

Lugares ¿Qué lugares?
editado por José Joaquín Parra Bañón

La construcción cinematográfica del espacio en la alegoría política *Alicia en la España de las maravillas*

Alfredo Martínez-Expósito
University of Melbourne, Australia

Abstract The film *Alice in Spanish Wonderland / Alicia en la España de las maravillas*, directed by Jordi Feliu in 1978, was saluted by international critics as the first open questioning of Franco's dictatorship on screen. The film was well received in the festival circuit before being dubbed into Catalan in the early 1980s. Yet, it soon fell into relative oblivion due to its demanding visual language and political content. Like other political allegories of Spain's Transición, this film makes a complex use of cinematic space. Visual rhetoric of space includes instances of realistic, symbolic, and allegorical compositions. Intertextual allusions to Lewis Carroll's Alice books further compound the construction of spaces in the film. The film makes use of four main strategies for the composition of space: discontinuity, incongruity, over-signification, and symbolism. Furthermore, the film's powerful Catalan subtext generates a particularly complex set of hybrid spaces in which Spanishness and Catalanness are ambiguously expressed.

Keywords Spanish cinema. Catalan cinema. Country image. Space in film. Surrealism.

Sumario 1 La contribución de Feliu al cine de la Transición. – 2 Espacios y significados. – 3 Conclusión.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 17

e-ISSN 2610-8844 | ISSN 2610-9360
ISBN [ebook] 978-88-6969-432-5 | ISBN [print] 978-88-6969-433-2

Open access

Published 2020-07-09
© 2020 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-425-5/007

1 La contribución de Feliu al cine de la Transición

Alicia en la España de las maravillas (1978) fue la primera y única película propiamente de autor que dirigió Jordi Feliu i Nicolau (1926-2012). Feliu tuvo una larga carrera ligada al cine como crítico, director y guionista. Fue uno de los fundadores del grupo Gente Joven del Cine Amateur en 1952. Cosechó éxitos en la España del franquismo con sus cortos y escribió los guiones de *Tierra de todos* y *Vamos a contar mentiras*, ambas dirigidas por Antonio Isasi-Isasmendi. Dirigió doce documentales, entre los que se encuentran algunos de temática catalanista como *Som i serem*, y cuatro largometrajes de ficción, tres de ellos en colaboración con José María Font-Espina: *Diálogos de la paz*, *El arte de casarse* y *El arte de no casarse*. En solitario dirigió *Alicia en la España de las maravillas*, en cuyo guion colaboraron Jesús Borràs y Antoni Colomer. Presentada como una adaptación libre del clásico de Lewis Carroll, la película participó con éxito en los festivales de Cannes,¹ Nueva York, Sao Paulo, Cartagena de Indias y Belgrado. Tanto la película como su director cayeron en un cierto olvido que sólo algunas retrospectivas² y un menguado número de estudios monográficos han logrado paliar (Bonet Mojica 2008). Sin embargo, la aportación de la película a la reconsideración del franquismo y a la configuración de una nueva imagen de España en el cine catalán está lejos de haber agotado su desarrollo crítico (Gustran, Quiroga 2019).

Argumentalmente, la película adopta la clásica estructura narrativa de *Alice's Adventures in Wonderland* y *Through the Looking-Glass*: una muchacha dormida se interna en un mundo onírico en el que la sociedad de su tiempo es diseccionada a través de personajes fantásticos y mediante una lógica elemental que pone en evidencia sus elementos absurdos, contradictorios e injustos. Feliu sustituye la Inglaterra victoriana de Carroll por la España franquista, introduciendo tramas y personajes que van explicando ese mundo. Los Estados Unidos envían a un agente de la CIA a la España de la Transición con el objetivo de que la propia España tome conciencia de lo que el franquismo fue realmente; esa toma de conciencia será el paso previo para la democracia. El agente adopta la apariencia de la conocida conejita del *Playboy*. Por su parte, España aparece personificada no en

Este trabajo ha sido posible gracias a una estancia en el Madrid Institute for Advanced Study (MIAS) y a una Cátedra de Excelencia de la Universidad Carlos III / Banco de Santander.

1 La participación española en Cannes 1978 contó con cinco representantes del cine iconoclasta de la Transición: Carlos Saura, Ricardo Franco, Bigas Luna, Ventura Pons, y el propio Feliu.

2 Filmoteca de Catalunya en diciembre de 2008; Filmoteca Española en diciembre de 2017.

una sino en tres Alicias (interpretadas por Mireia Ros, Silvia Aguilar y Montserrat Móstoles), todas ellas muchachas jóvenes de unos veinte años.³ La toma de conciencia de Alicia tiene lugar mientras asiste a una serie de episodios o viñetas representativas de la dictadura, tales como la persecución política, el estraperlo, el fanatismo católico, la represión lingüística, el imperialismo de los Estados Unidos, o el capitalismo multinacional, entre otros. Al final, Alicia (España) se ve envuelta en un extraño juicio que se desarrolla en una plaza de toros completamente vacía: la propia Alicia es la acusada, por el mero hecho de haber presenciado los episodios que se le han ido mostrando. El juicio está pregrabado y en lugar de jueces y fiscales sólo hay altavoces y ordenadores. Sin posibilidad de defensa, Alicia es condenada a muerte por subversión contra el Estado. Pero en ese momento una lluvia providencial acaba con el juicio-farsa y el agente de los Estados Unidos declara a España lista para la democracia. Epílogo: una Alicia envejecida, interpretada por una cuarta actriz (Concha Bardem, que durante el rodaje tenía 58 años), vuelve a la plaza de toros, donde ya no hay vestigios del juicio que allí se celebró, como si la memoria se hubiera borrado.

Tanto por el tema como por las condiciones de producción y recepción, la película de Feliu permite un acercamiento al cine español de la Transición desde una óptica catalana, lo cual contribuye a problematizar la noción de un cine español en singular de la que el propio Feliu era muy consciente, ya que la película es contemporánea de los importantes debates surgidos en torno al Congreso de Cultura Catalana (Barcelona, 1976) y el Simposio sobre el Cinema a les Nacionalitats (Sant Feliu de Guíxols, 1977), que tendrían eco en el Primer Congreso Democrático del Cine Español (Madrid, 1978). Esta perspectiva permite leer la película de Feliu en relación con dos grandes tendencias del cine catalán de la Transición: por una parte, el género de recuperación de la memoria histórica, con títulos de gran impacto como *La ciutat cremada*, *Raza: el espíritu de Franco*, o *Companyes, procés a Catalunya*; y por otra, los géneros populares como la comedia (Betriu, Bellmont, Comerón) o el thriller (Bigas Luna, Herralde). En *Alicia en la España de las maravillas* son visibles tanto las intenciones proto-normalizadoras del cine político como la apelación al entretenimiento del cine de género. Esta perspectiva permite, también, problematizar la cuestión lingüística, sobre la cual no se había alcanzado un consenso claro en el Congreso de Cultura Catalana:

3 Aunque Feliu (1978b) proporcionó una explicación de tipo simbólico a la multiplicidad de Alicias, como reflejo de la «pluralidad étnica» de España, el origen fue más prosaico: «todo partió de un percance de rodaje: Mireia Ros abandonó temporalmente el proyecto, en solidaridad con los miembros del equipo despedidos en la segunda fase de su realización» (Costa 2017).

S'havia evidenciat una diferent concepció del que podia considerar-se cinema català. Mentre que per a uns l'element lingüístic era essencial, per als altres no, i consideraven cinema català tota producció realitzada a Catalunya. (Porter i Moix 1992, 349)

Feliu rodó su película entre 1975 y 1977 en castellano, y en este idioma se presentó en festivales internacionales y en su estreno en salas (Maryland de Barcelona el 2 de octubre de 1978 y Arniches de Madrid el 18 de enero de 1979). El 14 de febrero de 1986 se estrenó en Barcelona la versión doblada al catalán.⁴ Porter i Moix recuerda que este tipo de doblajes no era infrecuente: «Una cosa semblant succeí amb altres films, ja que, malgrat els canvis, la reticència envers l'ús corrent del català al cinema era ben viva» (1992, 349). Es importante recordar que la censura quedó oficialmente abolida en España el 1 de diciembre de 1977, y que en consecuencia la película, que ya estaba pre-montada bajo un régimen de censura, vio la luz tras su desaparición y pudo beneficiarse de algunos rápidos cambios de última hora en los diálogos y en la voz en *off* (Bonet Mojica 2008, 83). También es importante aclarar que la película no sufrió cambios a manos de la censura y que su exhibición fue autorizada para mayores de 16 años.⁵

Estamos, a la luz de estos datos, ante una película típicamente transicional y por lo tanto no puede extrañar que las nociones de españolidad y catalanidad estén tan abiertas como las categorías estéticas y políticas que en ella se plantean: por ejemplo, la apelación a una cinefilia familiarizada con los géneros alegóricos, la militancia política heredera del antifranquismo, y la vacilación lingüística presente en el cine catalanista de aquel momento. Esta peculiar combinación de erotismo y política es típica de lo que en su momento se de-

⁴ Según el Ministerio de Cultura y Deporte la versión catalana se estrenó en junio de 1985, pero tanto Romaguera i Ramió (2005, 61-2) como Bonet Mojica (2008, 83) apuntan a 1986. Una discrepancia similar se encuentra en lo referido a la fecha en la que el doblaje se llevó a cabo: Porter i Moix (1992, 349) señala que fue 1982 pero Romaguera i Ramió (cit. en Casares Rodicio 2011, 748) da la fecha de 1984. Brad Epps (2012, 76) atribuye estas discrepancias al efecto de la censura, aunque no habría que descartar las diferencias entre los diferentes sistemas de catalogación filmográfica.

⁵ La película obtuvo una subvención oficial normal pero no consiguió una subvención superior para películas de Interés Especial. Feliu solicitó esa subvención especial en base a la buena acogida de la película en festivales, aduciendo además «la considerable importancia que, para la credibilidad de la democracia española en el exterior, puede tener el factor 'ayuda estatal' para una película de este tipo. Y parece obvio también lo que puede significar en detrimento de tal credibilidad una denegación del 'Interés Especial' en un caso como el presente». Feliu acusó a la Comisión de Visado de negarle la subvención por razones políticas (Archivo General de la Administración, recurso de 26 de junio de 1978). La Comisión de Visado rechazó unánimemente cualquier motivación política y adujo criterios estéticos como «su pésima narrativa, su pesada reiterativa en tópicos manidos y comunes, su surrealismo barato y de baja calidad» (Archivo General de la Administración, resolución de 28 de julio de 1978).

nominó «pornopolítica».⁶ *Alicia en la España de las maravillas* no está editada en formato doméstico y por lo tanto constituye «una rareza monumental [del cine español]»⁷ que algunos llegaron a creer definitivamente perdida.⁸ La copia que se conserva en Filmoteca Española, con el color muy defectuoso y subtitulada en francés, posiblemente sea la que se proyectó en Cannes. La Filmoteca de Catalunya conserva una copia restaurada, que se corresponde con la versión doblada al catalán que se realizó en 1982-84. A su vez, la investigación historiográfica sobre esta película plantea problemas de producción y distribución también típicos de su momento, tales como la existencia de al menos dos guiones conocidos, ambos en castellano,⁹ y las dos versiones (la original en castellano y la doblada al catalán), que compiten entre sí en el terreno de la autenticidad cultural. La existencia de estas dos versiones ha ocasionado interesantes perspectivas críticas; por ejemplo, Daniel Seguer (2017) considera que la película reivindica el uso del catalán, del vasco y del gallego. Sin embargo, la única de esas lenguas que aparece en la versión original es el gallego. La explicación, obviamente, es que Seguer usa únicamente la versión catalana, en la que, a diferencia de la castellana, «Alicia habla en catalán mientras que los representantes de la dictadura lo suelen hacer en castellano» (2017). Por otra parte, el guion de 1977 incluye una escena que no llegó a incluirse en la película:

No lejos del hombre gallego, (ALICIA ha proseguido su avance siempre precedida de la CAM en TRAV), la muchacha llega a un punto de la cola en el que hay un hombre (también con auriculares), agachado, derrumbado, hecho un apretado ovillo, pero con su mano derecha permaneciendo abierta sobre el muro. Las uñas de esa mano (sangrantes) han rascado el muro marcando cuatro arañazos verticales y rojos (saltó el yeso descubriendo el ladrillo) y formando las “cuatro barras” de la bandera de Catalunya. Por efecto de la caída, este hombre catalán tiene los auriculares mal puestos y por ellos escapa el mensaje que está recibiendo a través de los mismos. Se trata, realmente, del mismo mensaje que reciben el VASCO, el GALLEGO y cuantos (miembros de nacionalidades del país) llevan auriculares. Es un mensaje que dice siempre lo mismo, a modo de consigna-cantilena interminable:

⁶ Fernández-Santos, Á., «Pornopolítica española», *Cambio 16*, 26 de febrero de 1978.

⁷ Tones, J., «*Alicia en la España de las maravillas*: cuando Lewis Carroll conoció la Transición española», *El Diario*, 26 de diciembre de 2017, https://www.eldiario.es/cultura/cine/Alicia-Espana-Maravillas-Carroll-Transicion_0_722327961.html.

⁸ Palacios, J., «La trastienda oculta del cine español», *El Cultural*, 22 de diciembre de 2017, <https://elcultural.com/La-trastienda-oculta-del-cine-espanol>.

⁹ Feliu 1977, 1978a. A pesar de las fechas, el de 1977 parece ser una redacción posterior y más cercana a la versión finalmente rodada que el de 1978.

VOZ EN OFF A TRAVÉS DE AURICULARES:

En España se habla el idioma del Imperio... En España se habla el idioma del Imperio... En España se habla el idioma del Imperio... (Feliu 1977, 100-1)

El propio Jordi Feliu se encargó de llamar la atención sobre ciertos aspectos de su película en una serie de paratextos antes y después del estreno. Estos aspectos tienen que ver con el significado global de la película, con el sentido de algunos de sus episodios, y con su dimensión autobiográfica.

En el primer planteamiento argumental, Feliu destaca su intención de que la acción transcurra en distintos puntos de España:

Alicia, una niña de doce años, tiene un sueño en el que corre una serie de aventuras en distintos puntos de España a través del encuentro con diversos personajes que sirven de apoyatura para realizar una sátira sociológica centrada en la evidencia de los defectos más característicos de la sociedad contemporánea en nuestro país [...] Los escenarios corresponden a puntos de la geografía española tan característicos como de fama reconocida. (Feliu 1976)

Poco quedó de este planteamiento inicial en la película. Aparte de la edad de la protagonista, que en la película posibilita una sexualización explícita con abundantes guiños al cine de destape de la época, las localizaciones reconocibles no corresponden a la geografía española en su totalidad, sino que están circunscritas a la ciudad de Barcelona.¹⁰

En la «Declaración de Propósitos» que acompañó a la película en Cannes y otros festivales, Feliu da dos claves de su simbolismo: la denuncia del franquismo y la personificación de los pueblos de España en una pluralidad de Alicias.

Fundamentalmente, en *Alicia en la España de las maravillas*, he intentado expresar mi visión de la represión cultural ejecutada por un fascismo. Una represión que comienza con un paternalismo asfixiante y termina con el genocidio [...] Mi cuento incluye una serie de momentos decisivos de la España del general Franco de 1.936 hasta 1.975. Pero lo importante no son los hechos en sí porque, por encima de todo, lo que me ha interesado es presentar una situación de conjunto evidenciando la tiranía de unas fuerzas represoras contra los pueblos del Estado español. Esos pueblos están

¹⁰ Los exteriores acreditados en la película corresponden a Arenys de Munt, Barcelona, Girona, y Colmenar Viejo.

representados por el personaje de Alicia, desdoblado en tres actrices para dar una idea de la pluralidad étnica [...] *Alicia en la España de las maravillas* es un film concebido y realizado en Catalunya, uno de los pueblos del Estado español. La cultura y la historia política de Catalunya incluyen la existencia de una cinematografía que, en estos momentos, está luchando por expresar libremente su personalidad». (Feliu 1978b)

En la Sinopsis Argumental que se incluyó en la Nota de Prensa para su estreno en España en 1978 se destaca el elemento erótico explícito y se hace alusión al concepto de raigambre marxista «toma de conciencia». Además, se desgranar los episodios de la película y se explican algunos simbolismos.

Alicia se introduce en una singular *casita de muñecas*, donde será violada nada menos que por los soldados – incorporados por enanitos – del Séptimo de Caballería de Michigan, episodio que coincide precisamente con la firma del primer pacto España-USA [...] Alicia penetra en el mundo inmenso, infinito – lleno de extrañas nieblas y soles – de la Censura oficial, donde se compendian los 40 años abarcados por la película. Aquí es donde empieza a producirse la toma de conciencia de Alicia, que actúa ya incluso por cuenta propia en el episodio siguiente, protagonizado por el *espíritu del doce de febrero* [...] Y esto, paradójicamente, lleva a la muchacha a vivir una maravillosa escena de amor con un ser extraordinario, *angélico*, que se le aparece en el calabozo donde Alicia aguarda el momento del juicio. Para la muchacha, el episodio es, realmente, *de fábula*. Pero no así su desenlace, pues en este momento el *ángel* resulta no ser tal, sino un representante de las multinacionales que pretenden la posesión de España (Feliu 1978c; cursivas del original)

A raíz de su estreno madrileño, Feliu declaró a *El País* que la película tenía para él un sentido autobiográfico, ya que incluía «los sucesivos traumas que me produjeron los enfrentamientos con la censura [y] experiencias de mi infancia en general». ¹¹ Mediante estas declaraciones, se constata el interés personal de Feliu por que la película fuera entendida como un relato acerca de España, en el que el personaje de Alicia, en sus cuatro encarnaciones, es una personificación de una España plural que se opone al régimen fascista y que toma conciencia de su propia historia mediante un proceso de indagación a través de una serie de episodios, cada uno de ellos relacionado con

11 «*Alicia en la España de las maravillas* es una película muy vivencial. Entrevista con su realizador, Jordi Feliú», *El País*, 19 de enero de 1979, https://elpais.com/diario/1979/01/19/cultura/285548402_850215.html.

un espacio concreto. Estos episodios son los siguientes: (1) el jardín donde Alicia se duerme y se despierta; (2) un ascensor donde Alicia visiona fragmentos filmicos de la Guerra Civil; (3) la plaza de toros donde Alicia presencia torturas y donde se celebra el juicio contra ella; (4) la orilla de un río donde un grupo de niños es adoctrinado por sacerdotes; (5) una mansión/catedral donde viven las damas acomodadas del régimen; (6) un patio donde se sirve el rancho a los perdedores; (7) el almacén donde un estraperlista atesora alimentos y donde trata de violar a Alicia; (8) el cuarto infantil de una casa familiar, adonde incongruentemente llega el Séptimo de Caballería en busca de Alicia, la cual trata de esconderse en el interior de una casa de muñecas; (9) un cementerio donde una autoridad eclesiástica pronuncia un discurso sexista; (10) un circo donde un prestidigitador hace trucos con una bolita blanca que representa la democracia española; (11) un vasto espacio, oscuro y laberíntico, que representa la opacidad de la censura; (12) una rosaleta en la que un grupo de jardineros pinta todas las flores de azul; (13) un parque de atracciones en el que un científico declama un encendido discurso sobre la superioridad de la raza hispana; (14) un espacio blanco y abstracto en el que Alicia hace el amor con un Ángel que representa el carácter vampírico de las multinacionales.

Estamos, por lo tanto, ante un estilo narrativo metafórico cuyas claves interpretativas se encuentran en el personaje de Alicia y en la construcción cinematográfica de los espacios, cuestiones que, como se comprobará, están íntimamente relacionadas entre sí.

2 Espacios y significados

El cartel que se utilizó para promocionar la película, junto con la frase publicitaria «El libro de reclamaciones nacional abierto por primera vez de par en par», alude a ambas claves.¹² En él se ve a Mireia Ros desnuda (excepto por unos calcetines blancos y zapatos de charol), con un lazo rojigualdo en el pelo, y «los pechos tachados por los característicos rectángulos negros de una imagen censurada» (Costa 2017). La sexualización, la violencia, el referente nacional y el uso opresivo del espacio hacen de esta imagen un compendio icónico de los temas que la película aborda. La sexualización admite una lectura en términos alegóricos, ya que la nación suele ser personificada por una mujer en términos iconográficos;¹³ pero en este caso resul-

¹² Los creadores del cartel fueron Pere Virgili y Albert Culleré, con fotografía de Joan Ribé, director visual Daniel Panicello, de la empresa de máquetin y publicidad Costa SA.

¹³ Si bien durante el franquismo proliferaron las personificaciones masculinas, como Manolo Escobar o Paco Martínez Soria.

ta obligada la lectura en términos sicalípticos, ya que la promoción de la película explotó los desnudos de Mireia Ros en el contexto del cine de destape de la época.¹⁴ La violencia visual adopta en un caso la retórica habitual de la censura española (los rectángulos negros) como denuncia paródica de una práctica que había sido habitual hasta pocos meses antes del estreno de la película. Significativamente, la censura parodiada no es sólo de tipo sexual (pechos) sino que afecta también a la libertad de expresión y a la lengua (boca). El referente nacional mediante el uso de la bandera española en el lazo podría ser entendido como una pista para interpretar el personaje de Alicia como personificación de España. Existe, sin embargo, otra versión del cartel, que se utilizó para su promoción en Cannes, en la que no hay rastro de los rectángulos negros pero Ros aparece atada y amordazada con una cinta rojigualda.¹⁵ En esa versión, la españolidad meramente identificativa del lazo se transforma en una españolidad silenciadora y represiva. En ambos casos, el encuadramiento opresivo de Alicia en un espacio claustrofóbico, unido a la mirada directa, suplicante, de la muchacha al espectador, tiene un componente emocional que Joan Costa, creador del póster, reconoce como constitutivo del mismo:

El cartel [...] debe seducir, operar persuasivamente, con convicción y, en cierta forma, debe 'programar un comportamiento' del espectador (llevándole a ver el filme: ésta es la función esencial del cartel) [...] El cartelista debe ser un 'ingeniero en emociones'. (Costa cit. en Contel 1979, 45)

Tal como anuncia el cartel, la poética del espacio en *Alicia en la España de las maravillas* es anti-realista. Aunque la idea original de Feliu era rodar en espacios reconocibles y característicos de la geografía española, esa intención realista estaba ya condicionada por una distorsión, ya que «Alicia, mágicamente, aumenta o disminuye de tamaño» al entrar en contacto con «una serie de personajes negativos» (Feliu 1976). La intención de la distorsión espacial sería «plasmar diversos aspectos de la realidad española contemporánea y someter-

¹⁴ La revista *Fotogramas* dedicó cinco reportajes a la película entre abril de 1977 y febrero de 1979 (números 1487, 1495, 1545, 1572 y 1582), dos de los cuales incluían material explícito: «El último erotismo del cine español» (1487, 15 de abril de 1977, 46-7) y «Las maravillas de Mireia Ros» (1495, 10 de junio de 1977, 23-6).

¹⁵ «El póster que se vio aquí causó muchísimo revuelo, pero había otro en el que salía amordazada con una cinta de la bandera de España, en el que se me veía el pecho, que lo publicaron a doble página en una revista, creo que *Paris Match*. Suponía un cambio radical respecto a lo que se conocía de nosotros» (Ros cit. en Piñón, M., «Cómo Alicia y Caperucita desafiaron la censura», *Vanity Fair*, 24 de diciembre de 2017, <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/alicia-caperucita-cuentos-censura/27993>).

los a una visión crítica» (Feliu 1976). El resultado final de la película conserva tanto la serie de personajes negativos como algunos episodios en los que el tamaño físico de Alicia parece modificarse. Pero el posible realismo de los espacios reconocibles de la geografía española ha sido sometido a un proceso general de metaforización.

En la película, la metaforización del espacio está enmarcada por el sueño de Alicia, es decir, por un pacto anti-realista entre texto y lector mediante el cual la lógica cartesiana es sustituida por una lógica onírica gobernada por la semiótica connotativa en la que el sentido procede siempre de manera oblicua: símbolos, metáforas, alegorías, etc. Este es el modelo que Feliu toma prestado de Lewis Carroll, y para el cual adopta un lenguaje visual procedente del surrealismo en lo relativo al uso de símbolos y del expresionismo en lo relativo a la deformación de los espacios. En este tipo de tratamiento, el espacio no tiende a ser expresión de la psicología del personaje; por el contrario, el personaje está enfrentado y en oposición al espacio que le circunda.

Las principales características del espacio en *Alicia en la España de las maravillas* son su discontinuidad, su incongruencia, su sobre-significación y su uso simbólico.

Discontinuidad: si la continuidad es un principio básico de la narrativa realista, en esta película se privilegia la discontinuidad espacial. Esto se consigue mediante la yuxtaposición de las catorce secuencias narrativas antes señaladas, que tienen lugar en espacios diferentes sin que se establezca una causalidad lógica de unos a otros. Como ejemplo de este tipo de yuxtaposición a-causal de episodios podemos mencionar el paso de la secuencia 10 (circo) a la 11 (espacio abstracto de la censura, episodio que fue filmado en las ruinas del mercado barcelonés de El Born): se trata de una transición narrativa y espacial establecida mediante un simple corte sin explicación de ningún tipo.

Un segundo tipo de discontinuidad lo constituye el desajuste ilógico entre campo y contracampo. Por ejemplo, el paso de la secuencia 2 a la 3 muestra a Alicia saliendo de un ascensor con docenas de botones (que sugieren un edificio de gran altura) al interior de una plaza de toros. El paso de 6 (patio) a 7 (almacén) lo protagonizan Alicia y el Estraperlista: el plano A se sitúa en el patio, pero el plano B, contraplano del anterior y situado en el almacén, muestra un espacio a la espalda de los personajes que ya no se corresponde con el patio, en el que se puede ver el muelle de un puerto y la quilla de un gran barco.

Incongruencia: la introducción de elementos espaciales incongruentes entre sí contribuye a disolver la lógica cartesiana. La película contiene abundantes escenas en las que la incongruencia se consigue mediante elementos absurdos o imposibles en un espacio dado. Por ejemplo, la habitación infantil de la secuencia 8 se encuentra en el segundo piso de una casa amueblada de manera convencional, pero una de cuyas paredes ha desaparecido y en su lugar la habitación

se abre a un exterior arbolado y silvestre a ras de tierra. También se puede conseguir mediante efectos sonoros, como por ejemplo el sonido de un fuerte viento acompañando las imágenes de una soleada y apacible plaza de toros en la que la arena y las banderas están perfectamente inmóviles.

Sobre-significación: modificación del sentido habitual de un espacio determinado. El uso de la luz en los dos espacios más abstractos de la película contribuye a crear este efecto. En las zonas oscuras de la secuencia 11, el uso de luz solar cenital colándose por la techumbre agujereada del antiguo Mercat del Born contribuye a crear una atmósfera sobrenatural (que en el guion se califica como «sacralizada»), un espacio vacío que de esta manera adquiere un sentido simbólico. En las zonas blancas de la secuencia 14 (escena erótica con el ángel/vampiro), el espacio se metaforiza hasta el punto de la abstracción gracias a una iluminación multidireccional blanca y a un sonido ambiguamente intra/extra-diegético de música gregoriana.

Simbolismo: el uso de espacios y escenarios reales de carácter simbólico se complica mediante un trabajo de reelaboración de sus referentes habituales. Así, la plaza de toros en la que se desarrolla una parte importante de la película tiene sus propios referentes en la cultura española, como espacio propio de la fiesta nacional y por lo tanto significativo de españolidad; pero en la película sirve de escenario a prácticas de tortura, al juicio-farsa de Alicia, y a la toma de conciencia final de la Alicia envejecida. Se trata, por consiguiente, de un espacio saturado de sentidos simbólicos. Ejemplos similares los encontramos en la casa de muñecas (8), el cementerio (9), o el parque de atracciones (13). Este último espacio, filmado en el Tibidabo, está sometido a un proceso de metaforización aún más complejo porque en él se combina la importante escena entre Alicia y el Científico Azul con la ciudad de Barcelona al fondo. El Científico Azul se eleva en una de las atracciones mientras declama un discurso grandilocuente sobre la vocación imperial de España. Abajo y a lo lejos, la urbe queda resignificada como la España objeto del discurso del Científico Azul. Así, el Tibidabo y sus atracciones adquieren la categoría simbólica de tribunas ideológicas mientras que la ciudad de Barcelona pasa a ser una sinécdoque de toda la geografía española y, simbólicamente, la España que el Científico Azul pretende aprehender con su encendido discurso. La dinámica espacial arriba/abajo que gobierna la construcción de esta escena llega a su culmen con los dos planos finales: un contrapicado en el que el Científico termina su vibrante discurso y dirigiendo su mirada a Alicia busca su asentimiento: «¿De acuerdo?»; y un plano picado en zoom de Alicia, que contesta al Científico con un simple «No». Es la primera vez en toda la película que Alicia se posiciona claramente frente a un discurso franquista.

Este último ejemplo plantea por su parte un problema que lleva la cuestión del espacio a otra dimensión: si tanto el personaje de Ali-

cia como la ciudad de Barcelona remiten a un mismo significado simbólico /España/, la cuestión entonces es qué lugar semiótico ocupa el referente «España» en el discurso de la película. Esta es quizá la cuestión central de la película, y muy posiblemente apunta a la razón última por la que Feliu se embarcó en este proyecto, y la razón, también, por la que algunos reseñistas interpretaron la película de manera parcial. La dificultad de la cuestión nace del carácter polimorfo de esa España del título, que puede ser tanto un espacio geográfico concreto como una entidad más abstracta: una sociedad, o un Estado, o incluso una idea. La lectura más sencilla de la película es que Alicia es una personificación de la España que sufrió el franquismo: se trataría, así, de una España plural, representada por tres actrices jóvenes, que se horroriza ante los abusos del franquismo, del que es víctima, y que cuarenta años más tarde se entristece al ver que lo mejor de su vida ha sido consumido de manera estéril. Según esta lectura, España, mediante su personificación en Alicia, habría sido violada por el estraperlo, castrada por la Iglesia, acallada por la censura, acosada por los Estados Unidos, poseída por las multinacionales y condenada a muerte por el franquismo. Pero esta lectura no explica dos aspectos importantes: no aclara la relación entre España y Transición y no explica el subtexto catalán de la película.

La relación entre España y Transición no es el tema central de la película, pero sí aparece como elemento argumental en al menos tres momentos en los que se alude al asesinato de Carrero Blanco, la democracia simbolizada por la bolita de un trilerio, y la lluvia providencial que aborta el juicio-farsa en clara referencia al final del franquismo. En todos estos momentos Alicia parece estar esperando con ilusión la posibilidad de escapar del franquismo. Y de hecho la petición que realiza al Ángel cuando éste le pregunta qué es lo que de verdad desea es precisamente esa: «Sácame de aquí». Pero más allá de equiparar la Transición con un afuera respecto al interior asfixiante del franquismo, con todo lo que este posicionamiento tiene de pionera denuncia del régimen (Besa 1978; Gustran, Quiroga 2019), ni Alicia ni la película logran dar contenido a lo que podría ser esa deseada Transición.

Más complejo resulta el subtexto catalán de la película, ya que todos los espacios reconociblemente barceloneses (plaza de toros Monumental, Mercat del Born, parque del Tibidabo...) están connotados sólo como españoles, no como catalanes. Es más, a pesar de la profunda re-semantización de que la película fue objeto mediante su doblaje al catalán, la catalanización de su título y el interés por parte de algunos críticos en considerar la película como ejemplo temprano de un cine propiamente catalán (Porter i Moix 1992; Bonet Mojica 2008), el texto fílmico original carece de esas capas de sentido adicional que se le han ido añadiendo a posteriori. Y, sin embargo, es evidente que en la película existe un subtexto catalanista que se tra-

duce en elementos como la aparición de la revista *La España Regional* (1886-93) en manos de Alicia; el personaje Poeta Gallego, que recita un poema de *Cousas da vida*, de Castelao; o la denuncia del uso franquista de la «lengua del imperio».

3 Conclusión

Para el espectador avisado, resulta evidente que Feliu, que mientras trabaja en *Alicia* viene de hacer documentales de temática catalanista y se prepara para realizar el importante *Som i serem* (que se estrenará en una sesión de gala presidida por Jordi Pujol el 9 de septiembre de 1982), no puede estar filmando en espacios icónicos de Barcelona sin tener una clara conciencia de la resonancia nacionalista de su denuncia anti-franquista. Por esta razón, el subtexto catalán opera en esta película de una manera extremadamente sutil: en lugar de otorgar protagonismo al catalanismo (cosa que habría resultado muy fácil, simplemente haciendo que el Poeta Gallego que lee a Castelao fuera un poeta catalán que leyera un texto catalán), se subordina éste a una estrategia anti-centralista como parte del discurso general anti-franquista; pero los espacios geográficos barceloneses conservan toda su potencialidad, que, como una cápsula de tiempo, comienzan a desplegar años después del estreno de la película. Así, el Mercat del Born sería resignificado en 2013 como un espacio museográfico ligado a la Guerra de Sucesión, añadiendo de esta manera un nuevo sentido retrospectivo a la larga escena central de la película en la que Alicia se pierde en el laberinto de la censura.

Pero además de una lectura de España como víctima del franquismo la película acepta otra lectura contrapuesta: la de España como país al que una inocente Alicia acude para conocer de primera mano el fascismo, es decir, España como sinónimo de franquismo o cuando menos como país esencialmente autoritario donde el franquismo habría encontrado terreno abonado para su implantación.¹⁶ La película de Feliu no se decanta claramente por ninguna de estas dos opciones (España como franquista, España como víctima del franquismo), sino que hábilmente plantea la cuestión en términos casi teóricos, como de cuento infantil. El cine catalanista tardaría todavía algunos años en comenzar a dilucidar el dilema, pero la película de Feliu tuvo el gran mérito de plantear la que habría de ser una de las cuestiones medulares del naciente cine catalán.

¹⁶ Lenta pero tenazmente, esta visión de España acabaría encontrando su acomodo entre algunos sectores nacionalistas. Una formulación asombrosamente precisa se encuentra en Fonollosa i Guardiet 2013.

Bibliografía

- Besa, P. (1978). «Alicia En La Espana De Las Maravillas (Alice in Spanish wonderland)» [reseña]. *Variety*, 291(3), 38.
- Bonet Mojica, L. (2008). *Jordi Feliu: un creador a l'Espanya de les "meravelles"*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals.
- Casares Rodicio, E. (2011). *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE.
- Contel, R. (1979). «El cartel de cine: entrevista con Joan Costa». *Cinema 2002*, 49, 44-5.
- Costa, J. (2017). «Cuentos perversos de la Transición». *El País*, 25 de diciembre https://elpais.com/cultura/2017/12/24/actualidad/1514134563_196460.html (2020/02/12).
- Epps, B. (2012). «Echoes and Traces: Catalan Cinema, or Cinema in Catalonia». Labanyi, J.; Pavlovic, T. (eds), *A Companion to Spanish Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, 50-80.
- Feliu, J. (1976). «Alicia en la España de las maravillas, ó bien, Alicia en la España maravillosa, ó bien Alicia en el país de las Maravillas [descripción argumental]». Texto mecanografiado. Biblioteca Nacional, registro 739.393.
- Feliu, J. (1977). «Guion cinematográfico: Alicia en la España de las maravillas». Texto mecanografiado. Biblioteca Nacional, registro 769.154.
- Feliu, J. (1978a). «Guion cinematográfico: Alicia en la España de las maravillas». Texto mecanografiado. Biblioteca Nacional, registro 807.496.
- Feliu, J. (1978b). «Declaración de Propósitos». Texto mecanografiado. Filmoteca Española. Traducción francesa disponible en <https://www.quinzaine-realistes.com/film/alicia-en-la-espana-de-las-maravillas/>.
- Feliu, J. (1978c). «Nota de Prensa y Sinopsis Argumental de Alicia en la España de las Maravillas». Texto mecanografiado. Filmoteca Española.
- Fonollosa i Guardiet, J. (2013). *Espanya explicada als catalans*. Barcelona: Dux.
- Gustran, C.; Quiroga, A. (2019). «Self-Portraits of the Past: Conflicting Narratives of the Spanish Transition in a Time of Crisis (2008-2016)». Cavallaro, M.E.; Kornetis, K. (eds), *Rethinking Democratisation in Spain, Greece and Portugal*. Cham: Palgrave Macmillan, 21-44.
- Porter i Moix, M. (1992). *Història del Cinema a Catalunya: 1895-1990*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Romaguera i Ramió, J. (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopedia Catalana.
- Seguer, D. (2017). «Alicia en la España de las maravillas: travesía por los engranajes del franquismo». *Contrapicado: Escritos sobre Cine*, 50, 28 de julio. <http://contrapicado.net/article/02-alicia-en-la-espana-de-las-maravillas-jordi-feliu-1979/>.

Filmografía

- Alicia en la España de las maravillas* (1978). Dirigido por Jordi Feliu. España: Roda Films.
- Companyes, procés a Catalunya* (1979). Dirigido por Josep Maria Forn. España: Llanterna Films, Producciones Zeta; Teide PC.
- Diálogos de la paz* (1965). Dirigido por Jorge Feliu y José María Font. España: Petruka Films.
- El arte de casarse* (1966). Dirigido por Jorge Feliu y José María Font. España: Mundial Film; Eva Film.
- El arte de no casarse* (1966). Dirigido por Jorge Feliu y José María Font. España: Mundial Film; Eva Film.
- La ciutat cremada* (1976). Dirigido por Antoni Ribas. España: Leo Films, Repiso Ruiz; Teide PC.
- Som i serem* (1981). Dirigido por Jordi Feliu. España: Institut del Cinema Català.
- Tierra de todos* (1961). Dirigido por Antonio Isasi-Isasmendi. España: Isasi; Suevia Films.
- Vamos a contar mentiras* (1962). Dirigido por Antonio Isasi-Isasmendi. España: Isasi.

