

LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA  
DE ANTONIO DROVE

ÁNGEL OTERO BLANCO  
Brown University

Nada más ver *La verdad sobre el caso Savolta* —película de 1979— queda claro que el objetivo de Antonio Drove no consiste en «traducir» al cine los novedosos logros artísticos de la novela de Eduardo Mendoza. A partir del *Savolta* literario, Drove realiza un largometraje afín al conjunto de toda su producción artística, caracterizada por una ideología abiertamente de izquierdas y por un estilo visual que se desvía de los patrones clásicos de representación filmica. En esta adaptación cinematográfica el texto del escritor catalán no es una meta, sino un punto de partida desde el que arranca el director de la película para presentar su visión del cine como instrumento al servicio de la lucha de clases. Para ello recurre al metacine como técnica de subversión y a una puesta en escena basada en la hipocresía política de empresarios sin escrúpulos como Paul-André Leprince.

1. EL CONTRACINE DE DROVE Y *LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA*

En noviembre de 2002, en la XXXII edición del Festival de Cine de Alcalá, Antonio Drove fue homenajeado como autor de un corpus fílmico que cuestiona los presupuestos estéticos del discurso oficial. Drove es conocido sobre todo por la realización de varios episodios de la serie de televisión *La huella del crimen* y por la dirección de dos adaptaciones cinematográficas: *La verdad sobre el caso*

*Savolta* (1979) y *El túnel* (1989), a partir de la obra homónima de Ernesto Sábato, largometraje que le llevó a competir en los Goya por el Mejor Guión Adaptado y por la Mejor Película. Se trata de un realizador atrevido, provocador y polémico que desafía los mecanismos ideológicos y económicos de las esferas de poder. El cortometraje *Caza de brujas* (1968) —su proyecto final de carrera en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid— fue ampliamente elogiado por la crítica, pero denostado y prohibido por la censura del tardofranquismo debido al corrosivo análisis que hace Drove de la educación católica que recibían los jóvenes en la España de Franco. Esta línea subversiva no sólo se observa en su cine político-policiaco sino también en las comedias satíricas que, en la década de los 70, lo consolidaron como uno de los cineastas más representativos de la llamada «Tercera Vía» del cine español<sup>1</sup>. En particular, *Tocata y fuga de Lolita* (1974) y *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (1975) —dos de las comedias más populares de Drove— ponen en crisis la autoridad asociada a lo patriarcal y a lo sexista, y ridiculizan a aquellos personajes masculinos que encarnan la represión de la monolítica moral franquista.

En líneas generales, por tanto, la filmografía de Antonio Drove se caracteriza por su inconformismo y por tratarse de un cine claramente progresista. En concreto, su *Verdad sobre el caso Savolta* ha sido muy bien recibida por la crítica cinematográfica de izquierdas, que la ha calificado como una película «que se sitúa antes al lado de los intereses de los trabajadores que al lado del capital productor» (Llinás, «Antonio Drove» 11). Santos Zunzunegui, por ejemplo, considera que el filme es una acertada orquestación de tres líneas maestras: «una crónica de la gestación de una dictadura [la de Primo de Rivera], un análisis de los mecanismos puestos en juego por la clase dominante para conservar su hegemonía política, y

<sup>1</sup> La «Tercera Vía» incluye aquellas comedias del tardofranquismo y la transición democrática que están a medio camino entre el cine de autor y el cine comercial. Su impulsor fue el productor José Luis Dibildos, que contó con el apoyo de directores/guionistas como José Luis Garcí, Roberto Bodegas, Antonio Drove y Pedro Olea, y se benefició de la popularidad de actores y actrices como José Luis López Vázquez, Ana Belén, Antonio Ferrandis, Alfredo Landa, Mariano Ozores, María Luisa Merlo y Concha Velasco. Algunos de los títulos más representativos de esta tendencia son: *No es bueno que el hombre esté solo* y *Pim, Pam, Pum... fuego* (Pedro Olea, 1973 y 1975, respectivamente) y *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973). Se trata de un cine poblado de protagonistas masculinos en crisis, poco conservador en cuanto a lo moral o lo político, y destinado a «esa mayoría de españoles 'medios' que poco después votarían a UCD —y luego al PSOE» (Monterde 54-5).

una advertencia sobre la necesidad de organizar la resistencia contra el capital» (16). De hecho, las adversas condiciones de trabajo en las que tuvo lugar el rodaje de esta película la convierten, irónicamente, en una «involuntaria metáfora de su propio proceso de producción» (Llinás, «Antonio Drove» 13). *La verdad sobre el caso Savolta* es especialmente conocida por una serie de problemas sindicales que paralizaron el proyecto durante dos meses. Después de ocho semanas de realización, el productor ejecutivo —Andrés Vicente Gómez— interrumpió el rodaje debido a una mala gestión del presupuesto y a sus pésimas relaciones con los trabajadores cinematográficos. Sin embargo, dos meses después, gracias a una asamblea intersindical entre CCOO, la UGT y la CNT, Drove y su equipo volvieron a ser contratados y la película pudo acabarse tal y como había sido concebida originalmente (Monterde 80-1).

Este conflicto entre capital productor y fuerza de trabajo cinematográfico se corresponde en la puesta escena del filme con una tensión entre un planteamiento estético aparentemente clásico y la necesidad ideológica de subvertir los códigos del cine tradicional. Más concretamente, *La verdad sobre el caso Savolta* transgrede la ilusión realista que caracteriza al cine hegemónico, ya que el filme llama la atención sobre sí mismo, esto es, sobre sus propios medios de representación. La película ofrece puntos de resistencia y ruptura desde dentro del sistema cinematográfico —capitalista y burgués— que la produce. Estamos ante lo que Francesco Casetti ha llamado «cine materialista y dialéctico», «materialista porque muestra sus condiciones materiales de existencia, dialéctico porque esta voluntad de decir algo de sí mismo actúa sobre el proceso de su fabricación y de su recepción» (216). De esta manera, *La verdad sobre el caso Savolta* sacude la conciencia del espectador no sólo a través del tema de la lucha de clases sino también mediante la práctica de un cine auto-consciente que se desvía de los clásicos y conservadores principios de representación fílmica. No en vano, el mismo Drove ha reconocido que «Bertold Brecht ha influido en la película más que la novela de Mendoza» (Llinás, «Entrevista» 26). También en palabras del cineasta, «conocí a Eduardo Mendoza, con quien congenié y con el que no pude trabajar porque vivía en Nueva York. Me dio permiso para introducir los cambios que creyera oportunos» (Llinás, «Entrevista» 25).

En concreto, en la película de Drove, y al contrario de lo que sucede en el original literario, apenas hay intriga policiaca, la na-

rración es totalmente lineal y cronológica, y el espectador siempre sabe más que los personajes (Santos Zunzunegui 14). En este sentido, Miguel Herráez considera que Drove no ha sabido aprovechar mediante el montaje las posibilidades narrativas del multiperspectivismo de la novela: «¿Qué es lo que nos ofrece Antonio Drove en su adaptación? Un reduccionismo calamitoso. La película comprime a la mínima expresión su punto de vista, lo desaprovecha, le resta creatividad.» Sin embargo, más allá de ese «reduccionismo calamitoso» del que habla Herráez, existe en la película un componente autorreferencial que enmarca de principio a fin una reflexión crítica sobre el movimiento obrero y, sobre todo, distancia al espectador del discurso cinematográfico convencional.

## 2. EL METACINE DE *LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA*

En *La verdad sobre el caso Savolta* Drove suele situar al espectador fuera de la acción, evitando la clásica identificación o empatía con los personajes y provocando en la audiencia un desplazamiento de la atención hacia las técnicas de representación fílmica. En la primera secuencia —la paliza al anarquista Vicente Puente García—, el cineasta desafía las normas tradicionales de distribución y movimiento de las figuras en el encuadre con la presencia de un personaje —uno de los matones— que entra en campo de espaldas, por detrás de la cámara, desde el extremo inferior izquierdo del plano. Asimismo, tanto en la secuencia de la presentación de Cladedeu, Savolta y Pajarito de Soto en la fábrica de armas como en la del asesinato de anarquistas en casa de Pedro Rovira, el espacio no se marca a través del montaje sino mediante los movimientos de una cámara «espía», claramente dinámica y omnipresente. En la fábrica Savolta, la cámara se convierte en una valiosa fuente de información para el espectador, ya que recorre con mirada crítica los distintos despachos de la empresa para poner de manifiesto los sucios negocios de la oligarquía catalana. De forma similar, en casa de Rovira, la cámara «deja» a los anarquistas (que continúan discutiendo sobre los pros y los contras de una huelga general) y, lentamente, se desplaza hacia la izquierda para detenerse en el marco de una ventana desde la que observa la llegada de los asesinos contratados por Paul-André Leppince. En ambos casos, se trata de una cámara intrusa —es, prácticamente, un personaje más— que reco-

rre los espacios de la fábrica y de la casa de Rovira no sólo con la intención de informar al espectador sino también para hacerse presente, es decir, para evidenciarse como parte de la acción del filme.

Asimismo, Drove pone su película al servicio de la lucha de clases presentándola como un producto cargado de ideología anti-conservadora. El documental sobre la I Guerra Mundial que se proyecta en el sótano de la casa de Rovira constituye tanto una protesta anti-bélica como una «película dentro de la película» en la que se presenta una versión «editada» de la guerra como imagen o simulacro. Drove no sólo recurre a este documental para situar históricamente la acción de *La verdad sobre el caso Savolta* o para referirse a la Gran Guerra como un negocio capitalista sino también para llamar la atención sobre el propio medio fílmico. De hecho, a lo largo de toda la secuencia se puede oír de fondo el familiar sonido de un proyector de cine, lo cual subraya el estatuto de ficción autoconsciente que caracteriza a la película. En esta misma línea, cabe destacar también el uso de una cortinilla negra que selecciona información —«Los negocios y crímenes de Savolta: Contra el asesinato, ¡la Huelga!»— en el periódico *La Voz de la Justicia*, o los efectos de sonido deliberadamente «chirriantes» que tienen como objetivo marcar los momentos más dramáticos de la acción. Todas estas técnicas revelan un estilo cinematográfico a contracorriente que se desvía de las convenciones estéticas del cine tradicional y que revela los principios materiales desde los que se articula la construcción de su puesta en escena.

Uno de los rasgos más característicos de este cine de la autorreflexividad es la «ausencia de placer, un texto que se opone a los placeres habituales de la coherencia, el suspense y la identificación» (Stam 226; la cursiva es mía). En *La verdad sobre el caso Savolta*, esta «ausencia de placer» narrativo se da, sobre todo, al final de la película, que se desvía totalmente del *happy end* tradicional. Se trata de la secuencia en la que Javier Miranda está a punto de matar a Lepprinck. Tal y como han señalado Francesc Llinás y Julio Pérez Perucha en una entrevista a Antonio Drove:

Esta escena es importante porque, dado que el punto de vista dominante ha venido siendo el de Miranda y que esto provoca una identificación del espectador con él, el espectador propio del film [...] desea que Miranda mate al otro. Sin embargo, tú [Antonio Drove], muy brechtianamente, le das la vuelta y, no sólo no le mata, sino que una vez más se deja seducir. Ahí re-

sitúas al espectador como tal, lo fijas en su sitio y, al mismo tiempo, frustras sus expectativas de simple consumidor. («Entrevista» 29)

En efecto, matar a Lepprince hubiera sido una solución complaciente, tal y como mandan los cánones del cine clásico, pero Drove no quiere complacer, sino todo lo contrario: «Yo [Drove] no quería [...] dejar tranquilos a los bien pensantes [...] Si Miranda mataba a Denner [el actor que interpreta a Lepprince], era una descarga emocional, hacer que el espectador saliera a la calle pensando que la pesadilla había terminado» (Llinás, «Entrevista» 29). Esta «pesadilla» de la que habla Drove da comienzo al principio de la película con la muerte del anarquista Vicente Puente, continúa con el asesinato de Savolta, y culmina en un final trágico que incluye la muerte de Pajarito de Soto, la ejecución de cuatro obreros inocentes, el suicidio de Teresa, y, finalmente, la permanencia de Paul-André Lepprince a cargo de la empresa Savolta. Al no eliminar a Lepprince, Antonio Drove evita el final feliz y la catarsis emocional del espectador, y proyecta una mirada crítica sobre unos acontecimientos narrados mediante un estilo cinematográfico inconformista y desfamiliarizado. De hecho, en esa misma secuencia —en la que Miranda amenaza a punta de pistola a Lepprince—, Drove elimina el habitual plano/contra-plano de los diálogos, de tal forma que lo que vemos en primer término es la espalda de Miranda y, de frente, a Lepprince, hablando a Javier (y al espectador). Es un plano excepcionalmente largo, en el que sólo vemos el rostro de uno de los dos personajes, mientras que el otro permanece de espaldas a la cámara. Al evitar el plano/contra-plano y mantener el encuadre fijo sobre Lepprince, la puesta en escena se «hace extraña» para el espectador. Nuevamente, Antonio Drove pone de manifiesto la condición del cine como artificio y como representación, cuestión ésta que tiene mucho que ver con la idea de la política como teatro y negocio, y, por extensión, con temas como la hipocresía y la falsedad de las clases dirigentes, encarnadas, sobre todo, en Lepprince.

### 3. HACIA UNA PUESTA EN ESCENA DE LA MENTIRA: PAUL-ANDRÉ LEPPRINCE SEGÚN ANTONIO DROVE

Se ha dicho que el elegante y diplomático Paul-André Lepprince interpretado por Charles Denner recuerda físicamente a Adolfo Suárez

rez (Hopewell 175), lo cual convierte a la película de Drove en una alegoría política de la transición democrática española. En este sentido, el filme se ha visto como un *thriller* histórico que funciona como metáfora del presente (Jordan y Morgan-Tamosunas 52-3), es decir, como prisma o filtro a través del cual una transición (Savolta/Alfonso XIII > Leppinze/Miguel Primo de Rivera) hace referencia a otro período de cambios en la historia de España (Dictadura/Franco > Democracia/Adolfo Suárez). Se trata de una estrategia narrativa que José Enrique Monterde ha llamado «presentización del pasado» (154) y que suele vincular sucesos criminales con la reconstrucción histórica de períodos como la Restauración, la Dictadura y la República<sup>2</sup>. *La verdad sobre el caso Savolta* de Drove también reescribe el pasado mediante la recuperación cinematográfica de una Historia censurada por el franquismo, y, al mismo tiempo, nos invita a reflexionar sobre el lado oscuro de una transición democrática que el cineasta percibe con desconfianza crítica<sup>3</sup>. De hecho, Drove siempre se ha referido a la clase política en términos de representación, dramatización e hipocresía:

Mi opinión personal y política sobre Adolfo Suárez es [muy] siniestra [...] Recuerdo una frase de Robert Mitchum que me pareció muy inteligente: «No me gustan los políticos; son actores frustrados.» Yo prefiero un personaje que queda claro que es un actor interpretándolo, un juego, que no un político como Suárez, que también hace un juego, pero es un juego más siniestro. Dicho de otra forma [...], el actor representa, trabaja delante del público, mientras que el político no representa a quienes le han votado, sino que representa delante de los que le han votado, en un juego [...] político-burgués [...] donde todos los goles se los meten a los ciudadanos. (Llinás, «Entrevista» 25)

<sup>2</sup> Ángel Luis Hueso Montón (215-40) ha observado que la revisión de la Historia es, como en la literatura, una constante en el cine español de la transición. En particular, dentro de la corriente documentalista, Hueso destaca las siguientes películas: *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patiño, 1976), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) y *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1977). En cuanto a la ficción histórica, Hueso menciona, además de *La verdad sobre el caso Savolta*, los siguientes títulos: *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *Un hombre llamado flor de otoño* (Pedro Olea, 1978), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) y *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán Gómez, 1977).

<sup>3</sup> Estamos ante lo que Joan Ramón Resina (1997) ha llamado «cultura del desencanto», dominada por un escepticismo crítico que afecta, sobre todo, al ámbito político-económico, tal y como también ha señalado Samuel Amell: «En la España de la transición, la corrupción de la sociedad y la inadecuación de sus instituciones represivas contrastan con la nueva situación democrática que se desea» (97).

En la película, esta desconfianza hacia las clases dirigentes se manifiesta en el tipo de puesta en escena que Drove selecciona para caracterizar a personajes políticamente ambiciosos como Paul-André Lepprince. Para empezar, se presenta a Lepprince de espaldas, de tal forma que no vemos su cara, lo cual sugiere una personalidad falsa e hipócrita, sobre todo si tenemos en cuenta que, en otras secuencias, Drove también ha presentado de espaldas a otros industriales, como Nicolás Cladedeu y Savolta. Estamos ante un individuo calculador y sin escrúpulos que, desde su primera aparición, se caracteriza por un especial interés en agradar a todo el mundo —repartiendo pequeños obsequios— y por su gran afición al arte de la seducción y el engaño, a la diplomacia y a las reglas de etiqueta. Todos sus movimientos están absolutamente estudiados y exageradamente coreografiados, de tal modo que se percibe en él un aire de falsedad y artificio que lo acompañará a lo largo de toda la película.

Al igual que el Paul-André Lepprince de Eduardo Mendoza, el de Drove es también un individuo poco transparente y críptico, como el color gris del traje que lleva puesto cuando lo conocemos. De ahí la relación que existe entre este personaje y la densa niebla de la que emerge su coche cuando se dirige a Valencia para recuperar los papeles que lo involucran en los turbios negocios de la empresa Savolta. Su personalidad enigmática y falsa también está asociada a las confusas estructuras laberínticas del despacho de Cortabanyes, sobre todo cuando se entrevista con Pajarito de Soto para sacar partido de la información que le puede proporcionar el periodista. En este sentido, llama la atención el doble marco espacial que hace evidente la hipocresía de Lepprince. Por un lado, Drove lo sitúa ante un majestuoso y frondoso decorado cuya artificiosidad —un salón lleno de obras de arte, plantas y colores— subraya la superficialidad del personaje. Por otro lado, se establece un sugerente vínculo visual entre la falsa sonrisa de Lepprince y el aséptico color blanco de uno de los pasillos del despacho de Cortabanyes. De hecho, el color blanco se convertirá a partir de ese momento en uno de los elementos de la puesta en escena que mejor definen al francés.

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» (24) 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, *via* John Huston) como uno de los emblemas más populares de la ambición<sup>4</sup>. 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», en el que se cita a Jesús de Nazaret dirigiéndose a los escribas y fariseos con estas palabras:

¡Ay de vosotros, escribas y fariseos hipócritas, pues sois semejantes a *sepulcros encalados*, que por fuera parecen hermosos, pero por dentro están llenos de huesos de muertos y de toda inmundia! Así también vosotros, por fuera aparecéis justos ante los hombres, pero por dentro estáis llenos de hipocresía y de iniquidad. (Mat. 23:27; la cursiva es mía).

Antonio Drove también se apropia de las connotaciones funestas del blanco para caracterizar a un Lepprince marcado por la hipocresía y la vacuidad que se esconden debajo de las tranquilas e inofensivas apariencias de las clases dirigentes. Sin ir más lejos, el blanco es el color de la máscara que lleva este personaje en el baile de disfraces (otra alusión al mundo de las apariencias) que ofrece Savolta en su mansión como fiesta de Fin de Año. Estamos ante la secuencia climática de la película, no sólo porque en ella tiene lugar el asesinato del magnate sino también porque se trata del segmento narrativo en el que Savolta descubre la traición de la que ha sido objeto por parte del francés. De hecho, en clave de anagnórisis y epifanía, poco antes de morir, Savolta se acerca a Lepprince y le retira la máscara blanca de los ojos, de tal forma que, por fin, el empresario puede ver el verdadero rostro del que hasta este momento ha considerado su amigo y consejero. Asimismo, Drove subraya

<sup>4</sup> En concreto, Ishmael en *Moby-Dick, or the Whale* explica que la visión del color blanco de la ballena causa en él terror y desesperación (XLII, «The Whiteness of the Whale»): «For all the [...] associations [of whiteness] with whatever is sweet, honorable, and sublime, there yet lurks an elusive something in the innermost idea of this hue which strikes [...] panic to the soul [...] That ghastly whiteness [...] Even more loathsome than terrific» (Melville 205).

la presencia del color blanco en esta secuencia mediante el decorado —las escaleras blancas en las que cae muerto Savolta— y, sobre todo, a través de la simbólica toga blanca «a lo Julio César» del industrial millonario. De igual modo que esta toga imperial de Savolta/Julio César presagia su asesinato, los rombos blancos y negros del disfraz de arlequín que viste Lepprince son también un indicio de su doble personalidad. Tal y como ha explicado Thomas G. Deveny, «Lepprince's harlequin garb, with its black-and-white squares, connotes his hypocrisy [...] Another component of the mise-en-scène —the image of Lepprince in front of the huge mirror— further underscores the two-faced quality of his hypocrisy» (280). En efecto, en el enorme espejo que preside toda la secuencia del baile de disfraces se dan cita el engaño, la sangre traicionada de Savolta, el nombre de Lepprince —la última palabra pronunciada por Savolta— y el macabro sonido de doce campanadas que, en un inesperado giro de los acontecimientos, ya no son celebratorias sino que tocan a muerto<sup>5</sup>.

Tras la muerte del patriarca de la industria catalana, Paul-André Lepprince se reúne con Nicolás Cladedeu en la biblioteca de la mansión Savolta, y ahí mismo se hace responsable de los asesinatos que han tenido lugar hasta ese momento. La puesta en escena de esta secuencia subraya de nuevo la doble personalidad del francés, que, como hemos visto, convierte el conflicto apariencia/realidad en un cuestionable instrumento diplomático para triunfar en el mundo de los negocios. En este caso, Antonio Drove caracteriza a Lepprince en términos de iluminación. El rayo de luz que entra por la ventana divide su rostro en blanco y negro (predomina el blanco), y, de este modo, Drove introduce una rima visual entre la cara bipolar e hipócrita de Lepprince y el disfraz de arlequín que llevaba puesto en la ominosa fiesta de Fin de Año. Asimismo, lo vemos fumando un puro, lo cual sugiere que (junto con la mansión, la empresa del magnate, y la hija de éste) se ha apropiado

---

<sup>5</sup> En *La verdad sobre el caso Savolta* se pueden percibir los ecos de *Chimes at Midnight* (1966) de Orson Welles, una película que también gira en torno al tema de la amistad traicionada. En el filme de Drove podemos escuchar esas mismas «campanadas a medianoche» de Welles en las doce campanadas que se oyen en el momento de la muerte del industrial, asesinado a traición en la medianoche de Fin de Año. No en vano, al igual que Orson Welles, Antonio Drove es también un cineasta independiente —y, en muchos casos, incomprendido— que no sigue las reglas del juego del cine dominante.

completamente de los símbolos de poder que identificaban al desaparecido Savolta (Deveny 280).

Visualmente, toda la secuencia está organizada a partir de las convenciones del cine negro: el humo de tabaco, las sombras, una conversación secreta, diálogos lentos, y primeros planos de los rostros de Cladedeu y Lepprince<sup>6</sup>. De esta forma, Drove hace todavía más evidente la idea de una conspiración política entre las clases dirigentes no sólo de Cataluña sino también del Gobierno Central. El mismo Lepprince reconoce que ha contado con el apoyo del Gobernador de Madrid en Barcelona, además de la colaboración de toda la Banca catalana. De hecho, en una secuencia posterior, vemos que el representante de la Banca barcelonesa —Sardá Pujol— presiona al Gobernador para que Madrid tome medidas estrictas con el objetivo de abortar la huelga general que se avecina: «Comuníquese así al gobierno central: ordenamos que se arreste a todo individuo sospechoso de subversión, que se descabece el movimiento obrero, que se haga un escarmiento ejemplar. Si la huelga estalla mañana, haremos responsable al Rey.» Con estas palabras de Sardá Pujol, Antonio Drove deja muy claro que España está en manos de una oligarquía millonaria que mueve los hilos políticos y económicos de todo el país. No en vano, la conversación entre el representante del Gobierno Central y el banquero catalán se desarrolla en el interior de una enorme estructura metálica caracterizada, precisamente, por un intenso color blanco que ya se asocia no sólo a la hipocresía de Lepprince sino también a la corrupción de la clase política española.

Teresa de Soto es una de las víctimas inocentes de este estado de putrefacción en el que se encuentra sumida la España de Alfonso XIII. Hacia el final de la película, un fundido encadenado esta-

<sup>6</sup> El estilo visual del cine negro norteamericano de los años 30 y 40 ha influido poderosamente en las secuencias policíacas de *La verdad sobre el caso Savolta*. En la película de Drove, el rápido paso del tiempo actúa siempre en contra de los personajes, de tal modo que, como ha señalado Santos Zunzunegui (15), la película recuerda en su aspecto de implacable mecanismo de relojería al cine de Fritz Lang, uno de los cineastas más admirados por Antonio Drove. Al igual que la novela negra, el cine policíaco es uno de los géneros más populares durante los años de la transición democrática, debido, sobre todo, a las posibilidades que ofrece para poner en escena cuestiones como la corrupción política o los fallos del sistema judicial. Algunas de las películas policíacas más célebres de estos primeros años de la democracia en España son: *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976), *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1981), *Demasiado para Gálvez* (Antonio Gonzalo, 1981), *El crack* (José Luis García, 1981) y *El crack II* (José Luis García, 1983).

blece una acertada conexión visual entre los jardines de la mansión Savolta/Lepprince y las lápidas blancas del cementerio en el que está enterrada la esposa de Domingo Pajarito de Soto. Obviamente, lo que le interesa a Drove es, en primer lugar, poner de manifiesto —una vez más a través del color blanco de los panteones del cementerio— el lamentable estado de descomposición que afecta a la política y a la sociedad españolas, y, en segundo lugar, ofrecer una inquietante reflexión sobre los conflictos de poder que se suelen esconder detrás de las tranquilas apariencias de las transiciones político-económicas. Todo ello con la intención de poner en evidencia a burócratas y empresarios que en *La verdad sobre el caso Savolta* ignoran por completo las necesidades del movimiento obrero y no dudan en aplicar medidas violentas con tal de consolidar un capitalismo deshumanizado.

Además de secuencias explícitas en las que Drove reproduce los asesinatos de los trabajadores, la película también transmite dicha violencia institucional mediante elementos de la puesta en escena más sutiles pero igualmente efectivos, como el cartel/póster con bocetos de revólveres que preside todas las reuniones de la comisión ejecutiva de la empresa, o las cajas amarillas en las que los trabajadores de Savolta almacenan las armas que ellos mismos fabrican. De hecho, esas cajas funcionan también como metafóricos ataúdes en los que se encierra el futuro de los obreros, un futuro pesimista representado por un niño sentado, al principio de la película, entre esas mismas armas de fuego. De forma similar, el color rojo de los títulos de crédito iniciales y finales también hace referencia a la violencia que emana del comportamiento criminal de las esferas de poder, esto es, del mismo Estado. Asimismo, ese rojo es una alusión al color del coche de Lepprince y, además, anticipa la siniestra figura del invitado disfrazado de diablo —también vestido de rojo— en la fiesta de Fin de Año, un misterioso personaje que constantemente persigue y acecha a Savolta en los minutos antes de su muerte.

La intensidad de este rojo-sangre en las secuencias de créditos es también una representación visual del color ideológico que articula la película de Drove desde el principio hasta el final<sup>7</sup>. Su lectu-

<sup>7</sup> Sobre ese mismo fondo rojo, la película se cierra con dos citas —una de Pierre-Joseph Proudhon y otra de Bertold Brecht— que condenan el uso de la violencia como medio para solucionar conflictos sociales y políticos: «Sólo la violencia ayuda donde la violencia impera» (Brecht, 1932), y «Los asesinatos políticos no sirven para

ra del *Savolta* de Mendoza subraya aquellos elementos narrativos de la novela que ponen de manifiesto la corrupción y la desigualdad social de una transición democrática que no está exenta del tráfico de influencias, el paro, la violencia, y los negocios delictivos de los empresarios protegidos por el Estado. Esta película es también una constatación del mal funcionamiento de una justicia que condena la criminalidad de los que aprietan el gatillo pero absuelve a los encargados de contratarlos. En este sentido, no cabe duda de que Drove ha prestado especial atención a la caracterización de Paul-André Leppince, un personaje que funciona narrativamente como catalizador temático de cuestiones como la hipocresía política y la transición de un poder autoritario —Savolta, Cladedeu— a otro aparentemente más liberal pero falso e hipócrita —el propio Leppince (Santos Zunzunegui 14).

De esta adaptación cinematográfica se suele esperar un ejercicio de estilo que traslade fielmente la novela de Mendoza a la gran pantalla—tanto a nivel técnico como temático—, pero, como ha observado Juan Marsé, hay que tener en cuenta que «al reconstruir [una] historia en imágenes [...], la película será conveniente no por su fidelidad al argumento o al espíritu de la novela que adapta, sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas» (34)<sup>8</sup>. En particular, Drove, fiel únicamente a sí mismo y a la visión contestataria que tiene del cine, optó por una versión libre del original literario, tal y como era habitual en los comienzos de la Transición: «En aquellos primeros tiempos de la democracia [...], si bien los realizadores serios llevaron la literatura [al cine] con intenciones sobre todo militantes, fue [...] menos para plasmar con exactitud obras de renombre que para expresar a través de ellas las vigorosas aspiraciones de una época que soñaba con vivir de otra manera, que exigía con sus deseos y con sus actos un futuro mejor» (Jaime 140). Antonio Drove se ha preocupado menos de recrear al pie de la letra la novela de

---

nada; si acaso para empeorar las situaciones. Es la disposición de las conciencias lo que hay que cambiar. La tarea es completamente moral, completamente espiritual: el puñal no tiene aquí nada que hacer» (Proudhon, 1858).

<sup>8</sup> Por esta razón, el filme de Antonio Drove se ha examinado en este trabajo a partir de propuestas metodológicas que —al margen del criterio de la fidelidad narrativa— exploran las adaptaciones cinematográficas como lecturas críticas de textos literarios (Peña-Ardid 30-1), situándolas en el contexto histórico en que son producidas (Dudley 104, Faulkner 1, Naremore 1-15) y dentro del corpus fílmico del director encargado del rodaje (Boyum 61-2, Larsson 71).

Mendoza que de poner en evidencia a una clase política de la que desconfía como ciudadano y como director de cine. Estamos ante una película «abiertamente de izquierdas» (Santos Zunzunegui 14) que opta por una estética a contracorriente para desmontar los presupuestos políticos, ideológicos y económicos del discurso oficial. La apariencia clásica de su puesta en escena esconde, en realidad, elementos técnicos de subversión que desarticulan las convenciones estéticas del cine hegemónico. *La verdad sobre el caso Savolta* amplía la cosmovisión disidente y alternativa de un cineasta nada conformista cuyo legado cultural merece un lugar destacado dentro del panorama artístico de la transición democrática española.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Amell, Samuel. «La novela negra y los narradores españoles actuales.» *Revista de Estudios Hispánicos* 20.1 (1986): 91-102.
- Boyum, Joy G. *Double Exposure: Fiction into Film*. New York: Universe Books, 1985.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1902. New York: Penguin, 2000.
- Deveny, Thomas G. *Contemporary Spanish Film from Fiction*. Lanham MD: The Scarecrow Press, 1999.
- Dudley, Andrew. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford UP, 1984.
- «Evangelio según San Mateo.» *Sagrada Biblia*. Eds. Eloino Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.
- Faulkner, Sally. *Literary Adaptations in Spanish Cinema*. London: Tamesis, 2004.
- Herráez, Miguel. «Eduardo Mendoza y el cine.» *Caleidoscopio: revista de cine* 2 (2000). <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio/numero/dos/herraez.html>.
- Hopewell, John. *Out of the Past. Spanish Cinema After Franco*. London: British Film Institute, 1986.
- Hueso Montón, Ángel Luis. «Unha aproximación ó cine español. Os anos da transición política (1974-1982).» *Revista Galega do Ensino* 41 (2003): 215-240.
- Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Jordan, Barry, and Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester UP, 1998.
- Larsson, Donald F. «Novel into Film: Some Preliminary Reconsiderations.» *Transformations in Literature and Film: Selected Papers from the 6<sup>th</sup> Annual Florida State Conference on Literature and Film*. Tallahassee: U Presses of Florida, 1982: 69-83.
- Llinás, Francesc, y Julio Pérez Perucha. «Antonio Drove.» *Contracampo: revista de cine* 12 (1980): 11-13.
- . «Nunca estuvimos en el río Mississippi: entrevista con Antonio Drove.» *Contracampo: revista de cine* 12 (1980): 17-33.
- Marsé, Juan. «La literatura en la gran pantalla: el paladar exquisito de la cabra.» *El País*, domingo 13 de noviembre de 1994: 34.
- Melville, Herman. *Moby-Dick, or the Whale*. 1851. New York: Penguin, 1992.
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Naremore, James. «Film and the Reign of Adaptation.» *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Jersey: Rutgers, 2000: 1-18.

- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- Santos Zunzunegui, Antonio. «La reforma, el fascismo y las causas evitables: *La verdad sobre el caso Savolta*.» *Contracampo: revista de cine* 12 (1980): 13-16.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.

BLANK PAGE