la mujer española* (1978), donde abordó la frustración de una locutora que dirige un consultorio sentimental. Pero su regreso a lo más alto del panorama cinematográfico, se produjo con *El nido* (1980), título con el que de nuevo consiguió la nominación a los Oscar como mejor película de habla no inglesa. Como en el caso de *El amor del capitán Brando*, trató la relación entre individuos alejados generacionalmente, lo que supone una vez más la plasmación e intercambio de diferentes puntos de vista. Aunque tuvo sus detractores —«*El nido* es una muestra de cine viejo, engañoso y falaz. [...] únicamente se trata de una operación oportunista y mercantilista»—,¹³ la mayoría de críticos supieron apreciar los valores que desprendía la obra. Títulos todos ellos con los que Armiñán se labró un estilo personal, único, una marca de fábrica que en España dejó huella tanto en la historia del cine como de la televisión.

NOTAS

- 1 Marta Hernández y Manolo Revuelta, *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles* (Bilbao: Zero, 1978), 109.
- 2 Aunque originalmente se iba a titular *La maestra*, antes de su estreno, cambió de nombre y pasó a denominarse *El amor del capitán Brando*.
- 3 Filmoteca Española, informe propuesta del negociado de producción de la Subdirección de Cinematografía [17 de enero de 1973].
- 4 «*El amor del capitán Brando*» (Barcelona, 1975, n.º 19), 33.
- 5 *Ibid.*, 34.
- 6 «Armiñán y su capitán Brando», *Reseña* (Madrid, 1975, n.º 81), 27.
- 7 Su presupuesto fue de 16.661.943 de pesetas.
- 8 Sociedad General de Autores de España, *Boletín*, octubre 1980, 56.
- 9 Una situación que recuerda al amor frustrado que experimentan José (José Sacristán) y Elena (Fiorella Faltoyano) en *Asignatura pendiente* (1977, José Luis Garci).
- 10 «*¡Jo, papá!* de Jaime de Armiñán», *Cartelera Turia*, n.º 646 (1976): s/p.
- 11 José María Flotats, «Carta abierta. Flotats escribe a Jaime de Armiñán», *Fotogramas*, n.º 1425 (1976): 8.
- 12 «Armiñán: Flotats, un envidioso», *Fotogramas*, n.º 1427 (1976): 16.
- 13 «*El nido*, de Jaime de Armiñán», *Cartelera Turia*, n.º 872 (1980): s/p.

REFERENCIAS

- «*El amor del capitán Brando*». Barcelona, n.º 19 (1975): 33.
- «Armiñán y su capitán Brando». *Reseña*, n.º 81 (1975): 27.
- «Armiñán: Flotats, un envidioso». *Fotogramas*, n.º 1427 (1976): s/p.
- Filmoteca Española. *Informe propuesta del negociado de producción de la Subdirección de Cinematografía*. Madrid: Archivo de la Filmoteca Española, 1973.
- Flotats, José María. «Carta abierta. Flotats escribe a Jaime de Armiñán». *Fotogramas*, n.º 1425 (1976): s/p.
- Hernández, Marta y Manolo Revuelta, comps. *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: Zero, 1978.
- «*¡Jo, papá!* de Jaime de Armiñán». *Cartelera Turia* (Valencia), n.º 646 (1976): s/p.
- «*El nido*, de Jaime de Armiñán». *Cartelera Turia* (Valencia), n.º 872 (1980): s/p.
- Sociedad General de Autores de España. *Boletín* (octubre 1980): 1-56.

OTRAS FUENTES

- Asión, Ana. *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición Española*. Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2018.
- Caparrós Lera, José María. *El cine de los años 70*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1976.
- Crespo, Pedro. *Jaime de Armiñán. Los amores marginales*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1987.
- Hernández Ruiz, Javier y Pablo Pérez Rubio. *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- Lozano Aguilar, Arturo y Julio Pérez Perucha. *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Asociación Española de Historiadores de Cine, 2005.
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.
- Rivera Calvo, A. *Jaime de Armiñán y su mundo*. Valencia: Fundación Municipal de Cine/Mostra de València - Cinema del Mediterrani, 2001.
- Sánchez Noriega, José Luis, ed. *Filmando el cambio social, las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes, 2014.
- Trenzado Romero, Manuel. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.