

Libertarias: el discurso hedonista de Vicente Aranda

Jorge Berenguer Úbeda¹, Mario Rajas², Francisco Javier Miranda³

Recibido: 2 de mayo de 2018 / Aceptado: 22 de septiembre de 2018

Resumen. Este artículo aborda la poética de Vicente Aranda en su filme *Libertarias* (1996). Desde la perspectiva metodológica del análisis textual filmico, se estudia el discurso narrativo y la construcción formal de la obra. Las conclusiones de este artículo destacan la actitud lúdica y hedonista del cineasta en el tratamiento de una historia, que contiene los rasgos recurrentes de la filmografía del director tanto en la escritura del guion como en los parámetros estéticos de la realización audiovisual.

Palabras clave: Vicente Aranda; Libertarias; cine español; cine y guerra civil española; cine anarquista; cine español posmoderno

[en] *Libertarias*: Vicente Aranda's Hedonistic Discourse

Abstract. This paper analyzes Vicente Aranda's style in his film *Libertarias* (1996). On the perspective of textual analysis, the methodology is applied focusing on various narrative and discursive aspects of the film's creative process. The conclusions of this article show a playful and hedonistic attitude of the filmmaker in the treatment of a story which contains the recurring features of the director's filmography, both in the scriptwriting and the aesthetic of the film.

Keywords: Vicente Aranda; Libertarias; Spanish cinema; Spanish civil war cinema; anarchist cinema; postmodern Spanish cinema

Sumario. 1. Introducción. 2. Objetivos y metodología. 3. Análisis del filme *Libertarias*. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía. 6. Referencias filmográficas

Cómo citar: Berenguer Úbeda, J.; Rajas, M.; Miranda, F.J. (2019) Libertarias: el discurso hedonista de Vicente Aranda, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (2), 177-198. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.60116>

1. Introducción

Vicente Aranda (1926-2015) fue guionista, director y en algunos proyectos incluso productor de cine español. Autor de veintisiete filmes, el director nacido en Barcelona y con raíces aragonesas consiguió imprimir a su obra un sello marcadamente

¹ Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: j.berenguer.2016@alumnos.urjc.es

² Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: mario.rajas@urjc.es

³ Universidad Internacional La Rioja (España)
E-mail: javier.miranda@unir.net

personal. No se encuentran estudios acerca de este director o sobre su obra desde una perspectiva narrativa o discursiva de análisis filmico⁴. Resulta llamativo la ausencia de investigaciones sobre su trabajo, siendo un director con una amplia filmografía que se caracteriza por su heterogeneidad y una considerable respuesta de crítica y público. Su obra contiene una serie de motivos recurrentes que aparecen en todas sus películas y constituyen el sello del cineasta y su naturaleza como autor.

Libertarias (1996), nuestro objeto de estudio, es la mirada más personal de Aranda (Herederó, 2006). En su obra se distinguen dos etapas con intereses cinematográficos muy diferentes en cuanto al tipo de relato cinematográfico y que definen el estilo del filme.

La primera etapa, desde los inicios de su carrera en los primeros años sesenta hasta principios de los ochenta y, en concreto, hasta la realización de la película *Fanny Pelopaja* (1984), está caracterizada por la experimentación del director en el discurso narrativo y su representación mediante la puesta en escena en decorados naturales, la saturación del color, ángulos de cámara oblicuos, saltos de raccord entre planos o expresivos montajes publicitarios para contar historias que parodian el modo de representación clásico en busca de un nuevo estilo. El cineasta se siente próximo al neorrealismo italiano de Roberto Rossellini, la nueva ola francesa de Jean-Luc Godard, autores como Michelangelo Antonioni, Marco Ferreri (su cineasta favorito) o Juan Antonio Bardem en *Muerte de un ciclista* (1955), una de sus películas favoritas, y el cine de serie B americano. De entre todas estas influencias nacen sus primeras obras: *Brillante porvenir* (1965), que se fija en el neorrealismo; *Fata Morgana* (1965) y *Las crueles* (1969), con rasgos de la nueva ola francesa y Antonioni; *La novia ensangrentada* (1975), homenaje al cine de serie B; *Clara es el precio* (1975), híbrido extraño de comedia y drama que incluye una secuencia donde se emplean simultáneamente zoom y tróvelin como hiciera Hitchcock en *Vértigo* (1958) y *Fanny Pelopaja* (1984), que contiene rasgos del género negro y utiliza el flashback como en el filme de Bardem.

En una segunda etapa, a la que pertenece *Libertarias* y que abarca desde la mencionada *Fanny Pelopaja*⁵ hasta prácticamente el final de su carrera, la poética del director está encaminada a ocultar, o en todo caso supeditar, la representación al argumento de la historia. En esta segunda fase, Aranda consolida un estilo comunicativo propio que es atractivo para el público: es una posición ecléctica que utiliza el lenguaje del cine clásico (cine narrativo argumental, técnicas de enunciación invisible, instrumentos para seducir y emocionar al espectador), recurriendo esporádicamente a recursos de modernidad cinematográfica (narración fragmentada rompiendo el orden lógico de los acontecimientos, multiplicidad de puntos de vista, técnicas que hacen visible y consciente la enunciación, representación explícita del sexo y la violencia). Estos recursos e instrumentos narrativos seleccionados y empleados por Aranda tienen como finalidad contar una historia desde la perspectiva del autor, que

⁴ Apenas dos libros estudian con cierta exhaustividad y profundidad la obra del director: *Le cinema de Vicente Aranda*, de Jean Paul Aubert (2001), resumen de una tesis doctoral sobre la representación de los personajes y el trabajo con la actriz Victoria Abril; y *Abismos de pasión: Amantes*, de Carlos F. Herederó (2016), centrado en su filme más conocido.

⁵ *Fanny Pelopaja* representa para Herederó (2000) el inicio de la persecución de la narración, el interés de su autor por la comunicación con el espectador, que tiene en el argumento su principal instrumento. Otros autores sitúan este momento en películas anteriores. Zunzunegui (2000), por ejemplo, considera *Cambio de sexo* (1977) la película donde empieza la obra de madurez narrativa de Aranda.

inserta en sus narraciones —en su mayoría adaptaciones literarias— los temas que particularmente le interesan, como el sexo, la violencia, los estragos de la guerra civil española o las dependencias emocionales derivadas de la pasión humana.

Como hemos señalado, *Libertarias* pertenece a esta segunda etapa narrativa en la que los filmes adquieren una intencionalidad comercial generada con y desde los mismos tipos simbólicos y leitmotivs que caracterizan la obra del director desde sus inicios. Cuando este filme se realiza, Aranda contaba ya con recientes títulos de éxito como *El Lute I y II* (1987-1988), la serie para televisión *Los jinetes del alba* (TVE, 1991), *Amantes* (1991) y *La pasión turca* (1994). Son años en que goza de experiencia, de un nombre reconocido y de la confianza de los productores. Sus estrenos no eran indiferentes, la aparición de un nuevo filme suscitaba cierta controversia y un morbo que era apetecible para los inversores del cine español. Debido a ello, el autor se situó entre los privilegiados del cine español que realizaban una película tras otra. Gracias a la gran afluencia de público que acude a sus estrenos y la efectiva campaña publicitaria desplegada por los productores que le arropan, Aranda obtuvo un gran éxito de taquilla con *La pasión turca*: más de un millón doscientos mil espectadores, un presupuesto de trescientos sesenta millones de pesetas y una recaudación que sobrepasó los seiscientos veinticinco millones⁶. El enorme éxito comercial de esta última, unido a la amistad con el director, fueron razones económicas que llevaron al productor, Andrés Vicente Gómez, a volver a apostar por Aranda con *Libertarias*. El propio productor del filme afirma: “Vicente tenía un proyecto, como todo director tiene, que era irrealizable. Me sentía tan identificado con él, tan cómplice, tan amigo, que le dije que su sueño lo haría realidad” (Gómez, 2000, p. 72).

Es entonces cuando el director diseña su discurso sobre el anarquismo y el papel de la mujer en la guerra civil, que será luego criticado por la falta de rigor histórico, como veremos más adelante. Según Sánchez-Biosca, “*Libertarias* representa la imposibilidad de mirar al pasado con rigor para quien se siente demasiado colmado con su presente” (2006, p. 297). Sobre esta película se han escrito escasos párrafos dentro de obras más complejas sobre el cine español y varios artículos en revistas que coinciden en denunciar esta falta de compromiso con la historia: “La visión predominantemente nostálgica del anarquismo y el componente fuertemente melodramático y sentimental del filme restan fuerza a su mensaje político y veracidad a su visión historiográfica” (Gómez, 1999, p. 3). El mismo año del estreno del filme, Aguilar (1996) escribía lo siguiente para la revista *L’Avenç* “Aranda ha realitzat una pel·lícula que en cap moment no aconseguix capbussarnos en l’època i que està esquitxada de no pocs anacronismes⁷” (p.3).

De acuerdo con todas estas críticas, *Libertarias* podría adscribirse a un patrón de película realizada en el Hollywood de nuestros días⁸, con más o menos anacronismos. Sin embargo, el filme destaca porque contiene acertadamente el estilo narrativo que caracteriza la obra de su autor, que construye su historia y la representa con su

⁶ Producida por LolaFilms y Creativos Asociados de RTV (cartel), el presupuesto fue de 361.795.907 pesetas.

⁷ Traducción del autor: “Aranda ha realizado una película que en ningún momento no ha conseguido concentrarnos en la época y que está salpicada de no pocos anacronismos”.

⁸ Véase el artículo online <http://www.publico.es/culturas/vicente-aranda-director-americana.html>, en el que se describe a Aranda como un director a la americana para explicar que adaptó libremente muchas obras literarias, realizando todo tipo de proyectos y géneros. *Libertarias*, aunque no es una adaptación, sí guarda mucha relación con el género literario, como expondremos a continuación. En cada película, Aranda supo integrar muy bien los elementos más comerciales con su aportación más personal.

visión lúdica e irónica de los acontecimientos a los que hace referencia. Esta película no recoge su vivencia personal de la guerra civil, ya que en ese momento era un niño, pero sí representa una base histórica asentada en la experiencia bélica vivida por su familia, en especial su hermano mayor, Palmiro Aranda, y Concha Liaño, que aparece con ese mismo nombre en la obra, que fue amiga de la familia y una luchadora libertaria. Esta fue una obra mantenida en la recámara de su autor durante mucho tiempo. En 1977 realizó un primer tratamiento del filme junto a Antonio Rabinad y José Luis Guarner⁹. Finalmente, la película se hizo cuando el autor lo consideró oportuno o posible, sin haberla desestimado nunca.

2. Objetivos y metodología

El objetivo general de este trabajo es investigar la mirada de Vicente Aranda aplicada a su filme *Libertarias*. Se ha empleado el análisis filmico en los niveles del contenido (el qué, la historia) y la representación (el cómo, el discurso). Los objetivos específicos son estudiar la puesta en escena, el guión y el montaje del filme y comprobar si *Libertarias* es una obra paradigmática de la poética del autor.

Para la realización de este análisis, se han utilizado varios modelos teóricos y luego se ha diseñado un modelo de análisis específico teniendo en cuenta diversas fuentes. Los modelos de análisis de referencia son: en escritura dramática y la construcción de la historia, Seger (1991) y Alonso (1998); y en realización cinematográfica y análisis filmico, Cassetti y di Chio (2007) y Schmidt (2008).

3. Análisis del filme *Libertarias*

Libertarias (1996) guarda relación con algunas películas de la posmodernidad, caracterizada por lo excesivo, la perversión y la parodia¹⁰, pero contiene también una visión crítica ideológica y personal de su autor. A continuación, vamos a analizar cuatro aspectos de la obra que consideramos relevantes de cara a los resultados y la discusión:

3.1. *Libertarias*, una novela histórica

El guión de *Libertarias*, original de Rabinad¹¹ y el propio Aranda sobre un argumento de Guarner, contiene una trama principal con toda la fuerza dramática de la acción bélica y una subtrama novelesca correspondiente al personaje de María, en la que se aprecia un mensaje que se puede resumir en el concepto de que la doctrina anarquista es neocristiana¹².

⁹ Este primer tratamiento tenía los títulos provisionales de *Cándida*, *Libertarias* o *Cándida y las libertarias* (Archivo FilMOTECA Española).

¹⁰ Véase el análisis que hace Schmidt (2008) sobre las películas de este período en el libro *Análisis de la realización cinematográfica*, capítulo siete, dedicado a la posmodernidad en el cine.

¹¹ La película es anterior a la novela *La monja libertaria* (1996), que escribió Antonio Rabinad por encargo del editor el mismo año de estrenarse el filme, resultando ser un calco del tratamiento cinematográfico.

¹² Léanse a este respecto las declaraciones de Vicente Aranda, entrevistado por Freixas y Bassa (2000), en el libro *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, en la página 28.

La génesis del proyecto de *Libertarias* es poco habitual en la filmografía de este director, donde la mayoría de sus obras surgen de adaptaciones literarias, preferentemente novelas, pero también cuentos y noticias de sucesos. El texto escrito de la película no nace de un formato literario previo, aunque sí se identifica por sus características con el subgénero de la novela histórica, que fundamental y estructuralmente combina episodios y personajes históricos reales¹³ con tramas narrativas inventadas. Quintana (2003) desarrolla el concepto de “realidad bastarda” para referirse a películas cuyo detonante está en sucesos reales pero que en la representación ficticia se convierten en una ilusión de la realidad, llegando incluso a pervertir los acontecimientos históricos reflejados en la narración. *Libertarias* es, para nosotros y siguiendo la explicación de Quintana, una perversión con un doble propósito: entretener y rentabilizar un proyecto de grandes magnitudes (mediante el conflicto social, personajes y situaciones en una puesta en escena costosa en medios técnicos, humanos y económicos) y en paralelo, enseñar, estableciendo con el espectador una dialéctica sobre un tema o cuestión concreta como es el conflicto interno del personaje de María. En *Libertarias* el subgénero novela histórica es el refugio legítimo del proceso imaginativo de Aranda como guionista que manipula subjetivamente los acontecimientos históricos, introduce su propia tesis e inserta los temas y el estilo discursivo que le distinguen como cineasta.

Por el contrario, la novela de Rabinad invierte el orden de las tramas para adaptar el texto cinematográfico al formato más literario¹⁴, trayendo al frente de la narración la línea argumental del personaje de María (trama secundaria en el filme). La evidencia de esta disparidad se aprecia claramente en los títulos de ambos productos acabados, que enfatiza una parte u otra de la narración: *Libertarias*, el filme, que se refiere al grupo, al conflicto social y *La monja libertaria*, la novela, que alude al personaje de María como protagonista de la historia. El título de la película tiene un sentido más genérico y comercial mientras que *La monja libertaria* se identifica más con el conflicto interno de su personaje. En la narración de la película prima la acción, la agitación del movimiento colectivo y la representación del conflicto bélico; el libro, más intimista, acentúa la problemática personal de María.

3.2. La subtrama, tesis del director

A través de una trama secundaria o subtrama, el director expresa lo que quiere decir en el guión, lo que le interesa (Seger, 2001)¹¹. La subtrama nos conduce hacia el tema, el tono de la película, mientras que la trama principal nos lleva a la acción. En *Libertarias*, esa subtrama está representada por el viaje de María (Ariadna Gil), que introduce al espectador en la historia con una mirada escéptica que coincide con el punto de vista del autor del filme y del público¹⁵.

María cumple una doble función narrativa y didáctica. El personaje, conflicto interno en el filme, es una novicia inocente y frágil que en los primeros meses de guerra civil y tras la ocupación de una iglesia por parte de los milicianos, se ve obligada a unirse accidentalmente a un grupo de mujeres libertarias y luego decide, en

¹³ Atentado de Mateo Morral a Alfonso XII, la asociación Mujeres libres o la libertaria Concha Liaño.

¹⁴ Véase la reflexión que hace Seger (2001) sobre la distribución de las tramas en la adaptación filmica de la novela histórica.

¹⁵ A este propósito, véase Seger (2001), p. 238; o Casetti y di Chio (2007), pp. 207-210.

una especie de despertar, renunciar a los hábitos para abrazar una nueva idea de compromiso ético y moral con el mundo, influida por su convivencia en todo este tiempo con las mujeres anarquistas. Narrativamente, el punto de vista de esta protagonista actúa de hilo conductor del relato como espectadora del horror de la guerra, provocado por ambos bandos. En un sentido didáctico, María representa el punto de vista ético del director, que cuestiona los valores humanos de ideología y fe. El devenir de María es también la búsqueda del autor del filme, que la utiliza como su “alter ego” en un proceso de averiguación y reflexión profunda hasta el final¹⁶.

En dos momentos queda reflejado el fin de la peripecia de este personaje, en una firme declaración de principios que diluye las fronteras entre las dos posiciones ideológicas enfrentadas: protagonista y antagonista. El primero es la secuencia en el bar tras la toma de San Román con las libertarias y el periodista americano (TC 1:31:09-1:32:47) en que María renuncia a ser monja o anarquista. El otro momento tiene lugar en el lecho de muerte de su amiga Pilar (TC 1:58:04-1:58:52), cuando María expresa su creencia en la idea platónica, humanista y esperanzadora de la existencia de una vida en paz en un planeta llamado Libertad. La protagonista sobrevive al trágico final de sus compañeras y a través de su monólogo, postrada sobre la moribunda Pilar, el director deja la puerta abierta a la esperanza. Vicente Aranda repite la fórmula del monólogo que ya utilizó anteriormente con Maribel Verdú en *Amantes*.

3.3. Humor y esperpento en el diseño de la mujer libertaria

El carácter y el diseño esperpéntico de las libertarias¹⁷ forman parte de un estilo de Aranda al que no parece importarle el parecido con la realidad. Según López (2005), se trata de una caracterización espectacular que cancela lo político, prima el melodrama y resulta caricaturesca.

Los diálogos de la secuencia en el piso entre prostitutas y libertarias (TC 1:14:25-1:16:00) son de lo más hilarante y mordaz que se ha visto en la filmografía de este director. Encontramos también el tono cómico, surrealista y excéntrico en la escena en la que el personaje de Floren es poseída por el espíritu de Mateo Morral (TC 57:35-59:40) para aportar ideas y tácticas al grupo en su guerra en las trincheras. Este guiño paródico al cine fantástico y de terror nos recuerda a su otro filme *La novia ensangrentada* (1975).

Son las licencias del autor que caracterizan su obra: el pastiche de géneros, el lenguaje crudo, obsceno, visceral, excesivo, como ejemplifican los diálogos en el prostíbulo, pero también en la tienda de libros de Floren (TC 33:10-34:37), o en los diálogos y las canciones de un grupo de mujeres durante las pruebas de orina (TC 1:38:10-1:39:45). Todas estas escenas reproducen el estilo de un Aranda socarrón, libre, arbitrario y alejado de la corrección política o moral.

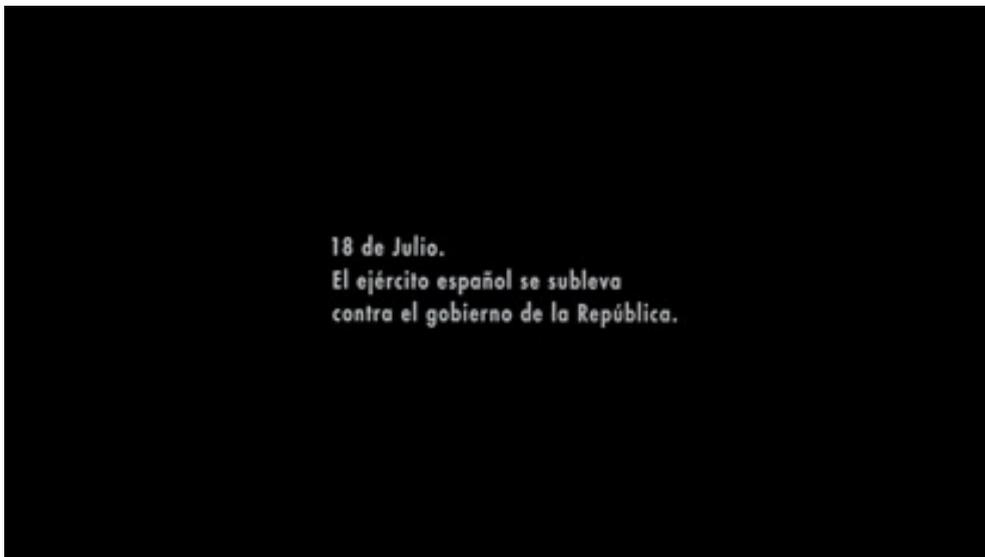
¹⁶ Véanse varias secuencias al respecto de este conflicto interno del personaje: una en la que María discute con Floren sobre la doctrina anarquista, el cristianismo y las maneras de matar; otra en las trincheras donde María lee y recita a los milicianos en voz alta textos memorizados de libros sobre el anarquismo, como *El libro eterno*, de Bakunin.

¹⁷ El artículo de López (2005), *Mujer, violencia, espectáculo: la guerra civil española en Libertarias (1996) de Vicente Aranda*, ha servido como estado de la cuestión para reflexionar y confirmar algunas de sus ideas sobre este asunto. No obstante, el estudio de López se olvida por completo del estilema del autor, cuya mirada artística es el objeto formal de nuestro trabajo y, en cambio, se centra sobre todo en el análisis crítico desde la doble perspectiva historiográfica y feminista.

Este lenguaje transgresor permea en todo el discurso de un filme que se desmarca de un supuesto arquetipo histórico de mujer. En cambio, los personajes son símbolos del universo narrativo del autor. Atiéndase así por ejemplo a la representación que hace de la dicotomía mujer virginal – mujer sexual¹⁸ que encarnan la monja y las prostitutas, fantasía que se manifiesta como un estilo narrativo del director en el transcurso de su obra.

3.4. Estilema de autor en la representación audiovisual

Continuamos nuestro análisis con la forma de la representación, refiriéndonos a fragmentos concretos del filme. *Libertarias* comienza con una serie de cuatro rótulos sucesivos que informan, como si de un documental se tratara, del marco histórico del filme (Fotograma 1).



Fotograma 1. Rótulos al principio de la película *Libertarias* (1996)

Después de estos rótulos informativos, comienza la cabecera con el título y los créditos de la película sobre una secuencia de planos que yuxtapone alternativamente imágenes de archivo de la época (planos en blanco y negro de las libertarias, columna Durruti, milicianos, etc.), como en los Fotogramas 2 y 4, con planos de la película (rodada en color), esto es los Fotogramas 3 y 5, virados al blanco y negro y entalonados para este segmento con el objetivo de conseguir la mezcla de realidad y ficción. Este recurso es un rasgo del cine moderno y del género falso documental posmoderno, empleado en otras películas paradigmáticas en el uso de este estilo

¹⁸ Esta cuestión se desarrolla en la página 39 del artículo *Entre la ley y el deseo: la problemática dicotomía de los roles de género en Amantes* (Vicente Aranda, 1991) de Guillamón (2014).

como *JFK* (1991) de Oliver Stone, que se utiliza para dar verosimilitud histórica a la narración.



Fotograma 2. Material de archivo extraído de un documental y coloreado en posproducción.



Fotograma 3. Imagen de una secuencia del filme virada a blanco y negro y coloreada para su reutilización en la secuencia de títulos inicial.



Fotograma 4. Imagen de archivo documental de una mujer libertaria.



Fotograma 5. Imagen de ficción del montaje del filme etalonada y reutilizada para la secuencia inicial.

Si nos fijamos con atención en los Fotogramas 3 y 5, reconocemos a los personajes que salen en la película: Floren (Victoria Abril), Charo (Loles León) o Concha Liaño (Laura Mañá). Estos planos, rodados en color y montados en una secuencia en el transcurso del filme, son de nuevo utilizados en la cabecera con una intención

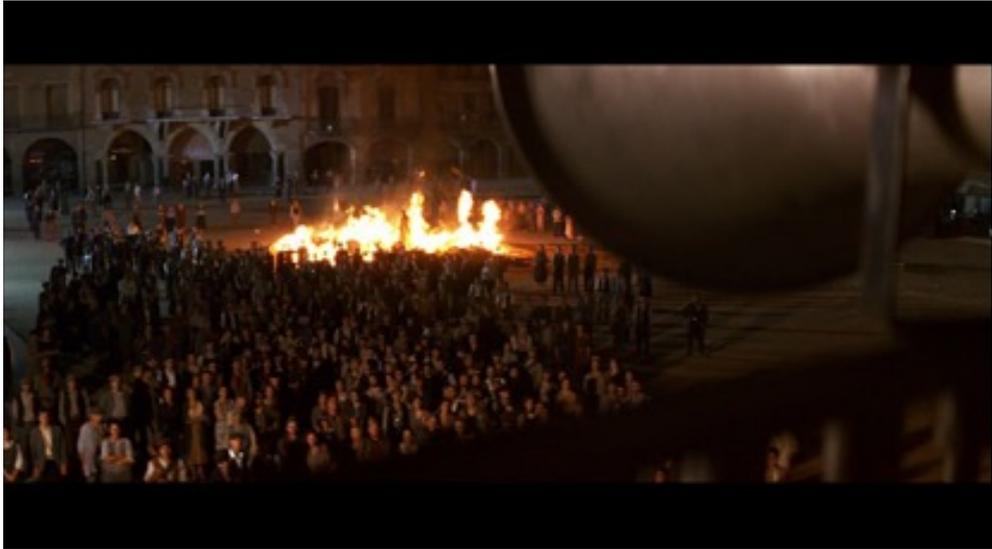
estética que sigue un patrón referencial cinematográfico previo, una convención que identifica el cine documental o histórico con las imágenes en blanco y negro.

Tras la cabecera, la película empieza con unas imágenes de la toma de un pueblo por el ejército anarquista en los primeros meses de la guerra civil española. En la siguiente secuencia en el interior de la iglesia (TC 3:55-5:44) el director revela a la protagonista del filme: la monja niña Sor María, tal y como dicta la convención del cine clásico. A continuación, varias tomas largas de planos abiertos de la monja, huyendo por las calles de Vic, acompañan a este personaje desde la iglesia hasta el prostíbulo (TC 5:51-6:51), donde se refugia y conoce a las que serán sus nuevas compañeras, las libertarias, hasta el final de la película. Estas secuencias presentan en su discurso el esquema narrativo clásico de empezar con un plano general antes de pasar a los planos más cerrados de uno o varios personajes, puestos en serie mediante la técnica clásica de montaje del plano y el contraplano.



Fotograma 6. Esquema clásico de plano – contraplano (*découpage* clásico).

Observamos a continuación cómo el director planifica la representación del estallido revolucionario en una de las secuencias más espectaculares de la película y probablemente de su filmografía (TC 17:14-20:00). A diferencia de otras obras del autor, menos ambiciosas en presupuesto y con una puesta en escena más sencilla e intimista, en *Libertarias* Aranda rueda grandes planos generales con mucha figuración, tanto en espacios abiertos (plazas y calles de pueblos) como en interiores de asambleas y reuniones políticas, para representar a la masa social en ese fervoroso y expansivo movimiento revolucionario que se extiende rápidamente por la región (como vemos en los Fotogramas 7 y 8).



Fotograma 7. Puesta en escena con mucha figuración.



Fotograma 8. Planos generales con carácter narrativo.
Escena de la reunión del movimiento Mujeres libres

En el siguiente fragmento (Fotogramas 9 y 10), TC 37:56-40:00, el director realiza una secuencia de montaje de las libertarias entre la multitud preparándose para ir al frente. Primero toma planos con la cámara captando la acción desde una cierta distancia, como si hiciera un documental; luego en el montaje prescinde de la música extradiegética y basa la fuerza expresiva y dramática de la banda sonora del segmen-

to en los instrumentos musicales y el sonido diegético de los vítores y cánticos procedentes de la acción que vemos en escena. Este fragmento es un ejemplo de la utilización de técnicas de realización y montaje documental en una película de ficción, rasgo de modernidad cinematográfica del discurso del filme. Alrededor del minuto cuarenta, entra con un encabalgado largo y de forma progresiva la música dramática de José Nieto para devolvernos de lleno al terreno de la ficción cinematográfica.



Fotogramas 9 y 10. La cámara adopta dentro de la ficción el tono documental al situarse de tal manera que consigue ser testigo objetivo de lo que se nos presenta como un acontecimiento histórico.

El punto de vista de *Libertarias* alterna la mirada distante y objetiva de los acontecimientos históricos con la visión de las libertarias y en especial de María (a veces también cámara subjetiva), como hilo conductor protagonista del filme.



Fotograma 11. Entierro del compañero Pere Trafach (José Sancho), fallecido durante la toma del pueblo de San Román. La cámara se sitúa en una posición externa a la acción capturando la realidad objetivable sin identificarse con el punto de vista de un personaje de dentro de la acción.



Fotogramas 12 y 13. María (Ariadna Gil) observa a monseñor obispo en una habitación del prostíbulo en un plano que es el punto de vista subjetivo de ella.



Fotogramas 14 y 15. Otro ejemplo de punto de vista subjetivo de María, frecuente en el filme.



Fotogramas 16 y 17. En estas dos secuencias, el director rueda los planos desde una cierta distancia objetiva y el punto de vista que conduce la secuencia en ambos casos es el de María (Ariadna Gil).

El Fotograma 17 pertenece a una secuencia (TC 01:24:26-01:26:32) que ejemplifica el estilo clásico de planificar y rodar de Aranda: primero plano máster de conjunto y luego los planos medios y cortos de la protagonista y reacciones de los otros personajes. Este esquema se repite en la secuencia del Fotograma 16 (TC 54:50).

Hay una secuencia en el filme en la que la mirada rompe completamente con la invisibilidad y transparencia del discurso clásico que unifica toda la película (Fotogramas 18 y 19). Esto es en la escena de la asamblea de la columna Durruti (TC 43:11-43:26) donde venimos de un plano abierto (objetivo) de la asamblea para pasar a un plano cerrado (subjetivo) en el que el líder anarquista gira la cabeza para

dirigirse al espectador siguiendo un discurso emotivo con los ojos del personaje hablando a la cámara.



Fotogramas 18 y 19. Durruti al mando en una reunión en el cuartel de Bujaraloz.

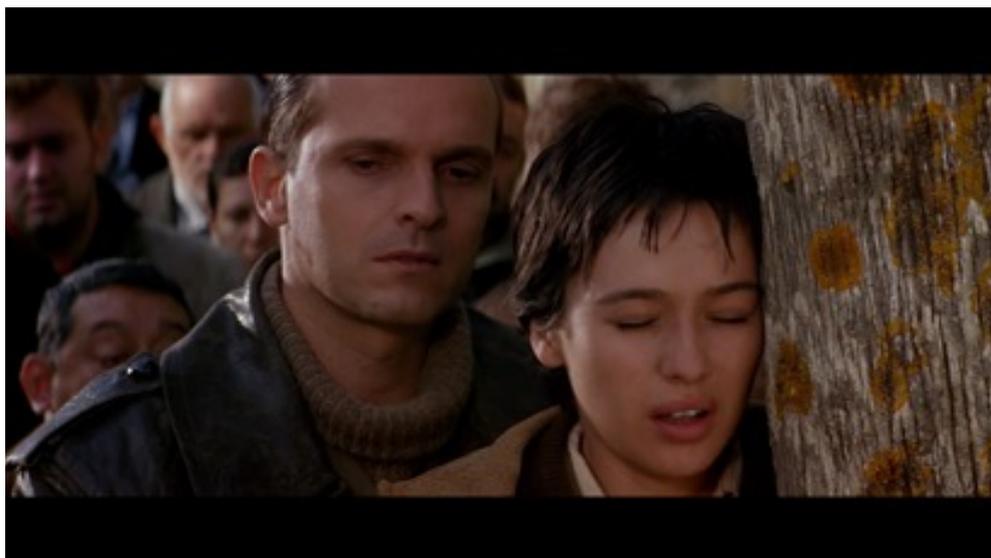
Sobre esta imagen de Durruti mirando al espectador y pronunciando su arenga, mediante la técnica de la sobreimpresión se montan encima del rostro planos de los milicianos y el pueblo unido mientras dura el discurso. Dicha sobreimpresión es la rúbrica de un estilo de cine moderno. Con ese plano de Durruti mirando a cámara, Vicente Aranda evidencia su admiración por el líder.

La representación de la sexualidad es otro de los temas característicos del cine de este director de algunas de las escenas eróticas más interesantes del cine español. En *Libertarias* el sexo aparece en la historia en la forma del cine clásico (insinuación) y cine moderno (explícito) para narrar dos situaciones muy diferentes. Por un lado, en la relación entre María y Jesús, el discurso representa la pasión y la sexualidad entre estos dos personajes de una manera oculta, con pudor, represión y recato, como haría el cine clásico; mientras que en el acto sexual que mantienen Faneca (Antonio Dechent) y Charo (Loles León) en la trinchera, en otra secuencia del filme, el sexo se representa como una liberación y necesidad física pactada, compartida, sin vínculos amorosos de ningún tipo, característico de un discurso moderno.

Aranda significa lo oculto de la relación entre María y Jesús en un plano detalle muy sensual, que connota el pudor de los personajes y del director, insertado durante la escena del entierro de Trafach padre (José Sancho), en el que las manos de Jesús buscan a las de María y se juntan unos instantes en la superficie del tronco de un árbol, escondidas, para luego separarse abruptamente (Fotogramas 20 y 21 en TC 01:30:01-01:30:47). Este plano detalle representa la visión de una situación de represión en el contexto de los acontecimientos.



Fotograma 20. Plano cerrado de las manos de María y Jesús en el árbol a escondidas del resto.



Fotograma 21. Plano siguiente al Fotograma 20 en que tiene lugar el contacto y momento de excitación entre ambos personajes.

La escena correspondiente al Fotograma 22 (TC 01:09:45-01:11:12), protagonizada por Faneca (Antonio Dechent) y Charo (Loles León) copulando de noche en un poste en la trinchera, contrasta con la anterior por su salvajismo. Para representarla, Aranda rueda un plano medio corto de Charo enseñándole los pechos al compañe-

ro y un plano más abierto de los dos durante el coito con un trávelin hacia delante hasta llegar a ver a Charo en primer plano esperando a que Faneca eyacule. Ante el finiquito de éste, Charo en cambio queda indiferente, aparentemente insatisfecha en lo que parece haber sido un encuentro insuficiente para ella. Esta secuencia, en contraposición a la anterior, escenifica brutalmente el sexo como una forma de catarsis individual, en contraposición con la secuencia precedente, interpretada por Miguel Bosé y Ariadna Gil.



Fotograma 22. Charo (Loles León) y Faneca (Antonio Dechent) se liberan realizando el acto en las trincheras.

En cuanto a la presencia de la violencia, otra característica de la obra de este autor, analizamos un fragmento de la película hacia la parte final que contiene técnicas discursivas que enriquecen nuestra hipótesis y las cuestiones de las que venimos hablando. Se trata del clímax de la historia, una secuencia larga con varias escenas, TC 01:47:08-01:53:16, cuando las libertarias son atacadas en pleno campo, violadas y asesinadas por las tropas moras del ejército franquista.

El disparo mortal que Floren propina a un oficial franquista en el segmento precedente es el detonante que precipita el avance y asalto del ejército nacional sobre la posición anarquista. Las libertarias charlan en la retaguardia en un ambiente distendido alrededor de una gran cacerola donde preparan la comida (Fotograma 23). Aranda inserta un primer plano (*cut away*) del rostro de un soldado de las tropas moras descubriéndose a cámara desde detrás de un muro y avistando al grupo de mujeres desde una posición cercana sin ser visto por el enemigo (Fotograma 24 y Fotograma 25), mientras escuchamos la voz de Charo leyendo la carta de una compañera. Con estos dos planos, el inserto y el subjetivo, se inicia el suspense para el espectador. De vuelta al círculo, Faneca se dispone a degollar a un cordero “franquista” para hacer chuletas a la brasa (Fotograma 26). Dos acciones simultáneas: las

tropas avanzando (Fotograma 27) y las mujeres preparando la comida (Fotograma 28) convergen por montaje paralelo en un mismo punto donde tiene lugar el fatídico y trágico encuentro.

La cámara acompaña a María a resguardarse en el refugio para no ver el sacrificio del animal (Fotograma 29). De esta forma el director sitúa fuera de campo la primera parte de la acción de la masacre donde el efecto del sonido es fundamental para la narración. Este sonido pone en guardia a María que, al asomarse por un pequeño ventanal enrejado en la pared del refugio (Fotograma 30), presencia horrorizada el degollamiento de Charo (Loles León) a manos de un soldado franquista (Fotograma 31) mientras el resto de la tropa continúa bajando la colina hasta tomar sin piedad la posición de los milicianos (Fotograma 32). Los soldados franquistas abren la puerta del refugio y entran dos de ellos con Floren en volandas resistiendo hasta que consiguen asesinarla con un puñal. (Fotogramas 33 y 34). Si la primera parte de la masacre se nos ha ocultado, Aranda nos muestra ahora el resto. El espectador presencia la muerte de Floren (Victoria Abril) y vemos también cómo los soldados maltratan y violan a María (Fotogramas 35 y 36).

Estas muestras explícitas de violencia por medio del asesinato, la violación y la sangre derramándose a borbotones forma parte del estilo excesivo y provocador de este director. En el cine clásico ciertos momentos se ocultarían o se contarían de una forma más sutil, como al principio del fragmento donde utiliza la técnica del fuera de campo. La representación de la violencia de forma explícita y exagerada, típico de la posmodernidad cinematográfica, es usada de forma similar por el realizador en otras de sus películas como *La novia ensangrentada* o *Fanny Pelopaja*.



Fotograma 23

Fotograma 24



Fotograma 25

Fotograma 26



Fotograma 27

Fotograma 28



Fotograma 29

Fotograma 30



Fotograma 31

Fotograma 32



Fotograma 33

Fotograma 34



Fotograma 35

Fotograma 36

4. Conclusiones

Del análisis narrativo del guión y la representación audiovisual del filme obtenemos información sobre la poética cinematográfica del director, el mensaje del autor y el significado de su obra.

La historia de *Libertarias* es mayoritariamente fruto de la imaginación del director; el relato histórico es ambientación y la oportunidad para comercializar el filme: “es la imaginación la que convierte al director en un autor, cuya obra goza sin excepción de una interpretación singular y nueva de su contacto con la existencia” (Alonso, 2017, p. 25).

El sello de Vicente Aranda se manifiesta en el discurso provocativo del texto y en el viaje iniciático del personaje de María¹⁹, cuyo proceso refleja la tesis del director. El primero se manifiesta en la caracterización de personajes, en situaciones y diálogos, en la representación del sexo y en la muestra exagerada de la violencia. La historia de María contribuye a humanizar y neutralizar ideológicamente el texto en su conjunto desde un punto de vista filosófico, consiguiendo diluir hacia el final del filme la oposición protagonista (doctrina anarquista) – antagonista (doctrina cristiana encarnada por el bando sublevado) conforme con la tesis del director sobre la proximidad entre ambas. Unas veces desde el punto de vista subjetivo de María²⁰, otras desde el punto de vista externo y objetivo de un narrador invisible fuera de la acción, la cámara nos muestra explícitamente el horror y la barbarie de la guerra civil, atribuibles a ambos bandos, víctimas y verdugos en las dos partes.

Libertarias tiene una estructura de novela con unos personajes de teatro diseñados ex profeso para causar un efecto dramático determinado, actuando como símbolos de una trama clásica que concuerda con el universo narrativo del director. Estas figuras encarnan símbolos típicamente arandianos, apareciendo en el filme en forma de oposiciones: hombres vs. mujeres, anarquistas vs. militares, mujeres vírgenes vs. mujeres sexuales, ejército popular vs. ejército nacional, oficiales vs. soldados, entre otros. En este sentido, si hay en la filmografía del cineasta un motivo temático que se repite ese es la guerra de sexos: “La batalla entre sexos es un tema recurrente en las

¹⁹ El viaje iniciático (recurrente del mito y la literatura) es según la clasificación de Casetti (2007) el modelo dinámico figurativo del filme en el que hay una acción unificante muy fuerte y un proceso de cambio.

²⁰ Sentido literal y perceptivo del término, el punto en el que se coloca la cámara según la consideración de Casetti (2007).

películas de Vicente Aranda. Hombres y mujeres se odian o aman, pero se agreden casi siempre” (Guarner, 1985, p. 12).

El estilo de Aranda en la puesta en escena, rodaje y montaje se caracteriza por la verosimilitud filmica. El vanguardismo se manifiesta ocasionalmente en la interpelación al espectador mediante la mirada a cámara o en la mezcla de imágenes documentales con imágenes de ficción: “A cada una de las prácticas (*découpage*; plano secuencia, en profundidad o móvil; y montaje rey) corresponde una ideología” (Casetti y di Chio, 2007, p. 150).

Vicente Aranda demuestra como realizador del filme una actitud prudencialmente objetiva y distante, que subordina el exhibicionismo del director y la modalidad vertiginosa de la realización en la mayor parte del trabajo de cámara a la efectividad de la narración de una historia que contenga los temas que le interesan. En contraste con este envoltorio verosímil y transparente de la representación, que le asemejan a un director de cine clásico americano, Aranda incluye en el discurso elementos de vanguardia y motivos narrativos que trasladan su personalidad como autor y reflejan su actitud hedonista.

Detrás del filme hay un autor que, conocedor de la norma, también opta por saltársela en un guiño irónico al espectador; un escritor que escribe sobre sí mismo y los temas que le interesan, que combina en la misma obra la cruda realidad con la comedia más excéntrica y surrealista; un profesional inteligente que conoce bien el artilugio industrial cinematográfico necesario para vender una película; y un artista poco complaciente que goza haciendo un cine que provoque al público, siendo cada película una experiencia didáctica y de entretenimiento únicos diferente a las anteriores. *Libertarias* es una invención histórica, más lúdica que veraz, con la estructura de una tragedia griega y el tratamiento singular de su autor.

El éxito del que disfruta el director en el momento de hacer la película y su independencia como realizador le llevan a este filme, que aúna lo comercial con lo personal con un tono despreocupado por lo político, ambiguo en lo ideológico, pero sentimental y pasional en armonía con el estilo cinematográfico que le caracteriza.

Abriremos líneas de investigación sobre la poética de Vicente Aranda, desglosando algunos de los rasgos de su estilema cinematográfico en el filme *Libertarias*. Además, y no menos importante, este texto profundiza en el conocimiento de categorías, parámetros y procedimientos creativos utilizados por un director de cine a la hora de llevar a cabo una película. A partir de aquí deseamos que este sea el primero de muchos trabajos encaminados a investigar y ahondar en la obra de este director del cine español.

5. Bibliografía

- Aguilar, P. (1996). “Romanticisme y maniqueisme en la guerra civil: De Tierra y Libertad a Libertarias”. *L’Avenç*, 204, 66-70.
- Alonso de Santos, J.L. (1999). *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia.
- Aubert, J.P. (2001). *Le cinéma de Vicente Aranda. Pour une esthétique du personnage filmique*. Paris: L’Harmattan.
- Bordwell, D.; Thompson, K. (2002). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Casetti, F.; di Chio F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- Gómez, C. (2000). “Aventuras y desventuras de Vicente Aranda con los productores de este país”. En Joaquín Canovas (ed.), *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 49-75.
- Gómez, M.A. (1999). “Una reinención nostálgica de la historia: *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda”. *Film-Historia*, vol. 9, núm. 3, 253-264.
- Guarner, J.L. y Besas, P. (1985). *El inquietante cine de Vicente Aranda*. Madrid: Artes Gráficas Municipales.
- Guillamón, S. (2014). “Entre la ley y el deseo: la problemática dicotomía de los roles de género en *Amantes* (Vicente Aranda, 1991)”. *Revista Comunicación*, vol. 1, núm. 12, 38-51.
- Heredero, F. C.; Gómez, C. (2016). *Abismos de pasión. Amantes de Vicente Aranda*. Málaga: Festival de Málaga Cine Español y Luces de Gálibo.
- López, H. (2005). “Mujer, violencia, espectáculo: la guerra civil española en *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda”. Recuperado de <http://www.sens-public.org/spip.php?article173>. (Fecha de acceso: 22/02/2017).
- Maqua, J. (1995). “El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales?”. En Marisa Barreno (ed.), *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, 199-219.
- Press book del filme *Libertarias*. Cit. Vicente Aranda.
- Quintana, Ángel. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado.
- Rabinad, A.; Guarner, J.L.; Aranda, V. (1977). *Primer tratamiento. Agosto-septiembre 1977*.
- Rabinad, A. (1996). *La monja libertaria (LIBERTARIAS)*. Madrid: Círculo de Lectores.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schmidt Noguera, M. (2008). *Análisis de la realización cinematográfica*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- Sejer, Linda. (2001) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Ediciones RIALP S.A.
- Zunzunegui, Santos. (2000). “Abismos de pasión”. En Joaquín Cánovas (ed.), *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 99-112.

6. Referencias filmográficas

- Costa, P. (productor) y Aranda, V. (director). (1991). *Amantes* [Cinta cinematográfica]. España: Pedro Costa P.C.
- Cunillés, J.M. (productor) y Aranda, V. (director). (1987). *El Lute I: Camina o revienta* [Cinta cinematográfica]. España: MGC Producciones Cinematográficas y Audiovisuales.
- Cunillés, J.M. (productor) y Aranda, V. (director). (1988). *El Lute II: Mañana será libre* [Cinta cinematográfica]. España: MGC Producciones Cinematográficas y Audiovisuales.
- Durán, C. (productor) y Aranda, V. (director). (1984). *Fanny “Pelopaja”* [Cinta cinematográfica]. España: Lolafilms / Morgana Films / Lima P.C. / Carlton Films.
- Fernandez-Cid, J. (productor) y Aranda, V. (director). (1977). *Cambio de sexo* [Cinta cinematográfica]. España: Impala / Morgana Films.
- Fernández-Cid, J. (productor) y Aranda, V. (director). (1972). *La novia ensangrentada*. [Cinta cinematográfica]. España: Morgana Films.

- Gómez, A.V. (productor) y Aranda, V. (director). (1994). *La pasión turca* [Cinta cinematográfica]. España: Cartel / LolaFilms / Sogepaq Distribución S.A.
- Gómez, A.V. (productor) y Aranda, V. (director). (1996). *Libertarias* [Cinta cinematográfica]. España: Sogetel / Lolafilms.
- Tafur, J.L. (productor). (1991). *Los jinetes del alba* [Serie de televisión]. España: TVE / Asterisco Films.