

**LA FIGURA DEL BANDOLERO Y LA CONSOLIDACIÓN DE UN WESTERN HISPANO EN
AMANECER EN PUERTA OSCURA (FORQUÉ, 1957)**

**THE BANDIT FIGURE AND THE CONSOLIDATION OF A HISPANIC WESTERN IN
AMANECER EN PUERTA OSCURA (FORQUÉ, 1957)**

Antonio Gallardo Durán

Universidad de Córdoba

antoniogallardoduran12@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0009-0002-7795-3988>

Resumen

Este trabajo es una investigación científica sobre la figura del bandolero en el cine español de posguerra y la mirada franquista relativa al pueblo gitano a través de la cinta *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957). Obra aclamada de corte histórico y dramático, esta ofrece una representación única tanto de la figura arquetípica del trabajador del campo como del bandido, sirviendo como una alternativa socialmente comprometida al cine de la época y adelantándose levemente al que sería conocido posteriormente como Nuevo Cine Español. Destaca la forma en la que la cinta hace uso del modelo de cine clásico estadounidense junto a la estética y la estructura del género *western*, adaptándolo a la cultura y la geografía española para dar forma a un prototipo de *western* hispano, dando aún más indicios del interés presente en los realizadores españoles de la época en dar forma a nuevas propuestas cinematográficas que, contando con los elementos necesarios para superar la censura, pudieran darse a conocer durante la dictadura franquista.

Abstract

This project is a scientific investigation focused on how the bandit figure is represented in post-francoism Spanish cinema and the francoist view on gypsy culture, which can be seen in *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957). As a critical-acclaimed historical movie, it shows a unique representation of the rural workers and the bandit's archetypes, presenting a socially compromised cinema that predates the Spanish New Cinema movement. The way it uses the classical Hollywood cinema, along with the adaptation of the aesthetic and the structure of western cinema genre into the Spanish culture and history in order to create a Spanish western model and showing the interest of the Spanish filmmakers and, in consequence, developing new cinematography styles that could skip the censorship during the Spanish francoism regime.

Palabras clave

Bandolero; Western; Franquismo; Cine; Censura.

Keywords

Bandit; Western; Francoism; Cinema; Censorship.

1. Introducción

Como medio artístico intrínsecamente vinculado a la realidad, el cine ofrece la posibilidad de explorar la situación política y social de cualquier cultura, sirviendo como una forma de mostrar la memoria de cada país. Sin embargo, a diferencia de otros cines nacionales, el español ha planteado grandes problemas a la hora de ser estudiado. En palabras de Gubern, «el cine español ha tardado muchos años en generar su relato histórico con criterios científicos y dotados de rigor histórico» (2021: 6), contando como posibles causas una industrialización tardía, la emigración de autores a raíz de la Guerra Civil y la

dictadura, o la presencia de una feroz censura¹. Si por algo el cine español ha estado detrás de otros cines nacionales es, precisamente, por el impacto y las consecuencias de la Guerra Civil.

Así, resulta necesario incidir en el impacto que la dictadura franquista tuvo en el desarrollo audiovisual del país, siguiendo el ejemplo de las dictaduras alemanas e italianas para iniciar «una larga campaña de propaganda de guerra» (Montes, 2011) que derivó en una política proteccionista que impidió la llegada de cientos de películas extranjeras, siendo las seleccionadas para su proyección sometidas a procesos de censura y doblaje. En la producción patria se realizaron cintas que contaban con arquetipos y modelos narrativos afines al régimen, impulsando una visión categórica de *lo español* en la que destacan la estereotipación y el rechazo a determinadas etnias². El régimen intentó convertir a España en una nación homogénea y carente de la rica diversidad cultural y social que siempre le ha caracterizado, y una de sus principales herramientas fue el cine. Según un editorial de la revista *Primer Plano*:

[...] aquel cine de españolada, de trágica pandereta, infraartístico e inhumano [...] No toleraremos la vuelta de los gitanos, el retorno de la faca, porque esos gitanos y esas facas son invención más exógena que propia y ya nos han llenado bastante de ridículo y de confusión. Porque son sustitutos repelentes de la gran verdad española que ha de alumbrar nuestro cinema. Porque representan el peor tipicismo, lo que queremos es que las plantillas se llenen de la luz y el color auténticos de España, no mancharla con esos chafarrinones. Porque son algo más que tópicos; son enemigos. (1943)

Se estableció así un cine de evasión y exaltación cultural, salpicado de una profunda intervención franquista y carente del realismo visible en las cinematografías de otros países europeos. Mientras que en Italia el neorrealismo servía como un fiel reflejo de las miserias humanas y de la situación de posguerra, en España se abordaban hazañas militares y comedias de evasión, estableciendo que «el cine de la primera etapa franquista [...] se convirtió en un portavoz del Régimen mediante un adoctrinamiento explícito o a través de una visión escapista de España, que se libró de la intrusión de la Modernidad»

¹ La censura no solo fue impulsada por el gobierno franquista, sino también por la Iglesia, institución que presentó un enorme rechazo al medio cinematográfico (Marcos y Sanz, 2019)

² Se forjó una teoría de la Hispanidad heredera del siglo XIX que estaba marcada por «una serie de mitos que resucitaban la grandeza imperial de España: la raza hispana, el caballero cristiano, el genio nacional, la España misionera» (Marciilhacy, 2014)

(Labanyi, 1999). Sin embargo, el aperturismo al que se somete el régimen a inicios de la década de 1960 con motivo de la creación de la CEE, que es visto como «una clara estrategia de propaganda del Régimen para justificarse interiormente y legitimarse exteriormente con la vista puesta en el nuevo mapa europeo» (Aragüez, 2006: 78), permite que el cine pueda evolucionar tomando ideas de los modelos extranjeros para dar un aire de modernidad y progreso.

Esta postura más flexible en cuanto a la censura, unida a la llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, quien apoyaba el salto a un cine mucho más comprometido y cercano a la modernidad y que, a pesar de saber que algunos de los directores con los que trabajaba eran comunistas, «siempre respaldaba sus proyectos e intentaba defenderlos ante la comisión de censura» (Lénárt, 2009: 42), permitió el desarrollo de una nueva generación de cineastas influenciados por los movimientos europeos y por el realismo y la sátira. Este movimiento será conocido como Nuevo Cine Español, y entre sus principales exponentes destacan autores como Carlos Saura o Juan Antonio Bardem.

No obstante, sería incorrecto afirmar que el Nuevo Cine Español supuso la puerta de entrada a un cine de influencia europea y afín a la modernidad, pues durante la década de 1950 se impulsaron cintas que resultaban críticas contra determinados valores del régimen³. Destaca así la obra de José María Forqué, reputado cineasta de origen zaragozano quien a través de su cinta *Amanecer en Puerta Oscura* (1957) no solo presentó una obra de tendencia socialista, sino también una muestra de un acercamiento castellano al *western*, haciendo uso de los tropos narrativos presentes en las historias protagonizadas por la figura romántica de los bandoleros.

Considerada como una de sus obras cumbre, *Amanecer en Puerta Oscura* supuso el regreso de José María Forqué al paisaje rural español tras las cintas bélicas *La legión del silencio* (1956) y *Embajadores en el infierno* (1956). La película destacó a nivel internacional entre la crítica, obteniendo reconocimiento en el Festival de Berlín, y a nivel nacional, obteniendo los premios de mejor guion y actor principal en el Festival de San Jorge. Además, su

³ Véanse cintas como *Surcos* (Rey, 1951) y *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Bertanga, 1953)

visión de la figura del bandolero fue valorada muy positivamente por los espectadores europeos, siendo el aspecto más recordado de la obra.

2. Objetivos y metodología

El objetivo de este trabajo es exponer las características formales e históricas que hacen de *Amanecer en Puerta Oscura* un hito dentro de la industria cinematográfica española, pudiendo ser considerada como una obra *western* única dentro del género. Para la realización de la investigación se han tenido en cuenta los diversos estudios realizados por Julio Pérez Perucha (1997) y Sally Faulkner (2017) en relación con la historia del cine español, así como los textos de Joaquín Álvarez y Pilar García relacionados con la figura del bandolero dentro de la cultura española.

Para poder analizar la película seleccionada se han realizado varios visionados, lo que ha permitido realizar un breve análisis de la estructura de la cinta y extraer algunos fotogramas que resultan necesarios para exponer las ideas principales del proyecto. Tras esto, se han visualizado otras películas del género realizadas en Estados Unidos para poder establecer cuáles son las características principales del género y observar si estas se encuentran presentes dentro de la cinta de José María Forqué. Junto a esto, se han investigado las distintas cintas de género *western* realizadas en España, señalando sus características y analizando su cercanía temática con las realizadas en Estados Unidos. Esto ha permitido comparar *Amanecer en Puerta Oscura* con las obras *western* hispanas anteriores, evidenciando los motivos por los que la cinta de José María Forqué puede ser considerada una obra única que intentó dar forma a una nueva forma de entender el género tomando en cuenta la base histórica y cultural española.

Por último, se ha profundizado en la historia de la censura en España y la situación del cine durante la dictadura franquista, permitiendo esto comprender la inclusión de ciertas temáticas dentro de *Amanecer en Puerta Oscura*.

3. La figura del bandolero

En su obra *Bandolero y Bandido. Ensayo e Interpretación* (1986), Joaquín Álvarez y Pilar García ahondan en el origen del bandolero y en el desarrollo del término

tal y como se le conoce hoy en día. Ambos autores establecen que, desde el siglo XVI, el término bandolero se utiliza para referirse a «hombres que se refugian en una forma de vida al margen de la ley, lo que les convierte en perseguidos de la justicia» (Álvarez y García, 1986: 11), siendo un grupo de personas ajenas a la sociedad cuya fama ha derivado de los robos y asaltos en los caminos. El bandolero destaca porque es «casi siempre un héroe para las gentes humildes, quienes lo admiran por haberse rebelado contra un orden social opresivo y caciquil» (Adell y García, 2014: 6). Si bien la presencia de los asaltantes y bandoleros ha sido común en la literatura extranjera, estos difieren enormemente de los modelos presentes en el teatro y la literatura de España.

El bandolero inglés, como Robin Hood, es un héroe del pueblo que vive ajeno a la sociedad para poner fin a las injusticias, un mártir, mientras que el bandolero de origen español es un hombre marcado por tener «una vida anárquica y antisocial para vengarse de una deshonra injustificada, para no perder la consciencia de la propia dignidad por medio de una abyecta humillación» (Parker, 1949). Se propone así una imagen que entronca con la tradición literaria de la picaresca y que se verá especialmente popularizada con la llegada del Romanticismo, forjándose en el imaginario colectivo la idea del bandolero asentado en diversos lugares de Andalucía como Sierra Morena o la serranía de Ronda a pesar de que, con la creación de la Guardia Civil en 1844, «se comenzaron a perseguir a los grupos de bandoleros ofreciéndoles tanto condenas como indultos» (Cardinale, 2009: 21-22).

Los bandoleros serían una parte esencial de las manifestaciones culturales españolas, estando íntimamente relacionados con el ámbito rural andaluz. Con la llegada del cine, pronto se comenzarían a impulsar las primeras obras protagonizadas por personajes de dicha índole, forjándose un pequeño subgénero a las puertas de la llegada del cine sonoro al país⁴. Se pueden destacar, por ejemplo, películas tales como *Diego Corrientes* (José Buchs, 1924), *El Bandido de la Sierra* (Eusebio Fernández Adarvín, 1926), o la coproducción hispano-mexicana *El León de Sierra Morena* (Miguel Contreras Torres, 1927). Con la llegada del sonido se siguieron realizando producciones relativas al mismo tema, destacando *Sierra de Ronda* (Florián Rey, 1933), *El Gato Montés* (Rosario

⁴ En septiembre de 1929 se estrena *La canción de París* (*Innocents of Paris*, 1929), de Richard Wallace, en el cine Coliseum, donde se ha instalado el primer procedimiento de proyección sonora (Gómez, 1993: 99).

Pi, 1935), o *Carne de Horca* (Ladislao Vajda, 1953), cinta que prefiguraba el desembarco del «eurowestern» (Engel, 2021) y que servía como un precedente patrio a la configuración del paisaje rural vista en el *spaguetti western*. Será a finales de la década de 1950 cuando un joven José María Forqué, en colaboración con los guionistas Natividad Zaro⁵ y Alfonso Sastre⁶, da forma a una atípica cinta de drama histórico en donde la figura del bandolero adquiere una nueva mirada, que reúne elementos tanto afines a los primeros años del régimen franquista como al cine realizado durante la etapa de aperturismo. El resultado es *Amanecer en Puerta Oscura* (1957), una aclamada película que, aún afincada dentro de los cánones estéticos y narrativos del régimen, impulsó una velada crítica social de la que se hacen partícipes tanto los trabajadores del campo, sometidos por completo ante la figura de los capataces extranjeros y las autoridades locales, como la del propio bandolero, un criminal asentado a las afueras de la sociedad que ha abandonado toda esperanza de regresar a su hogar a pesar de que no pierde la esperanza en la redención, presente a través de la fe.

4. El género western en España

Desde su concepción, el género *western* ha buscado representar un mito histórico acerca de la fundación de Estados Unidos, dando forma a través de sus historias a héroes que representan los valores de la nación y «generando la que tal vez haya sido la forma más popular de épica mítica del siglo XX» (Gutiérrez, 2006: 267), todo ello influenciado por la literatura del oeste popularizada durante el siglo XIX. En palabras de Clint Eastwood, uno de los actores más vinculados a dicho género, «sólo hay dos formas de arte genuinamente americanas: el jazz y el western» (Cohen, 2006: 4), lo que ayuda a comprender que el estado americano sea la principal fuente de desarrollo de películas ambientadas en el oeste.

Cabe resaltar que lo que se desarrolló en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX es conocido como *western* clásico, caracterizado por la

⁵ Actriz, productora y guionista conocida por su labor en *Tempestad en el alma* (Orduña, 1950) y *Surcos* (Rey, 1951)

⁶ Escritor multidisciplinar versado en teatro, novela y cine, que militó en el Partido Comunista de España.

presencia de «una cadena de aventuras estereotipadas de un héroe en un ambiente fronterizo, hostil a él, alrededor de las que giran, de forma recurrente, una serie de temas y personajes pertenecientes al Oeste americano» (González, 2011: 3) y la presencia de conflictos relacionados con la vida en la frontera y la expansión. Estas historias responden al modelo del cine clásico americano o modo de representación institucional, que entró en decadencia a mediados de la década de 1950. Tal decadencia hará que en Estados Unidos la cantidad de cintas del oeste realizadas disminuya considerablemente y varíen sus temas, dando forma al *western* crepuscular, caracterizado por contar con «un tono meditativo, revisionista, melancólico y lírico, con historias que transcurren [...] cuando la civilización comienza a imponerse en el oeste americano» (Molina, 2021: 20). Este modelo de cine será utilizado por algunos de los artistas más consolidados dentro del modelo *western* clásico, destacando a John Ford con *Centauros del desierto* (*The Searchers*, Ford, 1956) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, Ford, 1962).

A pesar de que se siguieron realizando películas ambientadas en el oeste americano y vinculadas a nivel narrativo y formal con el cine *western*, estas no lograron impulsar al género, quedando relegadas a un papel secundario dentro de la industria. Solo la llegada de las producciones extranjeras conseguirá darle una segunda juventud al *western*. El caso más conocido se encuentra en el *eurowestern*, cintas realizadas en Europa que hacían uso del paisaje europeo (principalmente mediterráneo, por su cercanía al suroeste de Estados Unidos) y que ganarían fama internacional bajo el término *spaghetti western*, acuñado por el periodista Alfonso Sancha (Joyner, 2009) y referente específicamente a las producciones o coproducciones italianas.

Alejándose del *western* clásico en tanto al tratamiento del protagonista como un antihéroe carente de honor como a la presencia de una violencia mucho más explícita, el *spaghetti western* se establece como un género algo denostado por la crítica, pero muy rentable a nivel económico, contando como principales exponentes a los realizadores italianos Sergio Leone y Sergio Corbucci. Es a raíz de la llegada de este subgénero que en España se comienza a desarrollar una mayor oleada de coproducciones, lo que tiene dos grandes consecuencias en la industria cinematográfica española. Por un lado, se conformará el paisaje hispano como una alternativa eficaz para la

representación del territorio norteamericano, lo que incluso lleva a la realización de *westerns* estadounidenses en territorio español. Por otro lado, se darán importantes pasos para conformar una industria cinematográfica sólida capaz de competir con las de otras naciones. El *eurowestern* será un género clave dentro de la industria cinematográfica española, pero no por ello se trata del primer exponente de un cine *western* visto en el país. Durante las décadas de 1930, 1940 y 1950 se popularizó la realización de obras inspiradas en los géneros más reconocidos del cine estadounidense, siendo el *western* el género más valorado y apreciado por los cineastas europeos.

La tradición literaria española sirvió como una fuente de inspiración a la hora de realizar obras *western* alejadas de la cultura estadounidense. Mientras que el género en Estados Unidos tenía como principal objetivo conformar una leyenda histórica y épica a través de las hazañas de héroes solitarios representantes del espíritu americano, en España este pasó a representar las desventuras de héroes atípicos y marcados por la desgracia. Destaca la presencia de los pícaros, adaptados al contexto rural e histórico bajo la forma de los bandidos y de los antes citados bandoleros, si bien esto no impidió la presencia de películas más convencionales en el sentido estadounidense.

No se puede decir que se conformara en España toda una oleada de producción *western*, pero sí que hubo notables intentos por adaptar el género a las necesidades y valores culturales españoles. En el caso de *Amanecer en Puerta Oscura*, resulta necesario realizar un análisis para evidenciar la forma en la que José María Forqué hace uso de los grandes referentes del género en Estados Unidos para conformar una obra que, en forma, estilo y guion, resulta fiel a los cánones del género sin dejar de lado la identidad española, presente a través de las manifestaciones culturales, la exposición del paisaje rural o la aparición de personajes y arquetipos propios de la tradición cultural española.

5. Análisis fílmico de *Amanecer en Puerta Oscura*

La historia de *Amanecer en Puerta Oscura* arranca con el asesinato de un capataz de minas a manos de Andrés (interpretado por Luis Peña Illescas), uno de los trabajadores. En un intento por ayudar a su amigo y poner orden entre los mineros y los capataces, el ingeniero Pedro (interpretado por Alberto Farnese)

acaba asesinando a uno de los grandes dueños de la explotación. Ambos condenados deciden huir a los montes de Málaga mientras intentan elaborar un plan con el que eludir la pena de muerte, encontrándose en el camino con el bandolero Juan Cuenca (interpretado por Pedro Rabal). Los tres forman un inesperado grupo que intentará emigrar a América, siendo apresados por las autoridades poco antes de lograr huir por la costa. Su única salvación reside en una prerrogativa de Carlos III, consistente en el indulto por parte de Jesús el Rico de un condenado durante el miércoles santo.

La cinta está marcada por una división en tres actos bien diferenciados (Queralt Aida, 2019: 228), cada uno de estos caracterizado por contar con un notable cambio de tono y temática. Mientras que el primer acto destaca por presentar un conflicto social en el que el conjunto de los trabajadores oprimidos se levanta en armas contra los tiránicos capataces, la segunda ofrece una travesía por los montes cuyo tono responde al de las películas de aventuras del cine clásico americano. Por su parte, en el tercer acto se presenta una redención cristiana en la que la fe decide sobre el destino de los personajes, siendo este el aspecto más cercano al cine de corte franquista y afín a los valores del nacionalcatolicismo presente en la dictadura, siguiendo con la filosofía de la iglesia católica de «librar una batalla contra el mal cine que llevaba a las pantallas a un gran número de españoles» (Colmenero, 2014: 144). El conflicto se resuelve a través de la figura de un Dios justo pero vengativo dentro un contexto social marcado por la presencia de elementos folclóricos y religiosos, tales como la representación de una estación de penitencia.

El hecho de que la película cambiara por completo su tono en el último acto impidió que esta hiciera un mayor uso de temáticas tan atrevidas para la época como los problemas de la industrialización en España o la lucha de clases. Lo que podría haber sido una mordaz reflexión que siguiera el camino de la explotación de los trabajadores y la violencia de las fuerzas del estado acaba convirtiéndose en una fábula que «prefiere seguir el de la anécdota, humana, pero menor» (Pérez, 1957: 259). Al respecto de la censura realizada en la película:

La censura pronto mostró su preocupación por el enfoque dado a la compañía extranjera de minas que, según ella, podía molestar a los americanos (aunque en la ficción se trataba claramente de ingleses). Y se opuso rotundamente a que la

Guardia Civil errara el blanco -como se preveía en una de las secuencias- porque, en su opinión, eso era impensable en la Benemérita. (Sánchez, 1997: 414-415)

A pesar de esto, resulta innegable que la obra de José María Forqué va más allá del cine propagandístico franquista o de los proyectos orientados hacia la evasión, realizando desde los primeros minutos de metraje una marcada crítica hacia el intervencionismo americano (reflejado en los capataces británicos que mandan sobre los trabajadores) y sobre la mano dura de los miembros de la Guardia Civil. En la balanza moral de este grupo, la vida de un capataz inglés importa más que la de todo un conjunto de trabajadores, siendo esta la forma en la que la película hace uso del contexto histórico para reflejar la situación del país durante la época de su realización: la guardia civil representa al gobierno franquista, quien hace uso de políticas aperturistas y medidas irregulares para mostrar al resto de países (y especialmente a Estados Unidos) avance y desarrollo.

Por otro lado, se puede vincular esta obra con el cine soviético, en tanto a la utilización del escenario y de los trabajadores presentados como una masa uniforme, donde todos dan la cara por un compañero en solidaridad. El grupo de trabajadores de las minas se presenta en planos amplios rodeados por un entorno vacío y desolado, fruto de la falta de esperanza económica residente en el país. Más allá de los protagonistas, el resto no tienen una presencia individualizada, si no que siempre son vistos como fragmentos de un conjunto.

Aunque la presencia de un arquitecto adinerado dando la cara por los trabajadores podría resultar ilógica dentro de los parámetros del cine comunista, el hecho de que este acabe viéndose envuelto en la violencia y la persecución son muestra de que el gobierno persigue a todo aquel que luche por los derechos de los trabajadores, sirviendo como una reflexión acerca de la persecución vista en la España franquista. Frente a los planos americanos frontales de los capataces, que representan su poder en la mina, los trabajadores son mostrados a través de planos generales y contrapicados, quedando reducidos por la propia cámara y por el escenario.

Sin embargo, la cinta de José María Forqué guarda más puntos en común con el género *western* que, con el cine soviético, presentando una estructura narrativa y un planteamiento formal que hereda las bases del género

establecidas por autores como John Ford o Howard Hawks. Para vincular *Amanecer en Puerta Oscura* con el género *western* clásico resulta necesario analizar algunas de sus secuencias, observando la forma en la que la cinta adopta ciertos aspectos relacionados con la composición del plano y el montaje, y comparándola con otras películas de los autores antes mencionados. En este caso se han elegido tres secuencias distintas, cada una de estas pertenecientes a uno de los tres segmentos en los que se ha dividido la película, y se ha tenido en consideración la definición de género *western* realizada por Rafael Cherta:

género básicamente repetitivo y ritual, toma su materia de la narrativa popular americana, se constituye en metáfora universal pese a su localismo y muestra, en su evolución, los diversos influjos estéticos de las épocas en las que sobrevive y una radiografía crítica del hombre moderno y de sus obsesiones (1999: 11).

Bajo esta idea, se puede considerar que el *western* es aquel género o conjunto de películas en donde el localismo y el paisaje son dos componentes esenciales que no limitan la reflexión acerca del hombre moderno, sus obsesiones y sus conflictos. Trasladar dicho modelo a otros entornos no debería suponer una ruptura total con los cánones del *western*, pudiendo dar forma así a subgéneros localizados en otras naciones y contextos históricos.

A fin de cuentas, este género «se ha globalizado, no por influencias publicitarias, sino por su capacidad de universalización lingüística y claridad expositiva en la mayoría de los casos» (Sánchez, 2007: 3). En este caso, *Amanecer en Puerta Oscura* se plantea como un ejemplo de película *western* tanto en su planteamiento estético como en su montaje y argumento, que deja a un lado la ambientación estadounidense para adentrarse en la sociedad y la cultura española. Esto se puede observar en la primera secuencia dispuesta a análisis, que comienza en el minuto 00:08:00 y muestra al ingeniero Pedro viajando junto al resto de la junta encargada de la mina para intentar poner fin al conflicto de los trabajadores, finalizando en el minuto 00:12:24 con el segundo asesinato y la posterior huida de Andrés y Pedro.

Desde un punto de vista formal, la secuencia hace un uso constante de planos generales fijos en los que se muestran a los personajes (generalmente montando a caballo) mientras recorren los escenarios rurales, otorgándole pleno protagonismo a los entornos de la sierra de Málaga. Los personajes quedan

arrinconados entre las montañas, las laderas y el horizonte, cuya localización y aparición en pantalla responde a la filosofía de autores estadounidenses como John Ford, en cuyas películas el horizonte acostumbra a estar localizado en el tercio superior o inferior de la pantalla. Los planos generales de los trabajadores, apostados a lo largo de la mina, buscan generar tensión, alargando la duración de la escena de forma similar a lo visto en las escenas de duelo clásicas: no interesa el resultado del enfrentamiento entre los pistoleros, si no su desarrollo hasta el desenlace violento. Ayuda a esto el ritmo lento de montaje, evitando en todo momento los cortes y las secuencias rápidos en favor de escenas largas. Incluso se hace uso, puntualmente, del plano secuencia para aumentar la tensión del espectador en base al desconocimiento por la resolución del conflicto. Una vez Andrés y Pedro llegan junto a los capataces, el encuadre ayuda a diferenciar entre los personajes en base a su poder económico y su situación social.

La presencia del capataz ejecutor de espaldas frente a la cámara (F1), enfrentando cara a cara a Andrés, recuerda a las escenas de duelo, derivando en un enfrentamiento en el que se presenta un plano que ahonda en la temática socialista vigente en la obra: Andrés, el trabajador, queda herido en el suelo mientras los capataces, de pie, lo observan y ridiculizan. A pesar de mostrar el enfrentamiento de forma directa, el resto de la secuencia se rige por un estilo formal similar a lo mostrando hasta el momento, presentando un conjunto de planos marcados por la rigidez de la cámara y el posicionamiento centrado de sus personajes, variando esto únicamente cuando montan a caballo los dos personajes principales, ya que se muestra un plano general elevado que otorga un mayor protagonismo al escenario. Tampoco se puede obviar la presencia de la temática del progreso en la civilización, común en las cintas americanas y presente a través del desarrollo industrial y la intervención de empresarios extranjeros.



F1. *Amanecer en Puerta Oscura* (Forqué, 1957).

La segunda secuencia seleccionada transcurre desde el minuto 00:33:35 hasta el minuto 00:37:20, y presenta la llegada de Juan Cuenca a una tienda mientras Andrés y Pedro se reúnen con su familia en el pueblo. Tras causar problemas, Juan se enfrenta a un grupo de habitantes, acabando con la huida de los fugitivos. Destaca en esta ocasión la forma en la que la cámara se introduce en la tienda que Juan asalta, desplazándose detrás de los objetos para aportar a la secuencia una mayor profundidad.

Los planos americanos se entremezclan con primeros planos de los personajes, lo que aporta una mayor carga dramática al encuentro entre Juan y Ramón, el padre de la mujer a la que asesinó. El ritmo lento presente durante el asalto pacífico de Juan a la tienda desaparece una vez llegan Ramón y sus aliados, presentando un duelo frenético dotado de planos rápidos y movimientos ágiles que remarcan el caos de la situación. Se hace uso del plano detalle para remarcar que Juan obtiene un arma con el que puede hacer frente a sus atacantes (F2), algo que es común en el cine *western* clásico: cuando se va a realizar un duelo, la cámara muestra con detalle el acercamiento de las manos a los revólveres.



F2. *Amanecer en Puerta Oscura* (Forqué, 1957).

También se realizan primeros planos para mostrar los golpes, la destrucción del escenario y el rostro de Ramón una vez ha sido derrotado. Se hace uso aquí de la composición de los planos y de la modificación del ángulo de la cámara para representar la situación de los personajes: Ramón, derrotado, aparece en un plano picado tirado en el suelo, mientras que Juan se muestra de pie en un plano americano contrapicado. El resto de la secuencia presenta diversos planos generales con leves movimientos de cámara que, siguiendo las características formales del cine *western* clásico, presentan a los jinetes dentro del paisaje local. La presencia de la cámara detrás de los objetos del escenario se repite una vez más, mostrando detrás de unas redes el último encuentro entre Ramón y Juan mientras este último huye.

La última secuencia seleccionada transcurre desde el minuto 1:17:00 hasta el minuto 1:20:40, en donde se presenta el indulto a Juan y la condena de Andrés y Pedro. Los tres se muestran atados en un plano general que busca, haciendo uso de un leve «zoom» que tiene como objetivo simular el ritmo y la llegada de la procesión de Jesús el Rico, haciendo que la representación iconográfica adquiera más poder que cualquiera de los presentes en la zona. La tensión se construye en esta secuencia de la misma forma que en la primera: presentando un conjunto de planos lentos cuyo ritmo va aumentando poco a poco conforme se acerca la resolución.

Estos se entremezclan con planos de la procesión, mostrando al cristo a través de contrapicados generales y primeros planos frontales que representan el

poder que tiene la figura sobre las personas presentes en el lugar, así como planos detalle de las manos de la figura para evidenciar su posición de juez frente a los criminales condenados (F3). Adquiere en este momento la cinta un matiz etnográfico relativo a la representación de la estación de penitencia, mostrando de forma fiel el funcionamiento de la procesión y su composición. Pueden observarse los inciensos cofrades, la formación de los capuchones, y la forma en la que se organizan los costaleros para elevar o bajar el trono. La cinta mantiene su compromiso con la cultura y la religión española, acercando aún más los componentes del género *western* al contexto sociocultural castellano al hacer uso de una actividad cultural exclusiva de dicha sociedad.



F3. *Amanecer en Puerta Oscura* (Forqué, 1957).

En el ámbito narrativo, *Amanecer en Puerta Oscura* hace uso de una estructura inspirada en el *western* clásico, si bien toma en consideración algunos aspectos propios del *western* crepuscular, cuya aparición se hizo notar en la industria cinematográfica estadounidense a mediados de la década de 1950. Resulta necesario señalar la descripción realizada por Maximiliano Curcio sobre el género:

El denominador común popular de las películas del oeste es un personaje central de características nómades o errantes similar a los caballeros de los antiguos cuentos y poesías europeas enfrentando villanos, rescatando mujeres en peligro y transgrediendo las normas de las estructuras de la sociedad sin traicionar su honor, bajo la figura de un vaquero o un pistolero cuya caracterización incluye una vestimenta típica, su revolver y su fiel compañero el caballo, figura que llega a adquirir dimensiones importantes para la historia narrada (2018).

Bajo esta descripción, resulta sencillo señalar algunos de los puntos que la cinta tiene en común con el género. Se presenta en primera instancia un conflicto que hace a los personajes principales aislarse de la sociedad, formándose como personajes extraños en tierras hostiles, algo similar a lo que ocurría con los colonos presentes en las cintas del oeste centradas en la conquista del territorio. Los protagonistas son héroes caídos en desgracia tras realizar un acto noble pero ilegal, contando además con el apoyo de personajes femeninos cuya importancia radica en ser el interés romántico y el apoyo emocional, así como ser el nexo que une a los protagonistas a la civilización incluso después del exilio. A esto hay que sumarle el arquetipo del personaje pícaro, definido como un héroe a la inversa al que no le inquietan los ideales del honor y el amor y que es desvergonzado (Saval, 2005) y que en la cinta es representado por Juan Cuenca, que actúa como el personaje central de características nómadas que transgrede las normas de la sociedad. Su honor se ve constantemente cuestionado a lo largo de la obra, si bien su desenlace difiere del que podría verse en una película del género: frente al desarrollo de su carácter social y a la aparición de actos que lo eleven a la categoría de héroe, Juan Cuenca acaba siendo salvado por una intervención divina que le perdona todos los pecados. Se trata, por tanto, de un antihéroe más afín a los valores presentados posteriormente durante el desarrollo del *spaguetti western*, donde «al héroe anómalo del Oeste español también le faltan los rasgos de hidalguía de la tradición westeriana» (González, 2011: 6).

El tratamiento de la violencia en *Amanecer en Puerta Oscura* responde a los valores del cine clásico, pudiendo definirse como una «poética de la sustitución» (Prince, 2003: 206) en tanto a la presencia de un sistema de representación en el que «la violencia explícita casi nunca aparece en pantalla» (Zavala, 2012: 5). Solo se observan los resultados de los disparos, no incidiendo la cámara en ningún momento en las heridas, la sangre o las víctimas de los enfrentamientos. La violencia presentada en la cinta es, al igual que en el cine *western* clásico, funcional en tanto a que tiene un papel fundamental en el desarrollo de la trama, estando además justificada dentro del contexto de la cinta y en base al género al que pertenece, puesto que la representación de secuencias violentas es algo común dentro del *western*, siendo los duelos o las peleas de bar tropos narrativos comunes que ayudan a desarrollar la trama y el conflicto entre los

protagonistas y los antagonistas. Es decir, la violencia cuenta con una justificación causal, temática e histórica, y no se muestra en pantalla de forma explícita como sí que se hace dentro del cine *eurowestern*, presentándose a través de «una ultraviolencia espectacular [...] una manera de llamar la atención con recursos formales hacia la naturaleza propiamente representacional de la violencia en el cine de ficción (Zavala, 2012: 4)».

6. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha abordado la situación del cine español durante la dictadura franquista y el desarrollo de un cine alejado a los intereses del régimen. Si bien no se puede considerar que *Amanecer en Puerta Oscura* no sea una película contraria a los valores de la sociedad franquista, las cualidades señaladas en este trabajo ejemplifican que la cinta de José María Forqué buscó representar una velada crítica a la persecución política y a la violencia de los cuerpos del estado, así como realizar un alegato en favor de los derechos de los trabajadores.

Aunque resulta imposible evitar la profunda carga religiosa presente en el tercer acto de la cinta, esta surge precisamente como una necesidad para poder evitar la censura, contando con el apoyo de la Iglesia al solucionar el desenlace a través de la figura de Dios. Se presenta, por tanto, una obra marcada por el entorno rural y la presentación de unos personajes condicionados por la violencia y por la religión, representantes tanto de los arquetipos presentes en el cine *western* clásico como en la tradición literaria hispana, adelantando al mismo tiempo algunos de los conceptos presentes en movimientos posteriores, tales como la figura del antihéroe vista en el *eurowestern*.

Resulta llamativo cómo, vista en retrospectiva, *Amanecer en Puerta Oscura* resulta un hito de la cinematografía española, configurando un discurso afín al régimen y a los valores religiosos vigentes en la época que no deja de lado un mensaje afín al socialismo, y sirviendo como una sólida base para la creación de un *western* clásico alejado de la cultura y la historia estadounidense.

Referencias bibliográficas

- ADELL, José Antonio y GARCÍA, Celedonio (2014), *Bandoleros: historias y leyendas románticas españolas*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- ANÓNIMO (1943), «Alerta contra la españolada», *Primer Plano*, n.º 137.
- ÁLVAREZ, Joaquín y GARCÍA, Pilar (1986), «Bandolero y bandido. Ensayo e interpretación», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n.º 41, pp. 7-58.
- ARAGÜEZ, Carlos (2006), «La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967)», *Sociedad y Utopía: Revista de Ciencias Sociales*, n.º 27, pp. 77-92.
- CARDINALE, Rosa (2009), *El bandolero español entre la leyenda y la vida real*, Madrid: Editorial Verbum.
- CHERTA, Rafael (1999), *Guía para ver Centauros del desierto*. Valencia y Barcelona: Ediciones Octaedro y Ediciones Nau Llibres.
- COHEN, Clelia (2006), *El western. Los pequeños cuadernos de «Cahiers du Cinéma»*, Barcelona: Paidós.
- COLMENERO, Ricardo (2014), «Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto», *Historia Actual Online*, n.º 35, pp. 143-151.
- CURCIO, Maximiliano (2018), «Western, historia de un género clásico americano». En <https://critica.cl/cine/western-historia-de-un-genero-clasico-americano> (fecha de consulta: 20-08-2024).
- ENGEL, Philipp (2021), «Bandolero Rocks». En <https://sofilm.es/bandolero-rocks/> (fecha de consulta: 24-08-2024)
- FAULKNER, Sally (2017), *Una historia del cine español: cine y sociedad, 1910-2010*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- GÓMEZ, Ramiro (1993), «La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos», en GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio, *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Actas del IV Congreso de la AEHC. Madrid: Editorial Complutense, pp. 97-108.
- GONZÁLEZ, José Félix (2011), «Héroes, antihéroes y villanos en el western español», *Razón y Palabra*, (78). Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524192002>
- GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ, Julio, RAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro (2021), *Historia del Cine Español*, Cátedra: Madrid.
- GUTIÉRREZ, Pedro (2006), «Spanish Western! La década que el cine del Oeste habló en español», *Ars Medica. Revista de Humanidades*, vol. 5, n.º 2, pp. 267-273.
- JOYNER, C. Courtney (2009), *The Westerners: Interviews with Actors, Directors, Writers and Producers*, Jefferson: McFarland.
- LABANYI, Jo (1999), «Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas», *Archivos De La Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 32, pp. 22-42.

- LÉNÁRT, Andras (2009), «Un hombre de la apertura franquista. José María García Escudero», *Acta Scientiarum Socialium*, vol. 30, nº12, pp. 37-48.
- MARCILHACY, David (2014). «La Hispanidad bajo el franquismo», en S. MICHONNEAU, Stephane & NÚÑEZ-SEIXAS, Xosé (eds.), «Imaginario y representaciones de España durante el franquismo», Madrid: Casa de Velázquez, pp. 73-102
- MARCOS, Mar, y SANZ, Vanesa (2019), «El proceso de restauración cinematográfica y la censura en la España franquista: el caso de " Los Jueves, milagro"», *Documentación de las Ciencias de la Información*, n.º 42, pp. 5-17.
- MOLINA, Adrián Jorge (2021), «Un recorrido a través del cine crepuscular» [Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/172807>
- MONTES, Francisco José (2011). «Recordando la historia del cine español», *Anuario jurídico y económico escurialense*, n.º 44, pp. 597-622.
- PARKER, Alexander (1949), «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, vol. 13, n.º 43, pp. 395-416.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1997), *Antología crítica del cine español: 1906-1995*, Madrid: Cátedra.
- PÉREZ, José María (1957), «La universidad española y el cine», *Arbor*, vol. 38, n.º 143, p. 259.
- PRINCE, Stephen (2003), *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- QUERALT, Aïda Antonino (2019), *La dimensión cultural del paisaje y el territorio en el cine rural español 1950-1959* [Tesis Doctoral, Universidad Jaume I]. <http://hdl.handle.net/10803/668888>
- SÁNCHEZ, Santiago (2007), «¿Por un cine español?», *Área Abierta*, vol. 1, n.º 18.
- SAVAL, José Vicente (2005), «El guitón Onofre Bouvila, el pícaro moderno de La ciudad de los prodigios», *La verdad sobre el caso Mendoza*, vol. 56, pp. 71-85.
- ZAVALA, Lauro (2012), «La representación de la violencia física en cine de ficción», *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n.º 29, pp. 14-14.