(DES)ENCUENTROS

Deshaciendo tópicos. Una discusión a cinco voces sobre el cine español de la posguerra

Santos Zunzunegui

_introducción

El reajuste retroactivo del cine español

Aunque conocido entre nosotros por su muy destacada faceta de teórico y crítico del arte contemporáneo, Arthur Danto fue, por encima de cualquier otra cosa, un filósofo analítico al que debemos el volumen más destacado de tantos como se han escrito en las décadas finales del siglo xx de entre los destinados a debatir el rol que está llamada a jugar la *narración* en nuestra comprensión de los acontecimientos del pasado. Resumiendo sus tesis centrales diríamos que, para Danto, la narración histórica no nos transmite *información* acerca del pasado, sino que cumple una función *explicativa*; que esta narración es siempre obra de un *sujeto* históricamente situado en un momento posterior a los hechos narrados; que la historia del presente es una tarea imposible en la medida en que el futuro está abierto. Todavía más, en la medida en que ese futuro está por venir, el pasado permanece irremediablemente sin cerrar, dado que los acontecimientos históricos solo adquieren significado por cuanto entran en relación con acontecimientos posteriores a los que el estudioso concede relevancia en función de intereses presentes.

Que el reajuste retroactivo del pasado fuese especialmente necesario en el caso del cine español fue algo que comenzó a gestarse de manera evidente a finales de la década de los años setenta del pasado siglo cuando, coincidiendo con la Transición política, se inició un movimiento

destinado a rehabilitar una cinematografía que solo había merecido hasta entonces una atención displicente por parte de los historiadores. Que el aire de los tiempos estaba empezando a cambiar lo señaló el intento fallido, capitaneado por Román Gubern, de llevar a cabo una *Historia del cine español* en varios volúmenes escrita desde criterios modernos y científicamente solventes. Lamentablemente, solo dos de los originalmente proyectados vieron la luz en 1977: *El cine sonoro en la República 1929-1936* y *Cine español en el exilio*, ambos en la editorial Lumen. Poco tiempo después la tesis doctoral de Félix Fanés, leída en 1981 y publicada en 1982, sacaba de «las acuáticas nieblas del misterio» el trabajo de la productora CIFESA en un volumen titulado *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Pertenecen a estos años también los trabajos de estudiosos como Francisco Llinás (que desde su revista *Contracampo*, entre 1979 y 1987, animó a una relectura sensata del pasado de nuestro cine sin perder de vista la actualidad) y Julio Pérez Perucha, que exhumó desde la Semana de Cine de Valladolid las olvidadas figuras de Edgar Neville (1982), Luis Marquina (1983) y Carlos Serrano de Osma (1983), mientras que desde el Certamen de Cine Documental de Bilbao se daba visibilidad por esos mismos años (1979-1981) a una parte sustancial del cine documental republicano producido durante nuestra contienda civil.

El acmé de este movimiento se alcanzó en 1995 con la aparición de la gran *Antología Crítica del Cine Español* que auspició la Asociación Española de Historiadores de Cine y coordinó Julio Pérez Perucha. No parece descabellado sostener que esta publicación marca un antes y un después en la historiografía del cine español por su voluntad globalizadora, por su intento de aunar voces procedentes del campo universitario con las provenientes del trabajo filmográfico y por su aplicación de metodologías novedosas. Obras posteriores como el *Diccionario del Cine español* (1998), auspiciado por la Academia de Cine y dirigido por José Luis Borau, o el *Diccionario de Cine Iberoamericano* (2011), impulsado por la SGAE, continuaron profundizando en el mismo terreno.

Pero pasados veinte años desde los trabajos de la *Antología* parece haber llegado el momento de volver a excavar (con nuevas perspectivas) en algunas de las vetas allí exploradas. Vetas que, en no pocos casos, quedaban implícitas en aquel volumen en ausencia de un texto programático que las pusiera sobre la mesa. Muchas de ellas afectaban, además, al cine realizado en las ominosas décadas que siguieron a nuestra Guerra Civil. Quizá ahora estemos en mejores condiciones para ofrecer una lectura retroactiva de nuestro pasado más abierta y menos cargada de prejuicios. Las preguntas y las respuestas que siguen reflejan un cierto estado de la cuestión sobre algunos puntos candentes. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran esta sección han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

1 Arthur Danto publicó en 1965 su *Analytical Philosophy of History* (Cambridge University Press). Tres de sus capítulos (los números 1, 7 y 8) fueron traducidos al castellano en 1989 por la editorial Paidós de Barcelona bajo el título de *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*.

Cerca de la ciudad **(Luis Lucia, 1952)**

_discusión

1. ¿Quedó fuera de las influencias del cine mundial —tanto europeas como norteamericanas— el cine español del franquismo?

Juan Miguel Company

Pese al aislacionismo económico y político marcado por el llamado periodo autárquico del franquismo entre 1939 y 1959, la permeabilidad que demuestran muchos films de la época con determinadas formas, estilemas y caracteres de otras cinematografías resulta más que evidente. Ello es así, tanto por la especial sensibilidad de algunos realizadores como por la sujeción de ciertas firmas (CIFESA) a los rumbos y manejos de la producción seriada de los estudios hollywoodienses. A mi modo de ver, la influencia que recibe el cine español del franquismo es la del cine de Hollywood y en mucha mayor medida que la ejercida por el neorrealismo italiano, pese a lo mucho que se ha debatido sobre el particular. Recordemos el ámbito restringido y minoritario que tuvieron las proyecciones de films neorrealistas (o de su tendencia) en las dos semanas que el Instituto Italiano de Cultura le dedicó en Madrid en noviembre de 1951 y marzo de 1953. La exclusión de la obra de Rossellini —*Roma, ciudad abierta* (1945) tuvo una sola proyección semiclandestina y la película vino por valija diplomática— hizo que el protagonismo recayera en cierta vertiente, más asimilable, del neorrealismo zavattiniano. De esta forma, un film al que se le suele adjudicar cierto carácter pionero a la hora de hibridar neorrealismo y comedia costumbrista como *El último caballo* (Edgar Neville, 1950) no deja de ser una fábula ecologista *avant la lettre*, sobre todo en su final, que tanto debe al de *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin. Igual ocurre con el nuevo avatar del *desprecio de Corte y alabanza de aldea* que es *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) donde el cine italiano de posguerra es citado irónicamente (el pérfido estraperlista va con su amante a ver «...una de esas películas neorrealistas que ahora están de moda») y sirvió de norte y guía en su preparación y diseño.

Alejandro Montiel

No, como no podía ser de otro modo. Ninguna de las fuerzas sociales, políticas e ideológicas que se aglutinaron para proceder a la sublevación pilotada finalmente por el general Franco disponía, entre sus delirios hipernacionalistas, de la más mínima noción de cómo inventarse un cine plenamente autárquico e incontaminado. Con idéntica puntualidad que en décadas anteriores, el público y los cineastas españoles vieron, con contadas excepciones, las más pregonadas películas que, a la vanguardia del arte cinematográfico, se exhibían por el resto del mundo y que ostentaban la hegemonía industrial y comercial en Europa y Estados Unidos, e imitaron los procedimientos formales desplegados en esos films.

En pocas palabras: pese a la censura, pese a la testaruda cantinela de la Nueva España (una, grande y libre) los cineastas no dejaron de mirar al inmediato pasado (republicano) ni al *exterior*, tal como confiesan continuamente en sus entrevistas los cineastas más favorecidos por el Régimen, como Sáenz de Heredia o Rafael Gil. Entre otras cosas, porque de ahí provenían las películas que ellos mismos miraban en el *interior* de las salas de cine españolas colonizadas ya, y desde entonces hasta hoy, por las productoras y distribuidoras norteamericanas y otras aventajadas empresas cinematográficas europeas, a las que fue y es —por lo visto— imposible imponerles medidas proteccionistas.

Jean-Claude Seguin

La situación política e histórica en la que se encuentra España después de la Segunda Guerra Mundial es un condicionante indiscutible de lo que podríamos llamar la «autarquía cinematográfica española». La ruptura con una buena parte de los intelectuales, favorables a la República, el aislamiento ideológico del franquismo y las diferentes formas de censura tuvieron una indiscutible repercusión en la producción nacional. Sin embargo, la cinematografía española no podía inventarse *ex nihilo* y tenía que buscar modelos, tanto en su propio pasado artístico como en otras culturas europeas o americanas. Pensamos que tres son las principales influencias que recibió el cine español en los años cuarenta.

Las circunstancias políticas hacían que siempre fuera más fácil plantearse cuestiones estéticas que no ideológicas y, con este punto de vista, la influencia más significativa fue, sin duda, la de un *post-expresionismo* identificable tanto en la fotografía como en la dirección artística y debida, en parte por lo menos, a artistas alemanes instalados o refugiados en España. Destáquese aquí el papel fundamental de Enrique Guerner —responsable de la fotografía de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) y de su escuela—, pero también el de Sigfredo Burmann, asimismo colaborador de *Raza*, y de varias películas de Edgar Neville, como *La vida en un hilo* (1945) o *El crimen de la calle Bordadores* (1946), y de su familia. Como contrapunto a esta plástica de lo telúrico y lo deforme, podríamos destacar una influencia de un modelo norteamericano, o mejor dicho hollywoodiense, de la comedia, pero sin olvidar la transcendencia del precursor francés René Clair, un modelo de esta «línea clara» de la cinematografía, con cintas tan esenciales como *Sous les toits de Paris* (1930), *Le Dernier millardaire* (1934) o *C'est arrivé demain* (1944). La comedia pretendidamen-

te *intrascendente*, que llamaremos *escapista*, tenía la ventaja de ofrecer un espacio abierto, a veces frívolo, bien alejado de la realidad social. En ella, se representa a una clase media burguesa que seguía siendo muy minoritaria en aquella España, pero que servía como modelo para una población que aspiraba a esos *lujos*. Parafraseando a Stanley Cavell, podemos acuñar la expresión «comedia de rematrimonio» para designar este subgénero de la producción española, esencial en los años cuarenta.

La tercera influencia, que surge ya al final de los años cuarenta y, sobre todo a primeros de los cincuenta, sería el neorrealismo. Existe cierta ambigüedad a la hora de valorar realmente la influencia de la corriente nacida en Italia en los años cuarenta. Sabemos de qué forma José María Escudero abogó por un cine de la *realidad*, intentando impulsarlo en España. Los resultados fueron, sin embargo, bastante limitados y miraron más hacia el pseudoneorrealismo francés de *Se escapó la suerte* (Antoine et Antoinette, Jacques Becker, 1947) que hacia el demoledor y desesperado *Alemania año cero* (Germania, anno zero, Roberto Rossellini, 1948). Salvo *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), las películas que se suelen incluir en este subgénero edulcoran, casi en totalidad, el mensaje ideológico del neorrealismo. Que hubiera una voluntad de introducir, desde arriba, el neorrealismo, nadie lo duda, pero que llegara a constituir un subgénero español, queda por demostrar.

Jenaro Talens

No lo creo. Una cosa es que la censura oficial dificultase con todos los medios a su alcance la distribución en salas de acceso mayoritario todo lo que consideraba dañino o poco recomendable según sus particulares y perversos criterios morales, y otra que las películas no circulasen, como lo hacían los libros, de forma más o menos semiclandestina. Otra cuestión es que muchos de los cineastas españoles mayoritariamente prefiriesen seguir unos modos de representación propios de la tradición del sainete o la zarzuela y que eso se haya considerado —de manera un tanto simplista, todo hay que decirlo— por parte de la crítica un hándicap y un error, pero no creo que fuese por desconocimiento de lo que se hacía fuera, en absoluto. Confundir la lógica *oficial* de una cultura con las prácticas individualizadas de quienes trabajan dentro de esa cultura es una generalización poco apropiada. A mí, particularmente, me interesan muchísimo un gran número de películas españolas de los años cuarenta y cincuenta, y no entiendo cómo se puede considerar que *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), por poner un ejemplo, es inferior a *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, Frank Capra, 1946). Yo prefiero la de Sáenz de Heredia, aunque el director fuese un reaccionario de tomo y lomo. Los efectos de sentido de su película no lo son y eso es lo que importa, creo yo. Hay un cierto papanatismo en aceptar la separación entre historias inverosímiles —con ángeles, demonios, vampiros, reencarnaciones, etc.— y trabajos de puesta en escena cuando se trata de películas hollywoodienses y no hacerlo, subrayando el nacional catolicismo de muchos guiones y olvidando el trabajo, a veces a la contra, de la puesta en escena, cuando se trata de cine español. Ya sabemos que las historias que se cuentan en *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) o *A mí, la legión* (Juan de Orduña, 1942) son infumables, pero la mirada, más bien perversa, con que Arévalo u Orduña, respectivamente, sugieren la perspectiva homosexual en el ejército es harina de otro costal y me parece más transgresora que la de un Raoul Walsh en tantos y tantos westerns, aunque estos nos gusten más —lo que no tiene nada que ver con lo que discutimos ahora.

Santos Zunzunegui

Es evidente que tanto la Segunda Guerra Mundial como el aislamiento que sufrió el Régimen del general Franco durante los años que siguieron a nuestra Guerra Civil y, por supuesto, la rígida censura que se aplicó a cualquier manifestación susceptible de influir, de una u otra manera, en las mentalidades de los españoles de a pie, obstaculizaron de forma importante el contacto con una parte del cine más vivo que emergió al final de la contienda mundial. Este fue, de manera muy concreta, el caso del neorrealismo, que tuvo una presencia extraordinariamente selectiva en nuestras pantallas con ausencia casi absoluta de las obras que iban a revelarse como las más cargadas de futuro de ese movimiento. Pienso de manera muy especial en el cine de Rossellini, cuyas películas decisivas no pudieron verse más que de forma tardía y solo por algún grupo de privilegiados. Por eso el lugar común que sostiene que lo más vivo del cine español de los años cincuenta tiene que ver con la influencia neorrealista debe revisarse cuidadosamente y de una vez por todas. Es necesario tomar nota de la superficialidad de la influencia y, además, especificar de qué neorrealismo estamos hablando.

Otra cosa más compleja es la huella que el cine americano (cierto cine norteamericano), cuya presencia entre nosotros se regularizó (aunque con ausencias notables) con una cierta rapidez, dejó en nuestras películas adscritas a géneros más permeables a influencias menos comprometedoras. Para algunos cineastas españoles que cultivaban una comedia más o menos sofisticada, una atención a prácticas afinadas por autores como Capra o Lubitsch (muy activos y visibles ya antes de la Guerra Civil) fue un hecho indudable que contribuyó a dotar de cierta (pero limitada) enjundia formal a algunos de los films más representativos del periodo.

2. La noción de *autor*, tal y como se acuña por los *Cahiers du Cinéma* en la primera mitad de los años cincuenta, ¿es pertinente para estudiar un cine como el español? En caso de respuesta afirmativa, ¿con qué limitaciones o torsiones singulares?

Juan Miguel Company

El concepto de autor puesto en marcha por *Cahiers* adolece de cierto romántico idealismo que erige la figura individual del realizador, ungido por sus musas, frente a la maquinaria reguladora de la industria cinematográfica en general y de Hollywood en particular. A esta concepción, que va del autor a la obra por él creada, cabe oponer el análisis de esta última y deducir de dicho análisis ciertos rasgos peculiares que remitieran a un estilo propio del realizador. La congénita debilidad industrial de nuestro cine hace que el concepto de autoría deba ser tratado con especial cuidado. Actuando en el interior del sainete costumbrista, el trío Ferreri-Azcona-Berlanga consiguió poner en pie un cierto cine esperpentizado, a caballo entre la década de los años cincuenta y sesenta, con films tan singulares y reconocibles como *El pisito* (1959), *El cochecito* (1960), *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) que tenían en común cierto carácter coral donde las idas y venidas de un insolidario grupo humano eran observadas desde la impavidez de planos-secuencia cada vez más elaborados. Tendrían que pasar treinta años para encontrarnos con una nueva elaboración del sainete, esta vez desde claves surreales y oníricas, en el film de José Luis Cuerda *Amanece, que no es poco* (1988), título que forma una especie de díptico junto a *Así en el cielo como en la tierra* (1995), inscribiéndose ambos en el terreno de la reescritura de ciertas tradiciones culturales identificatorias del cine español.

Alejandro Montiel

Quizás suceda que la noción de *autor*, tal y como se acuña por los *Cahiers du Cinéma* en la primera mitad de los años cincuenta, no sea pertinente ni para estudiar un cine como el español ni para estudiar nada en absoluto, porque esconde una batería de prejuicios valorativos sin ofrecer un instrumento de análisis medianamente útil.

Lo que en verdad ocurre es que para estudiar el cine español (como cualquier otro cine nacional) no basta solo con destacar a los autores más notables, sino que resulta imperativo describir o cartografiar lo normal para poder discriminar lo excepcional. La tentativa de predicar *algo verdadero* y no demasiado obvio como invariante de un vasto corpus de films (verbigracia, ¡el profuso cine español!) tropieza con una miríada de escollos; por el contrario, hacerlo, por ejemplo, de unas pocas películas de un portentoso autor como Edgar Neville, dirigidas entre lo años cuarenta y cincuenta, no se me antoja empresa tan inasequible y escurridiza. Habida cuenta de que las rarezas en el cine español clásico son tan innumerables que desafían el concepto mismo de rareza (para aproximarlo al de canon; pues podría exagerarse, no sin sorna, afirmando que lo propio y distintivo del mejor cine español normal, habitual, en los cuarenta y los cincuenta, es que, demasiado a menudo, se nos antoje excéntrico o extravagante), la casuística de los autores (directores) españoles de cine no podía por menos que ser interminable, con variaciones que van desde los que consolidan una larga y variada trayectoria razonable aunque ocasionalmente tempestuosa (Eusebio Fernández Ardavín, Antonio del Amo, Luis Marquina, Luis Lucia, Antonio Román, Arturo Ruiz Castillo, Jerónimo Mihura), hasta los que anduvieron demasiado a trompicones (Eduardo García Maroto, Antonio Lara *Tono*); los que alientan apenas una o un par de obras excepcionales (Carlos Arévalo, Llorenç Llobet-Gràcia) hasta los consagrados muy brevemente como maestros de un género (Quadreny, Delgrás, Castellví, en la comedia de los cuarenta; Julio Salvador, Juan Bosch, Antonio Santillán y *tanti quanti* en el policíaco barcelonés de los cincuenta); desde los *autores* que son así considerados por decreto (la crítica *dixit*) a partir de su primer film (Bardem, Berlanga), hasta los que, en efecto, lo fueron o lo iban siendo inapelablemente y a su aire con un alto grado de autoexigencia (José Antonio Nieves Conde, Manuel Mur Oti, Carlos Serrano de Osma, Enrique Gómez); desde los que, imperceptiblemente, a la chita callando, iban consolidando una filmografía admirable (Ladislao Vajda) hasta los que fueron de más a menos después de haber acertado y obtenido aplauso en una época que quedó atrás (Juan de Orduña).

Pero, a mi juicio, lo que debería ponerse de relieve son tantos otros autores menos reconocidos que firman películas espléndidas: Antonio Momplet, Luis Saslavsky, Ana Mariscal, Francisco Rovira-Beleta, Joaquín Romero Marchent, Rafael J. Salvia, Luis César Amadori, y tantos otros, entre los que han de incluirse guionistas del calibre de José Luis Colina.

Jean-Claude Seguin

Tal vez se haya exagerado el papel de los *Cahiers du Cinéma* a la hora de valorar la noción de *autor* tal y como la definieron los jóvenes *turcos*. El caso español plantea indudablemente un problema a la hora de saber si esta noción es pertinente y si se puede aplicar de la misma forma que en Francia, por ejemplo. Considerar al *autor* es antes que nada valorar la relación que se establece entre *productor* y *autor*. En el modelo hollywoodiense,

Verbena (Edgar Neville, 1941)

las compañías tenían un papel decisivo, no solo a la hora de financiar las películas, sino de orientar ideológica y estéticamente la producción (el caso de Irving Thalberg por ejemplo). Salvando las distancias, CIFESA podía inscribirse en el modelo americano, pero los productores españoles del franquismo que llegaron a tener cierta continuidad (como Cesáreo González y Suevia Films) poco se ocuparon de la *autoría* salvo en casos contados (Mur Oti o Bardem, en el ejemplo señalado). De hecho, pensar la producción cinematográfica en términos de *autor*, dejaría de lado figuras importantes que no se reivindicaron como tal o que no fueron reconocidas en su momento como autores. Sin querer esquematizar las cosas, podríamos decir que los *autores*, fueron, al fin y al cabo, los directores que tuvieron alguna repercusión fuera de la península, como en el caso de Luis Buñuel —tan español, y tan universal—, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Carlos Saura, y pocos más. Desde este punto de vista, podríamos considerar que, desde fuera, cualquier director que tuviera algún compromiso con el franquismo, o incluso el que *resistió* desde el interior, quedaba apartado y no era considerado como *autor*. Así pues, figuras tan señaladas como Edgar Neville o Fernando Fernán-Gómez no llegaron a considerarse como *autores* hasta bien entrados los años sesenta.

Jenaro Talens

La noción de *autor* es un invento que vino muy bien en determinado momento para reivindicar nombres y trayectorias concretas, menospreciadas por la industria, pero teóricamente no deja de ser una extravagancia bastante vacía de contenido. Si por *autor* entendemos una *firma*, resultado de encontrar el máximo común denominador de un grupo de películas, en términos temáticos, estilísticos, de puesta en escena, etc., todo cineasta es un autor, mejor o peor, pero autor, al fin y al cabo. Lo que ocurre es que no se suele entender por *autor* una construcción discursiva *a posteriori*, sino una cierta entidad previa a la existencia de films concretos que dejaría sus huellas en la producción. Si ya esa manera de entender el concepto no tiene mucho sentido cuando se lo aplica a prácticas más o menos individuales como la literatura, la música o la pintura, cuánto más no resulta inapropiado para el caso del cine que es siempre una práctica colectiva por definición. Desde esa perspectiva, mi respuesta a la primera parte de la pregunta es afirmativa. Independientemente del lugar que les hagamos ocupar en un hipotético escalafón, tan autor es José Luis Sáenz de Heredia como Ernst Lubitsch —quien, por cierto, no se tenía por tal, según contó su colaborador Samson Raphaelson en *Amistad, el último toque Lubitsch* (Intermedio, 2012) y estaba seguro de que nadie se acordaría de él o de su trabajo pasado el tiempo, dado que el cine era cosa efímera—. Lo demás son ganas de marear la perdiz y proponer como análisis lo que no son sino valoraciones.

Es evidente que las marcas estilísticas y textuales en unos y otros casos varían por cuanto hay que estudiarlas en el interior de tradiciones culturales diferenciadas.

Santos Zunzunegui

Aunque deba responderse con todo tipo de cautelas, tiendo a pensar que la respuesta es negativa. Sobre todo si pensamos en la década de los años cuarenta. No es fácil en esos años hallar cineastas en los que puedan encontrarse las características que la crítica *cahierista* iba a predicar, pocos años después, de lo que se iba a llamar *autor*, quizás con la excepción de un Edgar Neville.

Esta noción de *autor* que, sin duda, cumplió unas importantes funciones a la hora de imponer una nueva visión del arte del cine y puso sobre la mesa un nuevo canon, no funciona demasiado bien en cinematografías con una industria débil y desestructurada como era la española de entonces. Industria que, por si fuera poco, estaba estrechamente observada por una censura implacable. Siempre he pensado que, más allá de la comodidad intelectual que proporciona su uso, la noción de *autor* es poco relevante para la comprensión de una parte importante de las obras que forman el mundo cinematográfico español en la medida en que la famosa distinción que propuso Umberto Eco entre *autor empírico* y *autor modelo* funciona a las mil maravillas en este campo y que, traducida al román paladino, solo quiere decir que un autor empírico puede esconder (sobre todo en cinematografías muy débiles en términos industriales) tantos autores modelos como las circunstancias le obliguen a adoptar. En otras palabras, no son los autores sino los films (y, por supuesto, multitud de elementos conexos) los que deben estudiarse con todo el cuidado del mundo, dejando de lado los apriorismos a los que puede conducirnos la «teoría (¿?) de los autores».

3. ¿Existen razones que puedan explicar la tardía emergencia en el cine español de algunos de los aspectos más representativos de la tradición cultural española (piénsese, por ejemplo, en la veta grotesco-esperpéntica)?

Juan Miguel Company

Determinadas formas teatrales menores, como el sainete o la zarzuela chica madrileña, han estado en la base del sustrato popular del cine español desde sus orígenes y ahí está para demostrarlo la ejemplaridad de un título como *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), republicano y frentepopulista. Determinadas formas y tipologías de la tradición picaresca cristalizan en algunos films de los años cincuenta del pasado siglo como *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952), *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956) o *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959). El convertir a los dioses en personajes de sainete, como decía Valle-Inclán, está en la base del género literario del esperpento e implica una forma de demiurgo que viera a sus personajes desde el aire. Si la dimensión crítica que tal operación conlleva —y que para el escritor ya estaba presente en la pintura de Goya— hizo imposible la representación de sus esperpentos en el ámbito de la dictadura militar de Primo de Rivera, la emergencia de dicha veta en los años nacional-católicos del franquismo pudo hacerse con no pocas cortapisas y acciones censoras. Me viene a la mente, por ejemplo, la reacción escandalizada del crítico cinematográfico católico (y moderadamente progresista) José María Pérez Lozano que, tras el estreno de *El pisito*, se preguntaba en las páginas de *Film Ideal* si su guionista no tendría algo que ver con la funeraria madrileña Azcona dada su terrible familiaridad con la muerte. Las dificultades interpuestas por la censura al guión de *Plácido* —uno de sus miembros, Patricio González, era partidario de prohibirlo— y la denuncia de filocomunismo formulada por Alfredo Sánchez Bella dos años después contra *El verdugo* hablan por sí mismas.

Alejandro Montiel

Qué cosa sea lo *esperpéntico* (idiolecto específico de un solo dramaturgo que definía así su propia obra de los años veinte; razón por la cual, quizás, sería mejor hablar de una caricaturización de matriz expresionista) es algo que no me atrevo a encarar a vuelapluma. Sin embargo que lo grotesco —la veta grotesca, si se quiere— no apareciera desde primerísima hora en el cine español y no atravesara abundantemente todo nuestro cine clásico es una afirmación algo arrojada que exige matizaciones. Gran parte de la comicidad del cine español es decididamente grotesca, desde *El heredero de Casa Pruna* (Segundo de Chomón, 1904) hasta *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). Grotesco me parece el humor del, en mi opinión, más estimulante film del cine español en el período mudo: *El sexto sentido* (Nemesio M. Sobrevila, 1929), o el que concierne a las parodias autorreflexivas sobre el cinematógrafo de nuestro inicial film semisonoro (*El misterio de la puerta del sol*, Francisco Elías, 1929). De grotesco puede motejarse al viejo verde Don Hilarión (Miguel Ligero) en un hito de nuestro cinema republicano (*La verbena de la Paloma*), a partir del libreto de Ricardo de la Vega (1894), y tantos otros personajes del período, como Don Nuez (Antonio Gil *Varillas*) en *La Reina Mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1936), sobre el sainete lírico de los Quintero (1903).

Respecto al cine de los años cuarenta, José Luis Castro de Paz ha discriminado recientemente un *modelo sainetesco-costumbrista*, identificándolo «casi absolutamente con una de esas cuatro destacadas vetas creativas del cine español establecidas [en 2002] por Zunzunegui», basada en la noción orteguiana de *popularismo casticista*, y dentro de las que se encuadran las obras mas celebradas de Neville, como *Verbena* (1941), *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) o *El crimen de la calle de Bordadores* (1946); pero el mismo autor sostiene, en efecto, que la *esperpentización* del cine español solo irrumpe en la década posterior, con *Esa pareja feliz* (Bardem y Berlanga, 1951), donde destaca ya un «elevado y crispado punto de vista» de la puesta en forma.

Aunque constituya un auténtico lugar común de la historiografía española (que no por ello deja de ser cierto), a mí me parece que solo la aparición de los guiones del riojano Rafael Azcona permiten hablar de una nueva vuelta de tuerca en la *carnavalización de un humor tendencioso* en la comedia española y, por lo tanto, cabría incluso retrasar la fecha de nacimiento de una hipotética *esperpentización* de nuestro cine a películas como *El pisito*, *Se vende un tranvía* (Juan Estelrich, 1959), *El cochecito* o *Plácido*, sin perjuicio de que puedan rastrearse precedentes de este decisivo fenómeno estético a lo largo de la década anterior —pienso en el episodio basado en *La mona de imitación* de Ramón Gómez de la Serna en *Manicomio* (Fernando Fernán Gómez, Luis María Delgado, 1952)— o señalarse la estricta contemporaneidad con otras películas de parecido humor —cual es el caso de *Entierro de un funcionario en primavera* (José María Zabalza, 1960), como me indicaba hace poco un investigador de Filmoteca Española, Luis E. Parés—; o, tal como me ha recordado Javier Maqua, un «sainete esperpéntico de okupas» —*Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958), película narrada por la mismísima estatua de La Cibeles, que se inicia con la rogativa a un santo del especulativo propietario (bajito) de un desvencijado inmueble («¡Que se hunda la casa,

San Nicolás!»), que exhibe un erotismo muy bien ambientado y muy propio de la realidad de la época derivando desde lo risueño hacia lo lúgubre.

Jean-Claude Seguin

La pregunta afirma que el cine español solo consiguió inscribirse tardíamente en una «tradición cultural española». Desde mi punto de vista es una postura discutible por varios motivos. Lo primero que habría que considerar es si, durante los treinta y cinco años de cine mudo y en las épocas inmediatamente posteriores, todo el cine que se produjo estuvo totalmente fuera de cualquier tradición española. Lo segundo sería saber a qué se le llama «tradición cultural española». Esto tiene —o tendría que ver— con un debate infinito y absurdo que consistiría en buscar lo «genuinamente español». Lo propio de la cultura, sea cual sea, es que es una suma de obras o de actos. ¿Por qué razón Valle-Inclán —ídolo de todos los intelectuales— mostraría un camino oriundo, más identitario que el de Pérez Lugín? Me niego a pensar que lo español sería la única suma de Goya, Buñuel y Lorca, que, dicho de otro modo, vendría a remplazar las charangas y las panderetas. En ese sentido, no considero que exista una «tardía emergencia», sino todo lo contrario. A título de ejemplo, sabemos perfectamente que el cine mudo español —y también luego el sonoro— incluyó en su producción un número importantísimo de cintas inspiradas en las zarzuelas. ¿Por qué motivo habría que excluir de una tradición española las diferentes versiones de *La Verbena de la Paloma*? En sentido opuesto, el rico cine de los años veinte, desgraciadamente todavía poco conocido, ofreció dramas sociales, e incluso cintas de corte político como la interesantísima *El Jefe político* realizada en España en 1925 por el francés André Hugon y adaptada de la novela de *El Caballero Audaz*, de José María Carretero, futuro franquista de pro. No existe una «tradición eterna» en la cual estaría instalada la española; se viene construyendo día a día. Por estas diversas razones, considero que la cultura y la tradición española están ya presentes desde las primeras películas del cine mudo.

Otra cosa sería saber por qué, en algunos momentos, se activa o reactiva un aspecto o una tradición particular. Si consideramos el periodo de la dictadura, la pregunta sería por qué surgieron o resurgieron ciertas vetas culturales. ¿Cuál es, al fin y al cabo, el problema del régimen? La invención de una realidad. ¿Cuál va a ser el problema de los directores de cine? La representación de la realidad. *Invención* y *representación* son los dos polos del debate. El franquismo reivindicó unos géneros tradicionales de la cultura española, como en el caso de la zarzuela o el cine histórico y, en el polo opuesto, ciertos géneros pretendieron contrabalancear la *invención*. Así, podríamos decir que aquí también hubo principalmente dos focos: la *mostración* de la realidad y su *deformación*. Debate que tuvo lugar en los años cuarenta (*neoesteticismo*), en los cincuenta (*neorrealismo*), en los sesenta (escuela de Barcelona/Mesetarios) y en los setenta (*metaforismo*). El surgimiento o resurgimiento de ciertos géneros (humor negro, esperpento…) de la tradición española tienen que ver con las diferentes formas de representación, ya enunciadas, que estimularon indudablemente la creatividad.

La verbena de la Paloma **(Benito Perojo, 1935)**

Jenaro Talens

Que la veta grotesco-esperpéntica sea muy representativa de la tradición cultural española es algo que habría que poner un poco entre paréntesis. Quevedo, Goya, Solana o Valle-Inclán nunca fueron mayoritarios, aunque hoy nos lo parezca así. Galdós, que tanto sabía de teatro, escribió un texto magnífico y muy actual sobre don Ramón de la Cruz. En él subrayaba como característica de la cultura española, no tanto lo que hoy llamamos grotesco, sino lo sainetístico, que algunos intelectuales consideraban demasiado popular. Las películas se hicieron, desde que se inventó el medio, para competir en el mercado del ocio con otras formas de ofrecer entretenimiento a quien pagaba en taquilla. En España las formas populares tenían que ver con el sainete y la zarzuela, así que lo normal es que fuesen esos modelos la referencia obligada desde los orígenes. Valle-Inclán era muy admirado (en *petit comité*), pero nada representado. Se cuenta que en 1933, cuando Rivas Cheriff montó *Divinas palabras* con Margarita Xirgu de protagonista, la diva invitó al autor al ensayo general, y al final le preguntó: «¿Qué le ha parecido, maestro?», a lo que don Ramón contestó: «Que si hubiese querido hacer una zarzuela, habría escrito una zarzuela». Si la anécdota es verdadera o una simple leyenda urbana es lo de me-

nos, pero sí es significativa. Ya en el famoso centenario de Góngora de 1927, hubo una propuesta alternativa para homenajear a Goya (en la que estaban implicados el mismo Valle, Buñuel, Dalí y Gómez de la Serna) y no salió adelante. Lo grotesco-esperpéntico aún tardaría muchos años en ser asumido con cierta normalidad, de modo que el retraso en ser incorporado al discurso fílmico tiene, creo, ahí su explicación.

Santos Zunzunegui
Debo confesar que esta cuestión es una de las que siempre me han sorprendido más sin que, por el momento, tenga una respuesta clara. Puede pensarse que la ferocidad que manifestará el cine del trío Azcona-Ferreri-Berlanga a finales de la década de los años cincuenta (recordemos que el humor —negro, pero humor— podía contribuir a velar la violencia de la crítica), se hizo posible en un Régimen mucho más *ablandado* que el de la década anterior, facilitando la emergencia de un cine que, por otra parte (debemos recordarlo una vez más), despertó muchas dudas ideológicas entre la izquierda opuesta frontalmente al franquismo.

Por supuesto que podemos practicar el ejercicio erudito pero relativamente estéril de buscar antecedentes en la historia del cine español de esta veta que, sin duda, bebe del costumbrismo sainetesco pero que al tiempo y de manera muy clara, lo desborda. Por otra parte, conviene recordar que el cine español no es un cine especialmente culto (en el sentido de vinculado con la *alta cultura*) ni preocupado por los trasvases con otras artes, y que los ejemplos de Goya o Valle-Inclán —por citar solo los dos grandes nombres que suelen relacionarse con esta *veta*—, no parecían estar en el punto de mira de nuestros cineastas (con las consabidas excepciones; Neville una vez más, sobre todo en relación con el primero de ellos).

4. ¿Existen géneros o subgéneros *genuinamente* españoles dentro de nuestra cinematografía? ¿Pueden pensarse en esos términos el *humor negro* o un sainete progresivamente esperpentizado?

Juan Miguel Company
En tanto el concepto de género cinematográfico surge de la racionalización, llevada a cabo por las grandes productoras de Hollywood, para planificar la demanda del público desde la propia oferta, su existencia en España solo puede concebirse desde la óptica de una compañía, CIFESA, que tomaba como punto de referencia los modos de producción hollywoodienses a la hora de elaborar sus películas. El ciclo de films históricos que la firma valenciana pone en circulación entre 1947 y 1952 constituye toda una imagen de marca, inmediatamente reconocible en algunos títulos dirigidos —con innegable voluntad de estilo— por Juan de Orduña: *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) y *Alba de América* (1951). También en las producciones de Aureliano Campa para CIFESA en los años cuarenta —especialmente en las rodadas por Ignacio F. Iquino: *El difunto es un vivo* (1941), *Boda accidentada* (1942) y *Un enredo de familia* (1943)— hallamos una atípica singularidad genérica basada en las tradiciones excéntricas heredadas del *music-hall* de Estados Unidos —y cuyo lugar ocuparon los hermanos Marx durante su etapa previa a la firma del contrato con la M.G.M.— combinadas con los usos corrientes en las comedias astracanescas y disparatadas del Paralelo barcelonés donde la atropellada acción quedaba interrumpida por números musicales.

André Breton definió en su *Anthologie de l'humour noir* (1940) un cierto tipo de humor que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas, cuestionando situaciones sociales que generalmente son serias mediante la sátira. Desde esa perspectiva resulta coherente que *El verdugo* recibiera en 1965 el Gran Premio de la Academia Francesa del Humor Negro. Pero la esperpentización del sainete es algo más que un simple punto de vista para observar la realidad porque se basa en una sistemática deformación de la misma y afecta a tipos y ambientes. En ese sentido, la fértil colaboración de Rafael Azcona, primero con Ferreri en *El pisito* y *El cochecito* y luego con Berlanga en *Plácido* y la ya citada *El verdugo*, dio origen a un conjunto homogéneo de films susceptible de ser considerados un importante subgénero en las regiones frecuentadas por el sainete cinematográfico.

Alejandro Montiel
Existen, sin duda, géneros y/o subgéneros españoles, no sé si privativos del cine español, pero que en nuestros lares se produjeron con especial intensidad y extensión (en el tiempo, pero también en cuanto al número de films de la misma índole), a consecuencia de la tozudez de tópicos temáticos bien arraigados (pienso, por ejemplo, en el per-

sonaje del pícaro), fórmulas repetidas como condimento necesario del polivalente espectáculo cinematográfico (pienso en los números musicales de gran predicamento popular) y la necesidad de ciertas productoras (CIFESA, Suevia Films) de optimizar y prolongar sus éxitos (económicos), fidelizando así al público captado en nuestro mercado doméstico.

Por otra parte, que el *humor negro* sea en sí mismo un género o subgénero es más bien dudoso. Si lo consideramos como lo que es, un rasgo de estilo, cabe afirmar que aparece sin duda muy pronto y muy brillantemente en nuestro cine sonoro (*Las Hurdes, tierra sin pan*, Luis Buñuel, 1933) y se discrimina en nuestras obras maestras más sórdidas (*Viridiana*, Buñuel, 1961; o *El verdugo*). Pero aunque se despliegue, con variada acritud y variopintos registros, hasta nuestros días constituye una mera rareza en nuestro cine clásico franquista de las primeras hornadas (1939-1959), al menos en términos estadísticos. No es que no llegue a la categoría de género, sino que su infrecuencia permitiría conjeturar que fue deliberadamente proscrito por las fuerzas del Régimen más gazmoñas y con mayor influencia —pienso, cómo no, en la Iglesia (nacional) Católica, que Dios confunda—, y fue consecuentemente evacuado de guiones y películas.

Agustina de Aragón (Juan de Orduña, 1950)

Jean-Claude Seguin

El tópico unamuniano —¡Que inventen ellos!— tal vez podría considerarse como el lema del cine español, si un análisis más fino no viniera a poner en tela de juicio, por lo menos en ciertos aspectos, la idea de que al fin y al cabo, en la cinematografía española nada se inventó. El Equipo *Cartelera Turia* fue el primero en acuñar la tan acertada expresión «Cine Español, Cine de Subgéneros», aunque se entendía por ahí que la producción nacional estaba supeditada a lo *extranjero*. Me parece que ya es hora de que se vaya matizando la célebre fórmula. Si tomamos el ejemplo del *Spanish western*, nadie duda de que la invención fue, cómo no, norteamericana. ¿Habría que considerar entonces que el género es definitivamente yanqui? Lo primero que habría que evidenciar es si el género, ya en Estados Unidos, no tuvo a veces componentes sureños (influencia de figuras mexicanas en particular). Lo segundo sería considerar el *Spanish western* como heredero también de la tradición del bandolerismo que, como género, ya estaba presente en el cine mudo español, valgan como ejemplos *Diego Corrientes* (José Buchs, 1924), o en los años posteriores, *Luis Candelas* (Fernando Roldán, 1936), y más tarde la infravalorada cinta de Carlos Saura, *Llanto por un bandido* (1963). Además, buena parte de la producción del *Spanish western* tiene una fuerte identidad: la parte hispana es fundamental. Tal vez convendría reconsiderar los *subgéneros* como expresiones de un sincretismo cultural, tal y como los utiliza la antropología.

En este delicado equilibrio, el llamado cine de humor negro dispone de una fuerte dosis hispana muy presente en su cultura. Habría que redefinir precisamente este género en la medida en que, casi en totalidad, se trata de un cine *macabro* desde la que *Entierro de un funcionario en primavera* (José María Zabalza, 1958) se puede considerar como precursora del género, admirada por Luis García Berlanga. Está claro que España tiene una larga tradición, desde la *Danza general de la muerte* (siglo xv), y la familiaridad con la muerte atraviesa las obras de Quevedo, Goya y por supuesto Luis Buñuel. La genuinidad del *cine macabro* no se puede cuestionar, pero un análisis detallado pondría en evidencia indudablemente formas de influencias italianas e incluso británicas.

Jenaro Talens

Creo que sí, pero vuelvo a lo mismo, el humor negro como mecanismo discursivo tardó mucho en concretarse. Arniches o el mismo Fernández Flórez son demasiado blandos, para mi gusto. *El malvado Carabel* de Fernán Gómez, por ejemplo, es más ácido y *negro* que la novela original, y no digamos *Calle mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), respecto a *La señorita de Trevélez* teatral (aunque en aquélla de humor había poco). Y lo mismo digo de los autores de *La Codorniz*, como Mihura. Incluso las películas de Neville, por muy críticas que fuesen (pienso, por ejemplo, en *La vida en un hilo*, 1945) no dejan de tener un cierto tono amable, de sainete, nunca la mala uva del esperpento valleinclanesco. Hasta *El pisito*, *El cochecito* y *Plácido*, todos ellos con Rafael Azcona de guionista, no puede hablarse propiamente de humor negro y esperpento en el cine español. Y ya estamos a finales de los años cincuenta. A partir de ahí sí que cabría hablar de un género muy típica-

mente español. No me imagino *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1963), *El verdugo*, *Duerme, duerme, mi amor* (Francisco Regueiro, 1975), *Padre nuestro* (Francisco Regueiro, 1985) o *Pasodoble* (José Luis García Sánchez, 1988) en una cinematografía británica, alemana o francesa. Ni siquiera el cine de impronta napolitana (a lo Eduardo di Filippo), llega a ser tan abiertamente *negro*.

Santos Zunzunegui

En otro lugar (*Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, 2002) he propuesto unas directrices (que entonces denominé *vetas creativas*) para tratar de ordenar el variopinto territorio del cine español trazando un mapa somero. No se trataba entonces de dictar fronteras intraspasables ni de sugerir supuestas especificidades nacionales transhistóricas. Era algo mucho más modesto: colocar las mutaciones que a lo largo de ya más de cien años de existencia han sufrido nuestras películas evitando dejarlas al margen de la evolución de la cultura española (alta o baja). De un rápido análisis de aquellas ideas pueden sacarse un par de conclusiones que no siento la necesidad de modificar más de diez años después de su formulación primera: que lo más interesante de nuestro cine proviene de la hibridación de formas espectaculares vigentes durante los primeros años del cinematógrafo con algunas tradiciones literarias y dramáticas que forman una especie de línea que atraviesa toda la literatura española; que estas formas, lejos de ser inmutables, no son sino la adaptación (es decir, la modificación), a la altura de los tiempos, de algunos elementos bien presentes en la historia (¿hay que repetirlo otra vez?) de la cultura española.

Debo decir que no creo que sea ni oportuno ni necesario reivindicar lo *genuino* de ciertas formas o temas, ni sostener lo *específico* de tal o cual manera de hacer. Lo que no quiere decir que debamos disolver esas *formas* en una generalización que tiende a dejar de lado (por mor tanto de la globalización creciente como de la hibridación inevitable) sus particularidades bajo la acusación de una inexistente (al menos en mi caso) visión ahistórica del cine y la cultura. Para que (no) quede claro de una vez por todas señalaré que una tarea interesante es buscar en otras cinematografías cercanas (pienso en la italiana, pero también en la francesa) obras que puedan dialogar con esas *vetas* españolas. Para poner un ejemplo imprevisto, diré que nada se pierde si se comparan algunas obras señeras de nuestro cine con películas tan sugestivas como, por ejemplo, *Un drôle de paroissien* de Jean-Pierre Mocky, realizada en 1963 en el país vecino, en medio de la explosión (pero bien al margen) de la *Nouvelle Vague*, mientras que, entre nosotros, se publicitaba el *Nuevo Cine Español*.

5. ¿Dónde buscar y cómo encontrar en el cine español de los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil la huella de ese trauma? ¿Se encarna en algún tipo concreto de films?

Juan Miguel Company

El autoimpuesto silencio sobre el fratricida conflicto bélico hizo que, en el cine de los años cuarenta, emergiera en forma de síntoma, como retorno de lo reprimido, para atormentar al sujeto. Félix Fanés, en su estudio sobre la productora valenciana CIFESA, detecta una cierta escisión del Yo social, a mitad de camino entre la conciencia de la realidad y el complejo de culpa, que se plasma temáticamente en el reiterado motivo de la confusión de identidad, caracterizador de muchos films de la época. La modalización genérica del melodrama se ajusta perfectamente al desgarro producido por la ausencia y el duelo sobre la muerte de los seres queridos: el significativo gesto sublimador de la anciana Mariquita (Camino Garrigó) arrojando al fuego del crisol donde se funde una campana las medallas obtenidas por su difunto hijo en la contienda en *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942), es quizá la primera alusión explícita al dolor provocado por la guerra en el cine de los años cuarenta. En *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), la confusión de personalidad que se establece entre el miliciano violador de la guerra y el laureado caballero vencedor de la misma, pasa por la castración de este como quintaesenciada expresión de las mutilaciones y heridas inflingidas en el conflicto. Carlos Durán paseará su tristeza sin remedio en *Vida en sombras* (Llorenç Llobet Gràcia, 1948), ya al final de la década, intentando cerrar, a través del cine, el duelo por la mujer que le fue arrebatada en la guerra.

Alejandro Montiel

Tal vez habría que empezar extrañándonos del escaso cine de propaganda ideológica que pusieron en pie los sublevados durante la Guerra Civil; escaso, por supuesto, en relación al abundante del bando republicano. Desde luego, la primera y más importante razón para que esto fuera así es que las principales ciudades donde se producía el cine español (Madrid, Barcelona y Valencia) permanecieron fieles a la República casi hasta el final de la contienda, pero hay otra que no me parece desdeñable (aunque sí mucho más discutible, por supuesto): los facciosos, el

Frente Nacional como fuerza unitaria pero dispar, tenían pocos argumentos y malos. El film más significativo, a mi juicio, de entre el conjunto de esas producciones de la zona nacional fue *España heroica*, la «película sensacional» (sic) de la Hispano-Film-Produktion (Berlín), dirigida por Joaquín Reig Gozálbes. ¿Cuales son las razones retóricas que sustentan la insurrección de Franco, según el film? El pasado imperial «de una raza magnífica» que se ha visto atacada en sus esencias; el caos que se ejemplifica en el asesinato de José Calvo Sotelo. En suma: delirios de grandeza y disparates sacados de madre.

Por supuesto, la película de posguerra más conocida que aborda el tema de manera directa (*Raza*) no es menos delirante en su interpretación de la Historia y en sus apelaciones al Honor de la Patria, del más rancio tradicionalismo noventayochista. Los conflictos que conocemos a propósito de un film perdido, *El Crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941), cuya exhibición fue suspendida por las autoridades de la Marina y prohibida definitivamente el 6 de noviembre de 1948, cuando menos ejemplifican lo resbaladizo de un discurso político que debía ofrecer una versión de la Guerra Civil que contentase a unos y a otros y a los de más allá (militares, falangistas, sacerdotes) dentro del propio bando de los vencedores. Y ya no hablemos de lo raro, rarísimo del controvertido y precoz discurso falangista de Reconciliación Nacional de *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) envuelto en los excesos conmovedores de un tremebundo melodrama. La *desfalangistación* (perdóneseme la palabreja) de *Raza* en su segunda versión, expurgada tras la derrota de las fuerzas del Eje, también indica que, a toro pasado, resultaba harto difícil reivindicar la Cruzada, a todos sus actores y todas sus acciones.

Precisamente en ese inesperado vació encontramos pistas de lo que verdaderamente ocurrió: hubo pocas (¿sorprendentemente pocas?) películas que abordaran la Guerra Civil de manera directa: ¿no indica eso —ese silencio—, un auténtico *trauma*? Para muchos historiadores, y singularmente para nuestro mejor conocedor del cine de los cuarenta, José Luis Castro de Paz, ese trauma debía aflorar como síntoma en los textos fílmicos, y el profesor gallego ofrece un buen número de convincentes ejemplos, invocando el dolor de oscuros personajes heridos. A mí se me ocurre que en ese *no contar* (de *Nada*, Edgar Neville, 1947) o de contar de una manera muy confusa (en *Vida en sombras*, Llorenç Llobet Gràcia, 1948), es donde se advierte el *trauma* (*strictus sensu*) de la Guerra Civil.

Jean-Claude Seguin

Cualquier guerra es un trauma para una población, así que una guerra civil se puede considerar como el conflicto bélico que más puede traumatizar a un pueblo. Yo partiría de una triple distinción: la *huella*, propiamente dicha, en el sentido que le da Charles Peirce (no puede haber una película sobre la guerra civil real, si no ha habido una guerra civil), la *transferencia* a la que recurre el psicoanálisis (reproducción de los conflictos a nivel individual) y la *metáfora* (ausencia de contigüidad entre el evento y la película). La *huella* es inmediatamente identificable en lo que se ha dado en llamar «cine de cruzada», expresión puesta hoy en tela de juicio. Aunque se trate indudablemente de una *representación*, cintas como *Raza* o *Rojo y Negro* hacen de la Guerra Civil un componente imprescindible. Por su obviedad, la *huella* se puede apreciar, esencialmente, en términos históricos e ideológicos que respondan a la pregunta de cómo se representó la guerra.

Sin embargo, el cine español también habló implícitamente de este drama histórico, en forma de *transferencia*. La representación de la familia permitió dar cuenta de un trauma que, en un número significativo de películas, cuestionaba a los padres. Tal vez donde más se note sea en las películas con niños. Existe en ellas un conflicto latente entre los padres y los hijos en el cual el peso de la culpabilidad es enorme: abandono (*Marcelino, pan y vino*, Ladislao Vajda, 1954), madre soltera (*El pequeño ruiseñor*, Antonio del Amo, 1957), irresponsabilidad (*Pequeñeces*, Juan de Orduña, 1950), etc. Las formas de conflicto que existen entre los padres aparecen como una transferencia posible de las tensiones históricas, como si un discurso progresivo se pusiera en marcha. Tras los inmediatos años de posguerra, cuando el triunfalismo era la pauta, se empezó progresivamente un proceso de *reconciliación*, probablemente ilusorio pero efectivo, que pretendía borrar las huellas de la fractura.

Jenaro Talens

La Guerra Civil está presente aunque no se la nombre, más allá de los films explícitamente dedicados al tema, desde *Raza* en adelante. *Nada*, por ejemplo, de Neville-Laforet (y Conchita Montes) no se entiende sin la presencia innominada de la guerra, por no hablar de films casi marginales como *Vida en sombras*, y sigue siendo necesario como telón de fondo para entender títulos posteriores como el ya citado *Plácido* o *La caza* (Carlos Saura, 1965) o *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), es decir, que atraviesa todo el periodo de la dictadura, de manera, por cierto, bastante más sutil y menos zafia que en el cine posterior a la transición, con honrosas excepciones —pienso en *Pim, pam, pum...¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), *Las cosas del querer* (de nuevo Chávarri, 1989) o *El mar y el tiempo* (Fernán Gómez, 1989).

Santos Zunzunegui

Cuando uno busca, dirigido por una hipótesis heurística, debe de estar preparado para *no* encontrar. Buena parte de los errores que cometemos los estudiosos proviene de querer ratificar a toda costa nuestras hipótesis de partida sin modificarlas ni adaptarlas al material real analizado. En este sentido, puede afirmarse que es de recibo plantear

la hipótesis de que, de una manera u otra, un acontecimiento como la Guerra Civil debía dejar, necesariamente, una huella significativa en el cuerpo del cine español. Dicho lo cual, lo importante es identificar de manera lo más precisa posible cómo esta huella se hace (o no) patente. Conviene no perder de vista que también son fruto de este trauma (aunque lo presenten de forma invertida), las obras que celebran el triunfo de los rebeldes. Si nos pasamos al otro lado, es evidente que una parte de esta huella se presenta en forma de herida incicatrizable y se manifiesta, entre otras formas, en las desapariciones físicas y en el exilio forzado de tanta gente que siguió al triunfo de los militares sublevados y que ha propiciado, extramuros del cine español, obras aunque tardías tan notables como *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot y María Luisa Elío (1961). Otra expresión de este *trauma*, puede detectarse en alguna de las películas realizadas en la España franquista durante los años cuarenta y en las que, a veces de manera críptica, se puede entrever en la pervivencia de unas «formas de hacer» y unos comportamientos que provienen de un nunca del todo bien fijado imaginario populista republicano. Otro tanto sucede en el deslizamiento melancólico de lo colectivo a lo privado y en la crispación estética de ciertas obras, en las que no es absurdo constatar una manera (quizás inconsciente) de conservar la «memoria histórica» de un pasado que quisiera ser borrado de forma radical desde las instancias oficiales de un Régimen inclemente. Como es bien sabido, las obras de(l) arte son propicias a esconder en sus recovecos tesoros bien guardados. Es hora de sacarlo a la luz. ■

Plácido **(Luis García Berlanga, 1961)**

_conclusión

Volver a ver, volver a pensar

Santos Zunzunegui

Aunque pueda parecer que, en un principio, no guarda relación con los temas tratados en la discusión, se puede extraer una conclusión implícita en no pocos de los argumentos manejados: buena parte de los cambios que la nueva historiografía del cine español ha venido poniendo sobre la mesa se deben a que existe, de manera cada vez más asentada, la conciencia de la necesidad de *volver a ver* (o ver por vez primera, no pocas veces) la mayor cantidad posible de las películas que forman el corpus de eso que venimos llamando cine español. Un *volver a ver* que trae consigo, de forma inexorable, la recolocación de las piezas que forman el rompecabezas de nuestra cinematografía y que autoriza a poner en relación entre sí obras a veces lejanas en el tiempo, pero cercanas en su orientación significativa. Esta *mirada cercana* no debe hacerse en detrimento de levantar la vista para ser capaces de ubicar cada dato concreto, cada análisis específico, en un marco explicativo que permita hacer dialogar entre sí lo que, de otra manera, correría el riesgo de permanecer como un conjunto de elementos meramente yuxtapuestos. Pese a que vivimos malos tiempos para la teoría, no parece sensato renunciar a llevar a cabo una serie de síntesis (todo lo parciales que se quiera) en las que se puedan integrar y poner en relación puntos de vista susceptibles de ofrecer elementos de comprensión y debate en relación con las líneas de fuerza que han atravesado históricamente una cinematografía tan peculiar como la española. Sin duda, el cine no son solo las películas que supuestamente le dan soporte, pero puede sostenerse que es en ellas donde se inscriben, de manera indeleble, las huellas de un contexto social, político y cultural.

De la misma manera, otra conclusión apuntaría hacia el hecho de que no es posible estudiar el cine español sin reconocer su particularidad (industrial, estética) y los lazos que mantiene, para bien y para mal, con ciertas prácticas culturales que el discurso cinematográfico recicla y actualiza de manera peculiar. Otro tanto sucede con el cuestionamiento de ciertos tópicos como el que sostiene la influencia del neorrealismo en el cine *regeneracionista* de la década de los cincuenta del pasado siglo o el debate en torno al peso mayor o menor que tiene en nuestro cine la tendencia esperpéntico-grotesca. Por lo demás, más allá de los lugares comunes habituales, sigue siendo necesario *volver a pensar* la noción de *cine nacional* para refundarla sobre nuevas bases que dejen de lado las fórmulas caducas que han sepultado a lo largo de los años el conocimiento de nuestro cine. Quizás no haya que renunciar a esta noción, pero es absolutamente necesario elegir los elementos (más allá de la comodidad que ofrece su empleo) que en su devenir y transformación autorizarían a seguir haciendo uso de ella.

No menos significativo parece el hecho de que (al menos entre los estudiosos convocados) puede constatarse un cierto acuerdo general sobre las grandes líneas que atraviesan el cine español inmediatamente posterior a la Guerra Civil. Desde este punto de vista, cobra especial importancia el reconocimiento de la *rugosidad* de un panorama atravesado por unas líneas de fuerza que, aunque pendientes de una definición precisa, de una cartografía particular en la que trabajamos, parecen mostrar un panorama más complejo de lo que se venía pensando hasta ahora. Aunque solo sea porque, de una forma u otra, la huella del trauma permanece incluso en las obras que parecen realizarse con el objetivo de colocar un velo sobre un horror que no se quiere asumir. Suturadas las heridas, las cicatrices siguen siendo visibles. Y el cine es un elemento privilegiado para rastrear sus avatares más singulares. ■

Jenaro Talens (Tarifa, 1946) es profesor emérito de Literatura Comparada de la Université de Genève y catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universitat de València. Ha enseñado en numerosas universidades europeas y americanas. Escritor, ensayista y traductor, ha publicado medio centenar de libros y su poesía ha sido traducida a más de veinte idiomas. Dirige la colección *Signo e imagen* y la revista cuatrilingüe *EU-topías*.

Alejandro Montiel Mues (Logroño, La Rioja, 1959) es profesor titular de la Universitat Politècnica de València, donde imparte Historia del cine. Ha publicado, entre otros, los libros *Teorías del cine* (1992; 1999) y *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine* (2002). También se incluyen trabajos suyos en libros de edición y autoría colectiva, como *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (Actas del VIII Congreso de la AEHC, 2001), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español* (Castro de Paz, Pérez Perucha, eds., 2001), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español* (Catalá, Cerdá, Torreiro, eds., 2001).

Santos Zunzunegui Díez (Bilbao, 1947), es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Euskal Herriko Unibertsitatea), semiólogo y analista e historiador cinematográfico. Ha sido profesor invitado en diversas universidades de Europa, Estados Unidos y América del Sur. Entre sus principales libros se cuentan: *Mirar la imagen* (2004); *El cine en el País Vasco* (1985); *Pensar la imagen* (1989); *Robert Bresson* (2001); *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (2002); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003 (versión italiana *Metamorfosi dello sguardo*, 2011); *Orson Welles* (2005); *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural* (2005); y *La mirada plural* (2008), ganadora del Premio Internacional de Ensayo "Francisco Ayala" y cuya traducción al italiano aparecerá en 2015 con el título *Lo sguardo plurale*. En 2013 publicó *Lo viejo y lo nuevo* (Cátedra).

Juan Miguel Company Ramón es filólogo y profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Crítico e historiador cinematográfico. Es autor, entre otros libros, de *La realidad como sospecha* (Eutopías-Literatura, 1986), *El trazo de la letra en la imagen* (Cátedra, 1987), *El aprendizaje del tiempo* (Eutopías maior, 1995) o *Ingmar Bergman* (Ediciones Cátedra, 2007, 4ª edición). Su último libro, *Hollywood. El espejo pintado (1910-2011),* fue publicado en 2014 por el servicio de publicaciones de la Universitat de València.

Jean-Claude Seguin es catedrático de la Université Lumière-Lyon II. Presidente honorífico del Grimh (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique). Historiador del cine de los orígenes (*La Productión cinématographique des frères Lumière,* BiFi, 1996) y especialista en la etapa primitiva del cine en España, es asimismo autor de una *Historia del cine español* (Acento, 1995) y de un importante número de artículos y monografías sobre diversos aspectos y autores de la imagen cinematográfica en España (*Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*, Filmoteca Regional de Murcia, 2009).