

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

N.20 JULIO-DICIEMBRE 2015 6 €

HERIDAS, PERVIVENCIAS, TRANSFORMACIONES

Modelos de estilización en el cine
posbélico español (1939-1962)

DIÁLOGO

José Antonio Nieves Conde

(DES)ENCUENTROS

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



L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

También disponible en edición digital y en
lengua inglesa: www.revistaatalante.com

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por la Asociación Cineforum L'Atalante con la colaboración de diversas instituciones, y distribuida en papel por España y Latinoamérica. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Arts and Humanities® de Thomson Reuters (Filadelfia, EEUU); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); y en Library of Congress (Washington, EEUU). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias). ■

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the Associació Cineforum L'Atalante with the collaboration of various institutions, and distributed in print form all over Spain and Latin America. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, L'Atalante employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in Current Arts and Humanities® maintained by Thomson Reuters (Philadelphia, USA); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); and in the Library of Congress (Washington, USA). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias). ■

Imagen de portada

Portada de Carlos Planes Cortell inspirada en el cartel de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) diseñado por Francisco Fernández-Zarza Pérez, alias Jano.



Directora (Director): Rebeca Romero Escrivá (Universidad Internacional de la Rioja).

Coordinadores del número (Issue Editors): José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela) y Santiago Barrachina Asensio (divulgador cinematográfico).

Coordinadoras de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Melania Sánchez Masía (CSIC-Universitat Autònoma de Barcelona), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (La FilMOTECA-IVAC Culturarts), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villete (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), L. M. Kit Carson (productor, director y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Projectem Comunicació), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Jordi Revert (Universitat de València), Héctor Gómez Santaolalla (Universitat de València).

Secretaría de redacción (Executive Secretary): Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).

Colaboradores (Contributors): Óscar Brox Santiago (escritor cinematográfico), Enric Antoni Burgos Ramírez (Universitat Politècnica de València), Elpidio del Campo (Universidad Miguel Hernández de Elche), Juan Miguel Company (Universitat de València), Susana Díaz (Universidad Carlos III de Madrid), Emeterio Diez Puertas (Universidad Camilo José Cela), Marta Fernández Morales (Universitat de les Illes Balears), Manuel de la Fuente (Universitat de València), Sonia García López (Universidad Carlos III de Madrid), Fernando Gómez Beceiro (Universidade de Santiago de Compostela), Juan Gorostidi (Universidad Miguel Hernández de Elche), Iñigo Larrauri Garate (Euskal Herriko Unibertsitatea), María Isabel Menéndez Menéndez (Universidad de Burgos), Alejandro Montiel (Universitat Politècnica de València), Javier Moral Martín (Crítico e historiador cinematográfico), Héctor Paz Otero (Universidade de Santiago de Compostela), Julio Pérez Perucha (Crítico e historiador cinematográfico), Juan Carlos Piquer-Cases (Universitat Politècnica de València), Fernando Redondo Neira (Universidade de Santiago de Compostela), Jean-Claude Seguin (Université Lumière-Lyon II), Jenaro Talens (Université de Genève, Universitat de València), Sergio Villanueva Baselga (Universitat de Barcelona), Santos Zunzunegui (Euskal Herriko Unibertsitatea).

Evaluadores externos (External reviewers): Mercedes Álvarez San Román (Université Paris-Sorbonne), Marianne Bloch-Robin (Université Charles de Gaulle - Lille 3), Iván Bort Gual (Centre d'Ensenyament Superior Albert Giménez), Fernando Canet Centellas (Universitat Politècnica de València), Antonia Cabanilles (Universitat de València), Carmen Ciller Tenreiro (Universidad Carlos III de Madrid), Carlos Cuéllar Alejandro (Universitat de València), Luis Deltell Escolar (Universidad Complutense de Madrid), Antonia del Rey (Universitat de València), Pablo Ferrando García (Universitat Jaume I de Castelló), Clara Garavelli (University of Leicester), Luis Alonso García (Universidad Rey Juan Carlos), Francisco Javier Gómez Tarín (Universitat Jaume I de Castelló), Isadora Guardia (Universitat de València), José Luis Higón Calvet (Universitat Politècnica de València), Anne-Marie Jolivet (École Polytechnique), Susan Larson (University of Kentucky), Javier Marzal Felici (Universitat Jaume I de Castelló), Lidia Merás (University of London), Jorge Nieto Ferrando (Universitat de Lleida), Luis Pérez Ochando (Universitat de València), Iván Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Antonio Piza de Nanno (Universitat Politècnica de Catalunya), Jordi Puigdomenech López (Universitat Internacional de Catalunya), Vicente Ponce (Universitat Politècnica de València), Aaron Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I de Castelló), Agustín Rubio Alcover (Universitat Jaume I de Castelló), Gemma San Cornelio (Universitat Oberta de Catalunya), Daniel Sánchez Salas (Revista Secuencias), Antonio Santos (Universidad de Cantabria), Imanol Zumalde Arregi (Euskal Herriko Unibertsitatea).

Traductores (Translators): Margarita Bogoslovskaya, Martin Boyd, Alessia Graziano.

Agradecimientos (Acknowledgments): Carmen Cano García (CulturArts IVAC), Amelia Falcó Tortosa (Universitat de València), Olga García de Fez (Universitat de València), Carles Gómez Alemany (Universitat de València), Nieves López-Menchero Martínez (CulturArts IVAC), Juan Miguel Nieves y hermanos (familia de José Antonio Nieves Conde), Alicia Potes (FilMOTECA Española), Raquel Zapater (CulturArts IVAC).

Diseño y maquetación (Original design and layout): Carlos Planes Cortell.

Impresión (Printing): Martín Impresores, s.l.

Edición (Publisher): Asociación Cineforum L'Atalante (CIF: G-97998355) con la colaboración de la Universidad Internacional de la Rioja, la Universitat de València (Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants [SeDI], Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació i Aula de Cinema) y la Universitat Jaume I de Castelló (Departament de Ciències de la Comunicació). Este número ha sido posible gracias al apoyo del proyecto de investigación I+D+i «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la imprenta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

Lugar de edición (Place of publication): Valencia (España).

Distribución (Distribution company): Servei de Publicacions de la Universitat de València.

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com

Página web y suscripciones (Website and subscriptions): <http://www.revistaatalante.com>

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital) **Depósito Legal (Legal Deposit):** V-5340-2003
Publicación semestral (biannual journal).

La revista *L'Atalante* no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, L'ATALANTE. REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.



EDITORIAL

- 5 Heridas, pervivencias, transformaciones. **José Luis Castro de Paz, Santiago Barrachina Asensio.**

CUADERNO

Heridas, pervivencias, transformaciones. Modelos de estilización en el cine posbélico español (1939-1962)

- 7 Amor, pérdida, melancolía, delirio: un modelo de estilización obsesivo-delirante en el cine español de los años cuarenta. **José Luis Castro de Paz, Fernando Gómez Beceiro.**
- 15 Humor y metadiscursos: definición de un modelo de estilización paródico-reflexivo en el cine español. **Héctor Paz Otero.**
- 23 De lo pictórico a lo fílmico, bases para la definición de un posible modelo de estilización en el cine español de los años cuarenta. **Javier Moral Martín.**
- 32 Cuando el rostro oculta la máscara: función de los actores de reparto en *Los que no fuimos a la guerra*. **Iñigo Larrauri Garate.**
- 38 La ruta de las voces invisibles. Voz narradora en el cine de ficción español del primer franquismo. **Fernando Redondo Neira.**
- 46 *La ciudad perdida*. Espacios de reconciliación y disidencia en la literatura y el cine españoles de la década de 1950. **Sonia García López.**
- 54 Eslabones perdidos del imaginario popular. Aproximaciones al cine de Ladislao Vajda. **Susana Díaz, Manuel de la Fuente.**

DIÁLOGO

- 66 **Realismo(s), tragedia e ironía. José Antonio Nieves Conde:** «Quería hacer cine, pero me encontraba en un mundo en el que el director era constantemente zarandeado». **José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha.**

(DES)ENCUENTROS

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

- 76 Introducción. El reajuste retroactivo del cine español. **Santos Zunzunegui.**
- 78 Discusión. **Juan Miguel Company, Alejandro Montiel, Jean Claude Seguin, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui.**
- 89 Conclusión. Volver a ver, volver a pensar. **Santos Zunzunegui.**

PUNTOS DE FUGA

- 92 Lo heroico en el cine de masas: género y valor en *Los juegos del hambre*. **María Isabel Menéndez Menéndez, Marta Fernández Morales.**
- 101 Al rescate de los últimos granos de verdad. A propósito de lo metacinematográfico en *Los idiotas*. **Enric Antoni Burgos Ramírez.**
- 109 Arquitecturas efímeras, decorados colosales. La *Intolerancia* de los hermanos Taviani y la identidad recuperada. **Pedro Molina-Siles, Óscar Brox Santiago, Juan Carlos Piquer-Cases.**
- 116 Prácticas colaborativas en el documental contemporáneo: propuesta de análisis y revisión del modo participativo en la Teoría del Documental. **Sergio Villanueva Baselga.**
- 124 Ozu según Hou Hsiao-hsien. La poética de los cuerpos y el vacío. **Elpidio del Campo, Juan Gorostidi.**
- 131 Mujer e idilio laboral en el cine de Manuel Romero y su recepción bajo el primer franquismo. **Emeterio Diez Puertas.**

AHORA **TAMBIÉN** EN

EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano



- Busque el texto que desea y márkelo como favorito
- Comparta textos en las redes sociales
- Guarde los recortes de lo que le interesa
- Lea o escuche los textos
- Amplíe el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).



SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS (uno gratis)

35,99
euros

EJEMPLAR INDIVIDUAL 3,59 EUROS



NÚMEROS ANTERIORES EN DIGITAL

Desde enero de 2012 hasta la actualidad (**Caimán Cuadernos de Cine**) se pueden comprar a través de nuestra web:

www.caimanediciones.es

Año 2011: en nuestra web y en ARCE



Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

y también en:

VISUAL
MANIAC

KIOSKO
ymás

Heridas, pervivencias, transformaciones

José Luis Castro de Paz y Santiago Barrachina Asensio

Recientes y polémicas aproximaciones al cine español de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo demuestran el creciente interés por el estudio histórico y formal de un periodo de nuestro cine todavía tan denostado y mal conocido como fascinante. Considerado tradicionalmente en su primer decenio pura emanación del franquismo y por ello no merecedor de análisis detenidos, mientras en el segundo apenas se otorgó auténtico valor a ciertos títulos vinculados a un supuesto *regeneracionismo* ligado muy superficialmente al neorrealismo italiano, el estudio detenido de los films conservados, llevado a cabo desde finales del siglo pasado por diversos historiadores dentro y fuera de España a partir de nuevas perspectivas analíticas e historiográficas, ha dibujado un novedoso panorama en el que las vías de estudio no dejan de enriquecerse y multiplicarse.

Se constata entonces que nos hallamos ante un cine tan desigual como poblado de títulos de incontestable altura estética y cultural, que no se sostiene el cansino maniqueísmo crítico presente hasta entonces (la italianizante disidencia *comunista* y el costumbrismo franquista), que, en fin, no existen solo aisladas y *excepcionales* películas de interés, sino tendencias, corrientes y *generaciones* que, desde el mismo fin de la contienda, se esforzaron por continuar un trabajo cultural tan dificultoso como meritorio que había dado ya sus primeros, escasos y sabrosos resultados fílmicos en el trágicamente breve periodo republicano.

En este contexto, el Cuaderno del número 20 de *L'Atalante* reúne artículos capaces de continuar reflexionando con rigor en el a la vez cómico, melancólico, abrupto, espeso y desolado cine español de la posguerra, indagando en el análisis de los textos, pero también en sus fuentes literarias (por ejemplo, en la indiscutible impronta popular que llega de la mano del escritor Wenceslao Fernández Flórez), en el peso de las tradiciones teatrales y plásticas —que logran mantenerse *pese a todo*— provenientes del cine mudo y del periodo republicano y en su complejo *frotamiento* con los dispositivos narrativos y visuales del «Modelo internacional» imperante, en la existencia de films híbridos, resultado de mezclas insospechadas de elementos aparentemente contradictorios...

Artículos que, además, inciden en las transformaciones fílmicas (e históricas) del periodo estudiado. Así, por ejemplo, ciertos «Modelos de estilización» surgidos en los años cuarenta (como el que proponemos denominar «obsesivo-delirante», íntimamente vinculado a la herida bélica y cuyos rasgos son nítidos en films presididos por una mirada masculina obsesionada por la pérdida de su objeto de deseo, bien ejemplificado en *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947) o en *Vida en sombras* (Llorenç Llobet-Gràcia, 1948), desaparecen prácticamente por completo en la década siguiente, en la que, sin embargo, surgirá una progresiva crispación de la mirada enunciativa hacia los materiales costumbristas a duras penas mantenidos en los años cuarenta —gracias sobre todo a la filmografía ejemplar de Edgar Neville— que dará lugar a un Modelo *moderno*, grotesco y esperpentizado, representado a la perfección en el cine de Fernando Fernán-Gómez, Luis García Berlanga o Marco Ferreri.

El presente número de *L'Atalante* se completa, en el Diálogo, con la recuperación de una entrevista al cineasta José Antonio Nieves Conde —figura clave en el cine de la posguerra entre los llamados «renovadores»— que pone en valor su filmografía más allá de tópicos y revisiones limitadas; así como con los (Des)encuentros, momento en el que a partir de las voces de cinco historiadores cinematográficos, se efectúa un ejercicio de necesaria actualización teórica e historiográfica de este periodo del cine español que preocupa en particular a esta vigésima entrega de la revista.

Por supuesto, también hay espacio en *L'Atalante* para las diversas propuestas que ofrece Puntos de Fuga. En esta sección transitamos desde el papel de la mujer y las lecturas de género en el cine épico de masas; los aspectos metacinematográficos en films enfrentados al modelo hegemónico, como es el caso de *Los idiotas*, de Lars Von Trier; los estrechos vínculos entre arquitectura y cine a partir del binomio *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, David Wark Griffith, 1916) y *Good Morning Babilonia* (*Good Morning, Babylon*, Paolo y Vittorio Taviani, 1987); las nuevas formas de producción participativas en el documental contemporáneo; las herencias fílmicas entre Yasujirō Ozu y Hou Hsiao-hsien; o las contradicciones del proceso de proletarianización de la mujer en el cine argentino de finales de los treinta y principios de los cuarenta del pasado siglo que, además, tuvieron especial repercusión en la España franquista de aquellos años.

Acabamos con un apunte significativo: este número 20 de *L'Atalante* es el último que se imprime en papel. Cuestiones presupuestarias nos obligan a prescindir de este soporte que, más allá de nostalgias, utilitarismos y nuevos modos de consumo y entretenimiento, permite un contacto físico con la letra y el pensamiento que hay detrás de su trazo. Sirva este ejemplar que piensa sobre el medio cinematográfico como celebración de esta cercanía y su pretendida —y ojalá consumada— complicidad. ■



CUADERNO

La sirena negra (Carlos Serrano de Osma, 1948)

Heridas, pervivencias, transformaciones

**Modelos de estilización en el cine
posbélico español (1939-1962)**

«[L]a supremacía del amor sobre el saber conduce a crear una nueva realidad alucinada donde el amado desaparecido vuelve bajo la forma de un fantasma».

Juan David Nasio¹

José Luis Castro de Paz
Fernando Gómez Beceiro

AMOR, PÉRDIDA, MELANCOLÍA, DELIRIO: UN MODELO DE ESTILIZACIÓN OBSESIVO-DELIRANTE EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CUARENTA*

Introducción

En un reciente trabajo (CASTRO DE PAZ, 2013) —y apoyándonos en el detenido análisis histórico-fílmico de un elevado número de las películas conservadas llevado a cabo durante más de dos décadas de investigación y publicaciones (CASTRO DE PAZ, 2002 y 2012)— planteábamos por vez primera la articulación teórica e historiográfica de unos Modelos de estilización para el cine español del periodo 1939-1950, resultado de los diversos y estéticamente fructíferos cruces entre las normas narrativas y visuales ya entonces internacionalizadas a través de Hollywood y las tradiciones culturales españolas (teatrales, literarias, pictóricas, musicales) que constituían —transformadas ya al contacto con el nuevo medio— el más fértil material nutriente de nuestro cine desde el periodo silente, pero bajo la presión

ahora de un contexto histórico y político especialmente sombrío y complejo. Dichos Modelos no son sino armas metodológicas que intentan dar orden discursivo a lo que en los films aparece casi siempre mezclado (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1991: 29), y contribuir al más profundo conocimiento de un cinema herido, a la vez humorístico y desolado, costumbrista y melancólico, reflexivo y espectral.

Cuatro son los modelos que hemos podido detectar y caracterizar en el cine español de dicho periodo, como consecuencia —insistamos— de la compleja hibridación tras la Guerra Civil del internacional Modo de Representación Institucional (por utilizar todavía la ya tópica y discutible denominación burchiana) con las tradiciones culturales que alimentaran aquel desde sus orígenes: un Modelo de estilización saine-

tesco-costumbrista (MESC), resultado del frotamiento del cinematógrafo con algunas de las más socialmente arraigadas tradiciones de las tablas y el espectáculo teatral españoles (sainete, género chico, zarzuela...) y que representan, mejor que ningún otro, ciertos títulos de la filmografía de Edgar Neville; un Modelo paródico-reflexivo (MEPR), basado esencialmente en una cómica, absurda, excéntrica y artificiosa estilización paródica de la verosimilitud aparentemente realista del modelo clásico; un Modelo formalista-pictórico (MEFP), vinculado a películas cuya diégesis suele centrarse en célebres acontecimientos históricos y caracterizado, en especial, por su tendencia a la sucesión de cuadros vivientes elaborados a partir de una tradición visual —principalmente pictórica, citándola muchas veces de manera literal— casi siempre bien conocida por el público (*Locura de amor*, dirigida en 1948 por Juan de Orduña, sería, aquí, el ejemplo medular); y, finalmente —y al análisis del cual dedicaremos las líneas que siguen—, un Modelo de estilización obsesivo-delirante (MEOD), tendencialmente ligado al género melodramático y formado por películas presididas por una mirada masculina herida por la pérdida del objeto amoroso y que, a lo largo de su desarrollo, presentarán la formalización radical del delirio del sujeto.

Obsesión y delirio

Es el Modelo obsesivo-delirante, sin duda, el más nítidamente marcado por el momento histórico en el que surge, desarrollándose casi en exclusividad en el periodo estudiado para desaparecer en la década siguiente, en la que —quizás con la excepción de la muy interesante *¡Buen viaje, Pablo...!* (Ignacio F. Iquino, 1958)— solo con esfuerzo podrían rastrearse ejemplos de algunas de sus características. Con todo, buena parte de sus películas más representativas —*Las inquietudes de Shanti Andía*

(1946) y *Obsesión* (1947), de Arturo Ruiz-Castillo; *Embrujo* (1947) y *La sirena negra* (1948), de Carlos Serrano de Osma; *Cuatro mujeres* (1947) y *El huésped de las tinieblas* (1948), de Antonio del Amo; *La fiesta sigue* (1948), de Enrique Gómez; *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet-Gràcia o *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón (Paz Otero, 2013)— pertenecerían asimismo a la veta mítica establecida por Santos Zunzunegui (2005: 488-504), dado que

Conformarían el MEOD aquellos títulos formalmente organizados en torno a una mirada obsesionada y herida por la pérdida del objeto amoroso, incapaz de enfrentarse al duelo, melancólica hasta el delirio

las reflexiones que proponen —tal es en ocasiones su altura estética y semántica— alcanzarán de lleno, incluso más allá de su trascendental anclaje histórico en el tiempo de su realización, a las heridas psíquicas del deseo masculino vinculadas al conflicto edípico y al complejo de castración descritos por Sigmund Freud y reformulados por Jacques Lacan². Tampoco por casualidad dichas cintas pertenecen en su mayoría a directores que comienzan sus carreras en la segunda mitad de la década, formando parte de generaciones (los «renovadores») y grupos (los «telúricos») singularmente preocupados por la estética cinematográfica y muy alejados de lo que se suponía un cine proclive a los intereses del régimen franquista.

Sin renunciar a la presencia (incluso mayoritaria) de dispositivos propios del MRI, conformarían el MEOD —lo acabamos de adelantar— aquellos títulos formalmente organizados en torno a una mirada obsesionada y herida por la pérdida del objeto amoroso³, incapaz de enfrentarse al duelo, melancólica hasta el delirio. En ocasiones dicha pérdida es nítida y sombría metáfora de la Guerra Civil, como sucede en uno

de los más célebres y acabados ejemplos del Modelo, la ya citada *Vida en sombras*. La película de Llobet-Gràcia propone, de hecho, a través del cine mismo (y de la fotografía), una dramática reflexión sobre el imposible cumplimiento del deseo, penetrada empero, profunda y muy sutilmente, por el trauma de la Guerra Civil, anudando la puesta en forma con singular contundencia la pérdida del objeto amoroso (Ana) con, a otro nivel significativo, la muerte de ese mismo personaje durante las primeras escaramuzas de julio de 1936 en las calles barcelonesas, identificando después y sin ambages la dura posguerra con la herida, la cicatriz del sujeto. Un solo plano —que sirve a la vez de transición entre las dos partes del film, fracturado él mismo

por la brutal elipsis bélica— condensa magistralmente lo que decimos. En plena Guerra, y tras renunciar a su puesto de reportero cinematográfico del conflicto, un primer plano de Carlos Durán recoge —en la cuidadísima interpretación de Fernando Fernán-Gómez— todo el dolor que la simple referencia a una cámara le produce. Entonces, y manteniéndose su cercano rostro sobreimpresionado, vemos fragmentos documentales del combate que dan paso a la aparición, en la parte inferior derecha del encuadre —y mientras se aprecian todavía las nubes sobre el campo de batalla—, del nombre de Ana grabado en su lápida. La música y la banda de ruidos que acompañaban las imágenes de guerra continúan, pero van transformándose poco a poco a medida que el plano se ilumina y la cámara se aleja. Es la banda sonora la que nos informa del fin de la contienda. La *paz* franquista —música dramática entremezclada con el surgir inequívoco de algunos acordes del himno nacional impuesto por el nuevo régimen—, *paz* de cementerios, fundada sobre la muerte inocente, coincide así con el encuadre final: la tumba de Ana, con la

sombra de una cruz atravesándola violentamente. Entonces, Durán entra en campo para depositar unas flores sobre aquella. Funde en negro.

Ambientadas casi siempre en una enrarecida y espesa nocturnidad urbana, llama la atención asimismo en las películas vinculadas al MEOD la búsqueda de formulaciones visuales extremas de un espacio (y un clima) denso, malsano, agobiante, dolorosamente irrespirable, de claras resonancias psicoanalíticas. Complejos planos-secuencia y movimientos y/o posiciones muy visibles de la cámara, secuencias de montaje, sobreimpresiones y todo tipo de llamativos efectos visuales al margen de cualquier medida clásica entroncan el Modelo —incluso si algunos de sus referentes confesos se encuentran en los más *experimentales* (y casi siempre europeos) cineastas de Hollywood, como Orson Welles, Alfred Hitchcock, Fritz Lang o Robert Siodmak— con las tradiciones *visualistas* de las vanguardias de los años veinte y treinta (expresionismo alemán, montaje soviético, *impresionismo* francés). De hecho, el narrador parece compartir con su personaje, herido y hondamente melodramático, cierto nerviosismo apasionado, de forma que, aun pretendiendo desvincularse de su locura emocional, termina por imbricarse en ella irremediabilmente.

Vinculadas generalmente al melodrama —aunque incluso comedias tan relevantes como *Huella de luz* (1942) o *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), ambas dirigidas por Rafael Gil, o films de ambientación histórica como la oscurísima *Inés de Castro* (1944, dos versiones española y portuguesa, diferentes, dirigidas por Leitao de Barros y M. A. García Viñolas), con la locura del rey y su necrofilico acto de amor al cadáver de la mujer, recogen en alguno de sus segmentos sus más graves constantes, e incluso anticipan soluciones formales desarrolladas en el Modelo—, las películas presentarán siempre, en alguno o en varios momentos de su desarrollo, la formalización fílmica de una mirada masculina que delira su

objeto de amor perdido, en ocasiones a partir de representaciones fotográficas, cinematográficas o pictóricas de la amada. Los dos primeros casos se dan, de nuevo, en *Vida en sombras*, film en el que el cine todo lo envuelve; cine como lugar donde el deseo del sujeto (cineasta, protagonista, espectador) se halla radicalmente concernido. Su protagonista, fascinado por una imagen femenina, solo a través de sus pelícu-

las caseras (y después de ese fantasmático plano-contraplano con el señor de Winter de *Rebeca* [Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940], en el que Durán se reconoce radicalmente) podrá comprender, aunque ya no eludir, los límites de sus imaginarias pasiones. Delirante, tras confrontarse directamente con el rostro vivo de su mujer muerta y *verla* sonreír en la fotografía (figuras 1 y 2), puede entonces rodar su *opera prima*,

Figuras 1 y 2. *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948)





Figuras 3 y 4. *Obsesión* (Arturo Ruíz-Castillo, 1947)

no por la paciente ayuda de Clara (ineficaz sustituta de la amada, al margen del cine —«¿Qué pinto yo aquí?», comenta mientras Carlos y David hablan de su proyecto—), sino porque es la (única) *forma* a su alcance de lograr un precario equilibrio: inscribir *la* falta en celuloide y regresar así, en deformado círculo, a los orígenes, a su propio nacimiento.

Pero, aun cuando se trate de relatos situados en el siglo XIX —*El clavo* (Rafael Gil, 1945); *La sirena negra*, *El huésped de las tinieblas*, *Las inquietudes de Shanti Andía*— o ambientados fuera de España y aparentemente al margen de cualquier relación con el conflicto armado —*Cuatro mujeres*, *Obsesión*—, la presencia-ausencia femenina (pues el fantasma de la mujer muerta o desaparecida continúa forjado a fuego en el inconsciente del sujeto) y, en definitiva, la imposibilidad de la satisfacción del deseo se conjugan inextricablemente, de forma más o menos explícita, con el doloroso presente posbélico del rodaje, para hablarnos, metafóricamente y en distintos grados, de la miseria sexual franquista. La extraordinariamente singular *Obsesión*,

de Arturo Ruíz-Castillo, por ejemplo, narra con radical virulencia, y más allá de su entonación colonial, la progresiva e irremediable degradación mental del ingeniero Sánchez del Campo (Alfredo Mayo) desde su llegada a Guinea Ecuatorial solitario y desamparado, edípicamente trastornado, tras abandonar la

con una mujer a la que tan solo conoce por carta, pero a la que confunde con la que aparece en la fotografía que acompaña las misivas (Lidia, la Mujer deslumbrante, *imago pedestal*) y que no se corresponde con la identidad de quien escribe. Fructífera mixtura de melodrama y cine negro, el relato comienza

**La presencia-ausencia femenina
(pues el fantasma de la
mujer muerta o desaparecida
continúa forjado a fuego en el
inconsciente del sujeto) y, en
definitiva, la imposibilidad de la
satisfacción del deseo se conjugan
inextricablemente, de forma más
o menos explícita, con el doloroso
presente posbélico del rodaje,
para hablarnos, metafóricamente
y en distintos grados, de la miseria
sexual franquista**

España posbélica, donde parece residir el origen de la *ausencia* que opera como *hueco* narrativo —aunque indudablemente insinuado— de su verdadero tormento. Sus obsesivas angustias se agudizarán tras contraer matrimonio

in extrema res en los momentos de mayor crisis psíquica del protagonista, de tal modo que —constreñida inicialmente su figura por la opresiva ausencia de profundidad de campo, su forzado escorzo corporal y la lúgubre iluminación— asistimos ya desde el inicio a la representación de sus delirios, en primer lugar por medio de la ocularización de la fotografía de la Mujer a la que ama —inalcanzable objeto de deseo— que acaba desvaneciéndose (figuras 3 y 4), y acto seguido con los tenebrosos sonidos del fantasma de su esposa (luego sabremos que ahogada en la ciénaga sin haber intermediado él para salvarla, en un potencial acto homicida) que le atrae fuertemente hacia la muerte.

Como vemos, la *hiancia* o agujero abismal entre el deseo y la realidad puede alcanzar asimismo, tendencial-

mente en el Modelo, a la estructura narrativa, que suele ocultar (el trasunto diegético de) la *escena primordial*, bien situándolo previamente al comienzo de la trama (aunque determine por completo el devenir de esta), bien elidiéndolo bruscamente por medio de elipsis tan angustiosas como desconcertantes, a menudo subsanadas por un tan aparentemente resolutivo como falsamente curativo *flashback*. De esta fórmula son buena muestra los *thrillers* urbanos, apesadumbrados y oscuros, escritos por Miguel Mihura y dirigidos por su hermano Jerónimo —*Siempre vuelven de madrugada* (1949)— o por Rafael Gil —*La calle sin sol* (1948), *Una mujer cualquiera* (1949)— que incluyen siempre una brutal fractura elíptica —solo desvelada en el *flashback* final—, creciente agujero negro narrativo que convierte el film en un mal sano y enmarañado tejido de huidizas miradas, tensiones y temores entre los personajes.

Aunque en la puesta en forma de esa mirada melancólica y delirante no suele ocupar un destacado papel cuantitativo la subjetividad óptica, se recurre en ocasiones al punto de vista subjetivo del hombre, muchas veces para abortarlo o subvertirlo inmediatamente, pero convirtiéndolo por ello en excepción de marcada intención (que incluso encierra el inicio del delirio mismo). Así sucede en *Cuatro mujeres* y en *El huésped de las tinieblas*, llamativos dos primeros títulos en la filmografía del republicano Antonio del Amo, producidos por Sagitario Films a partir de guiones del gallego Manuel Mur Oti y con un cuidado trabajo en la dirección de fotografía de Manuel Berenguer, que parecen erigirse, diríamos que *conscientemente*, en nítidas versiones *míticas* del irresoluble conflicto deseante que el Modelo plantea. En el primero, cuya acción se inicia en Tánger años

antes de la Guerra Civil, cuatro hombres —las ocho manos que juegan una sombría partida de póker en uno de los planos inaugurales, los ocho ojos que crearán ver a la Mujer en la mujer que entra en el garito «El Ancla» donde los cuatro narrarán en *flashbacks* cómo la conocieron—, la cámara penetra en el abarrotado local en movimiento constante, separando las puertas y la cortinilla de la entrada, al modo de las cantinas del *western*. Cual personaje, sin dejar de moverse, se fija primero en la mujer que canta, a la derecha, una melancólica canción («te fuiste, sin volver

Aunque en la puesta en forma de esa mirada melancólica y delirante no suele ocupar un destacado papel cuantitativo la subjetividad óptica, se recurre en ocasiones al punto de vista subjetivo del hombre, muchas veces para abortarlo o subvertirlo inmediatamente, pero convirtiéndolo por ello en excepción de marcada intención

la cabeza...») y termina por *mirar* hacia el piso superior, sobre un entarimado de madera, donde en una de las mesas se juega la partida citada. El narrador mismo, entonces, parece introducirse bruscamente, como uno más de los borrachos que pueblan el salón, en el universo ficcional y mira a una mujer, para luego terminar encuadrando a los protagonistas, entrelazando su mirada con la de ellos. A partir de ahí, la llegada de la Mujer y la mirada subjetiva a través de la cual nos es presentada es primero doble (pues el plano de punto de vista picado y oblicuo de ella ya sentada responde a un plano medio del pintor y el músico mirándola) y luego rigurosamente proseguida por la del militar, que recupera el último encuadre con la cámara en movimiento del

plano subjetivo anterior (que correspondía a los otros dos personajes) y lo continúa con un *travelling* delirante hacia la Mujer, que aproxima la mirada al cuerpo femenino de forma significativamente similar a la que —como veremos— utilizará Serrano de Osma en ciertos pasajes de *La sirena negra* (y reactivarán el Buñuel de *Él* [1952] y el Hitchcock de *Vértigo*. *De entre los muertos* [Vertigo, 1958], cada uno a su modo, en la década siguiente). Una mirada «compuesta» y troceada, obsesiva y delirante, que se multiplica y expande de un ojo a otro, cual metástasis de la búsqueda deseante, hacia una

figura fantasmática que el marino llegará a identificar, sin ambages, con la «madre-prostituta». Por su parte, en *El huésped de las tinieblas* —que recoge en su título la expresión con la que Rafael Alberti se refiriera al poeta sevillano— Bécquer verá a su perdida Dora (que reproduce otra pérdida anterior, *eterna*, representada en un simbólico candil apagado que solo puede encenderse intermitentemente) reflejada en el agua, para luego delirla en un hermosísimo

fragmento central, festivo y siniestro, fruto de su mente dolorida, hasta que el narrador, finalmente, ceda sus armas a los enamorados para que puedan fundirse en un doble primer plano imposible, de inaudita belleza.

En cualquier caso, en parte continuando la abierta tendencia mostrativa del cine español desde el periodo mudo, en parte para evitar asemejarse a la subjetividad hitchcockiana de *Rebecca*, durísimamente considerada como morbosa, materialista y herética por parte de la más poderosa y oficialista crítica cinematográfica del momento, los cineastas más mesurados y menos radicales buscarán alternativas a la *peligrosa* ortodoxia del plano subjetivo por medio de un tratamiento del espacio del plano (tamaño, composición *pictórica*, ilumi-

nación, profunda estilización de los decorados, etc.) que lanza sobre el mismo una carga metafórica que se asocia, sin partir de él, con la melancolía del personaje. Estrictamente, esta peculiarísima *subjetividad atmosférica* —que el triunvirato formado por el director Rafael Gil, el fotógrafo Alfredo Fraile y el decorador Enrique Alarcón llevará a su más excelsa expresión en la secuencia del «baile» del Juez (que delira) con Gabriela en *El clavo* (1945)— se caracteriza antes por la focalización en el personaje y la subjetiva indirecta libre que por el uso (muy restringido) del plano subjetivo y, a su vez, interactúa con la llamativa y constante presencia de un enunciador que participa y comenta los acontecimientos narrativos, dando la sensación en ocasiones —como vimos— de un tormento igual o mayor que la de los actantes.

La sirena negra

Fijemos nuestra atención, finalmente, y como ejemplo señero del Modelo que analizamos, en *La sirena negra*, dirigida en 1948 por Carlos Serrano de Osma, alma mater del grupo autodenominado los «telúricos», cuya obra es hoy sólidamente conocida gracias a la investigación de Asier Aranzubía (2007). Cineasta de la enunciación —como lo definió José Luis Téllez, a quien también debemos brillantes análisis de su obra— y del punto de vista, sus films del periodo «integran la herencia de Eisenstein o Pabst en un denso corpus de referentes literarios o iconográficos autóctonos, creando un estilo narrativo esencialmente poético, de exacerbado romanticismo y fuerte impronta psicoanalítica» (TÉLLEZ, 1998: 814-815) que, no obstante, tiene otro de sus principales referentes externos en el cine —no menos apasionado e innovador— de Orson Welles. Densa y magistral, *La sirena negra*, que sufrirá los embates de la censura y solo logrará estrenarse en Madrid en 1950, adapta una de las

últimas novelas cortas, de igual título, de Emilia Pardo Bazán —escritora nada querida por el régimen, sin duda, pero de tal prestigio literario que prohibirla parecía descabellado y contraproducente— y pone en imágenes el apasionado y melancólico deambular de Gaspar de Montenegro (un espléndido Fernando Fernán-Gómez en un registro muy próximo al de la muy cercana y no menos modélicamente ejemplar *Vida en sombras*), atravesado como tantos otros protagonistas del MEOD por la herida del amor perdido y esencialmente irrecuperable y abocado a una búsqueda tan obsesiva como vana en la que la mirada, incapaz de rendirse al



Figura 5. *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1948)

dolor de la ausencia, delirará una y otra vez a la desaparecida (Figura 5) y creará fugazmente encontrar otros *cuerpos* donde posar el fantasma.

Es de hecho vinculada con esa voluntad del cineasta como debe interpretarse, a nuestro entender, la decisiva inclusión del *flashback* que narra el trágico suicidio juvenil de la Mujer (la amada, la desaparecida, la *sirena negra*) y cuya pérdida, la comprobación lúcida de la ausencia real de dicho objeto, convierte a Montenegro en un personaje castrado, incompleto y vacío, melancólico; un personaje, entonces, incapaz en última instancia de cerrar la herida provocada por la pérdida del objeto materno (el primer objeto perdido), convirtiendo al film mismo en nítida metá-

fora del deseo masculino inconsciente y de la imposibilidad de su satisfacción, tal y como lo ha analizado la teoría psicoanalítica.

Así, la elección de la persona amada (la joven muerta y Rita) depende menos de ésta misma que del *fantasma* que Gaspar posa sobre ella, *imagen-pedestal* fabricada a partir de imágenes psíquicas vinculadas con aquella *primera figura*. Son tan excesivas las expectativas puestas entonces sobre la persona de la amada, a la vez que imposible la consumación del deseo, estructurado sobre esa falta o vacío originario, que la *desilusión* y el dolor de vivir es siempre el resultado final de ese vano trayecto,

abocado a deambular *de representación en representación*. En el mismo sentido, la supresión de la violación de Miss Annie, presente en la novela, no sólo responde entonces a una prohibición de la censura, sino que concuerda *esencialmente* —lo que indica la personalísima transformación que el texto fílmico de Serrano de Osma supone con respecto al material de partida— con la absoluta incapacidad de la muchacha para ser deseada por Gaspar pese a su belleza (prestada por la hermosísima Isabel de Pomés).

Dicha incapacidad se comprende a la perfección en la lógica textual del film dada su total inadecuación para convertirse en objeto de deseo de Gaspar de Montenegro. Activa y emprendedora, coqueteando constantemente con él, su personalidad positiva ante la vida bloquea el deseo del protagonista masculino. En definitiva, y enseguida volveremos sobre ello, *no necesita ser salvada*. Así, queda claro que no es ya que no la viole, sino que hará caso omiso de todos y cada uno de sus intentos de aproximación.

De hecho, parecen darse en el itinerario de Montenegro las condiciones de ese tipo esencial de objeto por parte del hombre analizadas por Freud en sus «Aportaciones a la psicología de

la vida erótica» (FREUD, 1967). Aquí, el «perjuicio del tercero» vendría encarnado —clarificando al máximo el origen edípico de la elección— por la prohibición paterna de la consumación de la relación con la joven novia gallega, así como por la maternidad de Rita. Por lo demás, ésta no sólo es «sexualmente sospechosa» y de dudosa «pureza y fidelidad» (madre soltera), sino que *necesita ser salvada* y, al identificarse con la «sirena» perdida, ha de serlo de las aguas (y, nos dice Freud, «cuando un hombre salva en sueños a una mujer de las aguas quiere ello decir que la hace madre, lo cual equivale [...] a hacerla su madre»). Rescate y nacimiento, pues, estarían unidos en esa aparición de las aguas, sobre cuya presencia en el film no parece necesario insistir, dada la obsesiva reiteración de esa *Imago* en la que Gaspar, delirante, ve a la *sirena negra* reflejada en las aguas de las que «no pudo salvarla».

Pero, pese al evidente interés de la en extremo particular *lectura* que el texto fílmico *La sirena negra* elabora con respecto al literario que le sirve como material de base, aproximándolo a esa desgarradora y conmovedora «reflexión sobre las jurisdicciones del deseo proyectado sobre un objeto sin otra fisonomía que la conferida por la pasión delirante» que, en palabras de Pérez Perucha (1995: 90), había logrado en su anterior *Embrujo*, su extraordinaria densidad fílmica y su trascendencia histórica, en definitiva, ha de provenir de la extrema brillantez significativa de sus resoluciones visuales, de una *puesta en forma* de sombría y asfixiante opacidad, construida a través de un portentoso despliegue enunciativo inequívocamente influido por el cine de Orson Welles, pero también por el de Alfred Hitchcock o, incluso, por el de Robert Siodmak.

El propio Serrano de Osma, muchos años después, confirmaría estas influen-

cias estilísticas en lo referido a Welles («...[en *La sirena negra*] intenté hacer experiencias de cámara, jugar al Welles de *El esplendor de los Amberson*, rodar la película en 175 planos y esas cosas; eran una serie de problemas técnicos, que me planteaba sobre la marcha: la tercera dimensión, el plano infinito; la composición subjetiva...» [CASTRO DE PAZ, 1974: 406]), pero no menos elocuentes resultaban ya sus apasionadas palabras contemporáneas a la realización de la película, en una conferencia en la que, además de señalar la temática de la Guerra como uno de los núcleos del cine de la época, afirmaba que eran el plano

Extrema brillantez significativa de sus resoluciones visuales, de una *puesta en forma* de sombría y asfixiante opacidad, construida a través de un portentoso despliegue enunciativo inequívocamente influido por el cine de Orson Welles, pero también por el de Alfred Hitchcock o, incluso, por el de Robert Siodmak

secuencia, la profundidad de campo, junto al uso dramático de las luces y las sombras, las llaves formales de la modernidad fílmica⁴. Y no menos conocida es su ferviente admiración por el cine de Alfred Hitchcock, al que, mucho antes que la todavía inexistente *Cahiers du cinéma*, llega a reivindicar como «acaso el norte de toda una generación de cineastas de todas las nacionalidades». En nada sorprende tal predilección, porque se trata en los dos casos (Welles y Hitchcock) de cineastas, como él, de obsesiva autoridad enunciativa.

Es llamativo reparar, entonces, en cómo Serrano de Osma, profundizando en la intuición de Antonio del Amo en *Cuatro mujeres*, es capaz de anticipar en

una década la solución formal ideada por Hitchcock para *Vertigo* a la hora de dar forma a la mirada masculina que, *reconociendo* el cuerpo al que no puede evitar dirigirse, se lanza hacia él, atraída y temerosa. Tanto Serrano como Hitchcock parten de un plano semisubjetivo que surge de la mirada de los protagonistas para, en panorámica, encuadrar el rostro de la mujer; entonces, dejando los ojos atrás, un *travelling* de aproximación señala el inicio mismo de ese proceso irreversible de ensamblaje entre el cuerpo elegido y los fragmentos de imágenes primordiales que tejen nuestro deseo inconsciente para dar nueva

(y no menos fugaz) vida al fantasma. Solo entonces su rostro se (con)funde con el de *La sirena negra*. Y aunque, a diferencia de Hitchcock, Serrano de Osma no busca construir en ningún momento el férreo proceso de identificación protagonista-espectador que *Vertigo* pone en pie por medio del hipertráfico recurso al punto subjetivo del personaje interpretado por James Stewart, no deja por ello de recurrir reiteradamente al de Gaspar de Montenegro, aproximándonos así a la angustia del protagonista al obligarnos

a compartir su mirada. Pero, a diferencia de las resoluciones hitchcockianas, Serrano anticipa siempre (bien a través de movimientos de cámara, bien por medio de planos *ad hoc*) el centro de atención dramática de cada secuencia, antes incluso de que en ella repare la delirante mirada del protagonista.

Disolviendo así el punto de vista único, el texto se tensa y densifica hasta extremos inauditos. Romántico(s) hasta la extenuación, protagonista y enunciatador entrelazan sus miradas que, sin embargo, no acaban nunca de converger. Ambas atraviesan la diégesis rozándose a veces, divergiendo otras, siempre a la búsqueda de ese ansiado *plano infinito*. No es extraño, *obligado* Gaspar por la

censura a casarse con la insulsa Trini (a la que por supuesto no desea), que el narrador le preste su cámara y su poder para abandonarse en una dolorosa caída a las rocas, metafóricamente mortal.

Coda final

En definitiva, y como hemos constatado, la singularísima especificidad del Modelo de estilización obsesivo-delirante se debe a la conjunción de ciertos temas universalmente melodramáticos con las soluciones concretas de puesta en escena por medio de las cuales ciertos cineastas encararon, tras la contienda bélica, los problemas formales que tales temas suponían en el contexto de la España de la época. La heterodoxia formal, la influencia de la vanguardia (y del más moderno cine norteamericano) y la consecuente excentricidad con relación al MRI conformaron el extraño trenzado de un tejido sobre el cual la herida bélica española alcanzó, quizás, su más coyuntural, llamativa y excelsa estilización. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con el apoyo del proyecto de investigación I+D+I «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

** Las imágenes que ilustran este artículo 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 Cfr. NASIO (2004: 39).

2 Aunque somos conscientes de que el delirio está estrechamente vinculado a la psicosis, mientras es en extremo extraño en la neurosis obsesiva, utilizamos los términos en sentido no estrictamente psicoanalítico. Aun así, no faltan casos de alucinaciones y delirios agudos, no psicóticos, también debi-

dos a un desorden de la simbolización de la experiencia de la castración y que, por tanto, podrían esclarecerse a través de la hipótesis de la forclusión. En nuestro Modelo, el retorno de la representación continúa siendo una representación del yo, de naturaleza simbólica, mientras en la psicosis lo rechazado y lo que retorna son profundamente heterogéneos (NASIO, 1996).

3 Núcleo temático universalmente melodramático pero significativamente presente también en muchas otras películas de la década solo parcialmente *afectadas* por el Modelo, como las muy destacadas y disímiles *El frente de los suspiros* (Juan de Orduña, 1941), *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943, a partir del relato de Wenceslao Fernández Flórez) o la *opera prima* de Manuel Mur Oti *Un hombre va por el camino*, rodada en 1949.

4 Conferencia pronunciada en la Cúpula Coliseum de Barcelona, en enero de 1947.

Bibliografía

- ARANZUBIA COB, ASIER (2007). *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión*. Madrid: Filmoteca Española.
- FREUD, Sigmund (1967). *Tres ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Madrid: Alianza.
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Madrid: Paidós.
- (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.
- (2013). De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950). *Quintana*, 12. Recuperado de <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/2279>.
- NASIO, Juan David (1996). *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- (2004). *El libro del dolor y del amor*. Barcelona: Gedisa.
- PAZ OTERO, HÉCTOR (2013). Aportaciones melodramáticas de Fernández Flórez en la configuración del Modelo de estilización obsesivo-delirante. En J. PÉREZ PERUCHA y A. RUBIO ALCOVER (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del*

Cine. De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español. AEHC/UPV.

PÉREZ PERUCHA, JULIO (1995). *Embrujo*. En VV. AA., *Los mejores cien años de nuestra vida* (p. 90). Madrid: Asociación Cien Años de Cine.

— (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.

TÉLLEZ, JOSÉ LUIS (1998). Carlos Serrano de Osmá. En J. L. Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (pp. 814-815). Madrid: Alianza Editorial.

ZUNZUNEGUI, Santos (2005). Epílogo. La línea general o las vetas creativas del cine español. En J. L. CASTRO DE PAZ, S. ZUNZUNEGUI y J. PÉREZ PERUCHA (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español* (pp. 488-504). A Coruña: Vía Láctea.

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del cine y Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros destacan, *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Lecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012).

Fernando Gómez Beceiro (Ferrol, A Coruña, 1983) es licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Vigo, con Diploma de Estudios Avanzados en la línea de investigación Historia y Estética del Cine Español. Actualmente última en la Universidad de Santiago de Compostela su tesis doctoral sobre el cineasta Arturo Ruiz-Castillo, aspecto sobre el que ya ha presentado algunas aproximaciones en diversos congresos y publicaciones.

HUMOR Y METADISCURSO: DEFINICIÓN DE UN MODELO DE ESTILIZACIÓN PARÓDICO-REFLEXIVO EN EL CINE ESPAÑOL*

Introducción

La ya célebre premisa de Santos Zunzunegui, según la cual «la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española» (ZUNZUNEGUI, 2005: 491-492), nos advertía de la inutilidad de estudiar las particularidades de *cierto tipo de cine español* sin atender a las reutilizaciones efectuadas por nuestros cineastas más creativos de aquellas tradiciones culturales de honda raigambre hispánica. Esta mirada retrospectiva que nos sugiere Zunzunegui no deja de ser un pilar básico en la configuración de un discurso que nos permita, en la medida de lo posible, comprender aquellos aspectos que dan forma al Modelo de estilización paródico-reflexivo.

Autor de la articulación teórica e historiográfica de cuatro Modelos de estilización para el período 1939-1950, José Luis Castro de Paz certifica que el «Modelo de estilización paródico-reflexivo

alcanza su formalización y más intenso desarrollo en la inmediata posguerra» (CASTRO DE PAZ, 2013: 14), después de haber hecho acopio y de reformular numerosos elementos provenientes de diversas manifestaciones artísticas como el sainete, el astracán, la zarzuela cómica, las parodias y las humoradas generalizadas en el madrileño teatro por horas, la revista y los espectáculos de variedades, y, sobre todo, el humor absurdo y vanguardista practicado desde los años veinte en las revistas, en el teatro y en la novela por autores que, posteriormente, van a jugar un papel primordial en la consolidación cinematográfica del modelo. Nos estamos refiriendo a los padres del «Humor nuevo»¹ que se aglutinarían en torno a la conocida como «La Otra generación del 27»², compuesta por Edgar Neville, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara «Tono» y Miguel Mihura, aunque, también, en un segundo término, por Eduardo Ugarte, Claudio de la Torre o Ernesto Giménez Caballero. Aún con las particularidades de su estilo personal, estos autores van a coincidir en una visión vehiculada

«por el humor desenfadado o la burla iconoclasta, y por ciertos procedimientos indirecta y parcialmente entroncados en las diversas vanguardias europeas tal y como fueron aclimatadas entre nosotros por la obra pionera de quien podría considerarse involuntario mentor de tales jóvenes autores: Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)» (PÉREZ PERUCHA, 1998: 51).

El humor nuevo

El inventor de la greguería, a quien José López Rubio dedicó en su discurso unas palabras colmadas de agradecimiento, perfiló su concepción del humor en *Gravedad e importancia del humorismo* (1928)³, un manifiesto en el que aboga por un ejercicio subversivo que, como el carnaval, «invierte jerarquías, introduce la paradoja, la mezcla, la escarpadura, lo imperfecto» (LLERA, 2001: 462), y en el que resalta el perspectivismo y la mirada multifocal del humorismo que, de alguna forma, Miguel Mihura refrenda al afirmar que el humor nos fuerza a mirarnos «por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería...» (MIHURA, 1948: 304).

La figura de Gómez de la Serna no es la única ascendencia del Modelo de estilización paródico-reflexivo (a partir de ahora MEPR). Su corpus convergente se modula a partir del filtraje de otros materiales, como el teatro cómico costumbrista de Carlos Arniches, de ambiente popular y madrileñista del que emanan unos diálogos chispeantes, «resultado en parte del afán del ciudadano bajo de imitar y parodiar a un tiempo el habla del alto en una feliz combinación de humor y socarronería» (GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, 2004: 57); de las comedias de los hermanos Álvarez Quintero, caracterizado por los personajes tipo que entablan conversaciones de ritmo acelerado y con la gracia distintiva del campo andaluz; o del astracán de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, asociado igualmente a la cadencia alocada de los diálogos y a una sucesión acelerada de situaciones que acaban provocando un enmarañamiento de difícil reparación.

Más allá del género teatral, los miembros de «La Otra generación del 27» no han perdido de vista la contribución al humorismo de los escritores gallegos Julio Camba y Wenceslao Fernández Flórez. El primero de ellos fue objeto de un sentido artículo escrito por Miguel Mihura para *ABC* con motivo de su fallecimiento: *Solos, sin Camba*, en el cual apuntaba que «Julio Camba, nuestro gran profesor, con su humor filosófico y breve, le vio la trampa a todo y aclaró nuestras ideas sobre la vida y sobre los hombres con una visión amplia y profunda, de universal alcance» (MIHURA, 1962: 38). Por su parte, Fer-

Más allá del género teatral, los miembros de «La Otra generación del 27» no han perdido de vista la contribución al humorismo de los escritores gallegos Julio Camba y Wenceslao Fernández Flórez

nández Flórez, por petición de Mihura, se incorporó a la redacción de *La Codorniz* desde su inicio, y colaboró en el primer número con el artículo *En busca de una reputación* (8-6-1941), donde reivindicaba su condición de escritor serio frente a aquellas etiquetas, a su juicio desacertadas, que lo encasillaban en la sección de autores divertidos. En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado *El humor en la literatura española*, Fernández Flórez propuso dos aproximaciones clave al siempre escurridizo concepto del humor; en la primera de ellas proclamó que el humor podía no ser solemne, pero sí era algo serio, y en la segunda que se trataba de una posición ante la vida (1956:

986). La seriedad con la que tamiza algunos de sus textos humorísticos suele desembocar en la ironía, una de las variantes del humor, que en la obra del escritor gallego acostumbra estar determinada por el vínculo comunicativo que se establece entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, lo cual acaba desembocando en un narrador no fidedigno que crea en el lector cierta resistencia a creerse las ficciones. El segundo de los anclajes del humor realizados por el autor gallego en su discurso sostiene que el humor no se crea, surge automáticamente a partir de un puesto de observación, lo cual permite poner en primer plano lo que hay de *desaforado* e incongruente en las acciones de los seres humanos (1956: 986, 992). El término *desaforado*, además de referirse en un sentido literal a una serie de actos desmedidos que, en sí mismos, suponen la materia prima de toda parodia y caricaturización, permite también tirar de un hilo interpretativo que nos conduce hacia todo aquello que se encuentra más allá del foro teatral, es decir, de aquellas partes del escenario que deben ocultarse al público.

Por último, otra de las figuras clave en la configuración del «Humor Nuevo» es Ortega y Gasset, sobre todo gracias al diagnóstico que realizó sobre los movimientos vanguardistas del siglo XX en su obra *La deshumanización del arte* (1925), donde describe el afán por desautomatizar las convenciones de la creación que se han impuesto desde el Renacimiento y el Romanticismo, y define al artista como alguien «que nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo» (1970: 61) e incide en la idea del hecho artístico «como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo» (1970: 63).

Todos estos ingredientes se irán añadiendo, en sucesivas etapas de cocción, al caldo de cultivo que posteriormente acabará siendo el aderezo de esta tipología de humor renovador, y será en la revista *La Codorniz*, dirigida en un inicio por Miguel Mihura (1941)⁴, donde,

coincidiendo su aparición con el estreno de algunas de las películas más representativas del modelo, convergen y se materializan buena parte de los esquemas formales y los rasgos semánticos que se han ido forjando después de pulir moldes en revistas que le anteceden en el tiempo como *La ametralladora*⁵, *Gutiérrez*⁶ y *Buen Humor*⁷.

El modelo

Los experimentos de modulación no se limitan exclusivamente a la vertiente literaria o gráfica, sino que, con anterioridad al desarrollo del modelo en los años cuarenta, ya se habían ensayado ciertos postulados del «Humor Nuevo» en el cine, arte al que todos los miembros de la generación estuvieron muy ligados. Con el advenimiento del sonido en el cine, y ante la falta del desarrollo de un sistema de doblaje, Hollywood demandó la filmación de diversas versiones en idiomas distintos. Surge entonces una oportunidad para los jóvenes de «La Otra generación del 27» —excepto Miguel Mihura debido a una coxalgia—, que cruzaron el charco para trabajar como dialoguistas y directores de diálogo.

Esta labor les permitirá afilar su ingenio como argumentistas hasta adquirir una destreza y un estilo que acabará siendo característico en el MEPR.

Mihura tuvo que esperar a que el doblaje se estableciese en España para iniciar su andadura en el mundo cinematográfico⁸ y, posteriormente, se lanzó a la trilogía paródica con *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1934) y *Y... ahora... una de ladrones* (1935), un ciclo de cortometrajes dirigidos por Eduardo García Maroto y diálogos suyos, que «hizo gala de un desparpajo cómico emparentado con el “no sense” de Jardiel Poncela y resultó verdaderamente original y llamativo en el cine español de la época» (GUBERN, 1977: 112). En *Una de fieras*, un narrador —el propio Mihura— nos introduce en

la película explicándonos los avatares económicos que acarrea hacer un largometraje en Madrid. El tono del film transcurre hasta el final por la línea en la que convergen la autorreflexividad y la parodia, de tal forma que cada juego metacinematográfico es revestido por un guiño paródico y burlesco, como sucede con la búsqueda de una localización para una película de aventuras, que, según el narrador, parece más recomendable situarla en alguna selva virgen de África y no en Alcázar de San Juan, porque «en Alcázar de San Juan ha estado todo el mundo y todo el mundo sabe lo que allí pasa». Al final, el rodaje se interrumpirá en la última secuencia, antes de que los personajes protagonistas acaben quemados en

El «Humor nuevo» emprende una batalla frente al hieratismo de unas costumbres no sólo por su afán de transgredir la solemnidad de las mismas, sino, también, por desplazar el punto de vista frontal de una mirada clásica hacia el *pluriperspectivismo*

una hoguera, mediante la irrupción de la Guardia Civil, remedo castizo y paródico del Séptimo Regimiento de Caballería, por carecer la producción de licencia de rodaje. Los mismos efectos de parodia y reflexividad entrelazadas se dan también en la segunda entrega de la trilogía, *Una de miedo*, en la que, después de que el narrador advierta de que «para realizar una película de miedo lo que hay que hacer es esperar a que se haga de noche, y después ir y coger un campo y echar encima mucha agua para fastidiar a los señores que pasan por el campo», la cámara nos muestra a un grupo de operarios realizando rudimentarios efectos de sonido para imitar una tormenta y arrojar agua con una manguera al paso de los personajes protagonistas. Finalmente, al igual

que en la cinta anterior, el rodaje tiene que ser suspendido porque un ladrón ha hurtado la cámara al operador que clama indignado: «Me han robado la cámara. Así no se puede trabajar». A fin de cuentas, la trilogía se asienta sobre la recreación paródica que se construye a partir de la mostración del envés de los rodajes —el *desaforo* al que hacíamos mención con anterioridad— que, a su vez, incide en la desautomatización de las convenciones de ciertos géneros cinematográficos.

El «Humor nuevo» emprende una batalla frente al hieratismo de unas costumbres no solo por su afán de transgredir la solemnidad de las mismas, sino, también, por desplazar el punto de vista frontal de una mirada clásica hacia el *pluriperspectivismo*, una contemplación inversa y multifocal, una observación en escorzo, como la que Miguel Mihura sugirió a través de la imagen de los tres espejos de la sastrería que permite ver la trampa a todo, y que encaja con las palabras de Santiago Vilas: «El humorista necesita ver “el derecho y el revés” y todo al mismo tiempo, simultáneamente, como necesita *ser* en sí mismo y en

el objeto con idéntica simultaneidad» (1968: 59-60), descripción que, a su vez, nos remite a una correspondencia con los postulados del movimiento cubista. Las numerosas referencias visuales a los bastidores cinematográficos con planos que muestran al director, al cámara o a los operarios incide en la mostración del envés de un objeto artístico que, irremediamente, lleva aparejada un distanciamiento brechtiano que rompe el vínculo emocional para que, de esta forma, el humor llegue al lector o al espectador por vía del intelecto.

En lo concerniente al proceder del narrador en la serie de Maroto y Mihura, el análisis de los comentarios que realiza en *off* nos desvela hasta qué punto esta modulación de la *voice-over* puede interpretarse como germen de esa na-

rración externa a la diégesis que no faltará en el MEPR para ejercer como «maestros en esta ceremonia del absurdo» (CASTRO DE PAZ, 2012: 14) y que contará con unas particularidades reconocibles en películas ajenas al modelo como *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942), o ya en la década de los cincuenta en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953), con la participación de Miguel Mihura en el guión, o *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), inspirada en *La señorita de Trévez* (1916) de Carlos Arniches. Dicha *voice-over* posee una presencia mucho más marcada en la primera cinta de la trilogía, *Una de aventuras*, porque su función principal consiste en *acotar* unas secuencias sin diálogos —excepto el número musical, algunos efectos sonoros y el grito «que viene la Guardia Civil» de unos de los indígenas—, como si éstas estuviesen filmadas bajo las pautas del cine mudo. De este modo, los actos de habla del narrador van más allá de lo que es narrar, describir o identificar y dan rienda suelta a los comentarios explícitos, que hacen referencia a elementos de la historia: «El argumento consiste en que el Sr. Martínez, que es el más bajo, cuando ya la película está casi terminándose, se enamora de una mona de veintisiete años que se llama Alicia Gomar...», a generalidades: «... pero sin dinero lo único que se puede hacer en Madrid es ver eclipses de luna,...», interpelaciones directas a los personajes: «¿Y usted Sr. Gómez, quiere acompañar al Sr. Martínez?», y a indicaciones autoconscientes: «Además, a la derecha hay un sargento de carabineros merendando con su novia, y si a lo mejor salen en la película le quitará ambiente, y eso que la novia está estupenda pero el sargento no vale nada». En definitiva, se trata de una acotación en clave de humor de las imágenes mudas, a imita-

ción del recurso utilizado en su día por Jardiel Poncela que

parodiando el uso didáctico-ensayístico de la nota al pie, comenta la expresión inglesa *I love you*: “Lo cual como se sabe, quiere decir el tiempo es oro” (1942). Las novelas de preguerra de Jardiel están sembradas de este tipo de recursos; con el propósito de mostrar al lector los resortes del relato, de involucrarlo en una lectura desenfadada, el autor, desdoblado en irónico glosador de su escritura, engendra una narración híbrida, original, anómala. Ironía y metadiscursos, parodia y retórica jardieleca de la acumulación, la nota a pie añade nuevos vicisitudes al texto, crea nuevos espejos para regocijar al lector, para sellar el pacto con lo inverosímil (LLERA, 2003: 66).

Las novelas de preguerra de Jardiel están sembradas de este tipo de recursos; con el propósito de mostrar al lector los resortes del relato, de involucrarlo en una lectura desenfadada, el autor, desdoblado en irónico glosador de su escritura, engendra una narración híbrida, original, anómala

Este peculiar modo de acotar una narración, distanciador y paródico, también encuentra una vertiente cinematográfica en la obra de Jardiel Poncela por medio de su experimento *Celuloides rancios* (1933)⁹, —que más tarde complementará con los *Celuloides cómicos* (1936-1939)¹⁰— basado en el añadido de un comentario *off* sobre material filmico ya preexistente, «un material considerado “antiguo” por tratarse de argumentos de época, envejecidos en los temas y *atrezzo*, un material pretexto (nunca mejor dicho) susceptible de ser remodelado e incluso transformado en su género, de forma que asuntos originalmente melodramáticos son representados como burlescos en aras no solo de la comicidad sino de —y esto es fundamental para entender la ope-

ración de los *Celuloides*— un espíritu moderno, urbano, irónico y cinematográfico, suponiendo a lo cinematográfico como ideología alérgica a lo folletinesco, a lo ridículo y a lo lacrimógeno: a la ranciedad fin de siglo». (SÁNCHEZ SALAS, 2002: 38). Con precedentes como el explicador del cine mudo y el *Gracioso* o el *Donaire* del teatro del siglo de oro español, el texto *off* de los *Celuloides rancios* mostraba abiertamente su jocosidad hacia unas imágenes que no nacieron para hacer reír: «Y los viajeros van bajando. ¡Y hay que verlos despacio a los viajeros del año 1903!... Vestían tan mal, que no puede lamentarse el que les asaltasen los bandidos; por el contrario, uno piensa que se lo merecían» (JARDIEL PONCELA, 1973: 872).

Gracias a este dadivoso manantial de formas estéticas comprometidas con la renovación del humor, en la década de los cuarenta el MEPR caerá del árbol por su propia madurez. De la pluma de Jardiel saldrán argumentos que impulsarán la consolidación del modelo por medio de sus adaptaciones, como la obra teatral estrenada en Madrid el 25 de abril de 1941 *Los ladrones somos gente*, puesta en forma un año más tarde por Ignacio F. Iquino, audaz realizador que supo aprovechar las potencialidades del modo de expresión cinematográfico para desarrollar las propuestas renovadoras del texto dramático. Desde el título (*Ladrones y honrados*) ya se nos advierte del juego de contrastes alrededor del cual gravita toda la trama. Efectivamente, se trata de una historia que muestra el anverso y el reverso, el derecho y el revés, la cara y la cruz, tanto en el plano discursivo como en el plano semántico. En la primera conversación que mantienen Daniel (Manuel Luna) y Herminia (Amparito Rivelles) queda de manifiesto la querencia de la historia por la asociación de contrarios: «El silencio es lo más elocuente que existe, solo cuando callamos lo decimos todo»,



Figuras 1 y 2. *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1941)

afirma el primero, a lo que la joven, que minutos después comentará que unos la ven como un ángel y otros como un demonio, responde: «Entonces ¿por qué no se calla usted?», «Porque yo no tengo nada que decir», «Y si tuviera algo que decir, ¿se callaría?», «Sí», «Pues es una pena que no tenga nada

ras cinematográficas que la policía ha ocultado en la mansión —en la versión teatral no eran más que micrófonos— para filmar las diversas maniobras de los personajes, que con posterioridad son proyectadas —¡montadas, positivadas y sonorizadas minutos después!— y que son comentadas por el inspector

Castelar», se esconden tras un biombo para espiar todo lo que sucede en el salón principal de la mansión: «Esta casa es una película» llega a exclamar uno de ellos ante las sorprendentes revelaciones que se producen ante sus ojos. De un modo sinuoso y diseminado, Iquino nos expulsa como espectadores del lugar que pertenece a la platea y nos deposita entre las bambalinas, o lo que es lo mismo, traducido al ámbito cinematográfico, flexibiliza la rigidez pro-transparencia del Modelo de Representación Institucional en beneficio de unas marcas enunciativas orientadas en reforzar nuestro rol como observador de un hecho artificial y distante. Así se desprende de la modulación de planos, movimientos de cámara y puntos de vista que modula la secuencia previa al encuentro entre Daniel y Herminia. El *découpage* es el siguiente:

1. Primer plano de Daniel tras una ventana desde la cual observa el interior de la casa (figura 3).
2. Primer plano de Germana, madre de Herminia, que interpreta una canción rusa. La cámara retrocede ligeramente hasta abrirse a un plano medio corto en el que entra la figura de un violinista (figura 4).
3. De nuevo un primer plano de Daniel que sigue observando. Esta sucesión de planos parece confirmar que estamos ante un sujeto observante y el objeto de su mirada que se capta mediante un plano subjetivo. Sin em-

Iquino nos expulsa como espectadores del lugar que pertenece a la platea y nos deposita entre las bambalinas, o lo que es lo mismo, traducido al ámbito cinematográfico, flexibiliza la rigidez pro-transparencia del Modelo de Representación Institucional

que decir». Todo parece moverse en el doble sentido, la paradoja, la antítesis, la doble cara: personajes que no son quienes dicen ser, pasados inconfesables, puertas secretas, disfraces, contraseñas falsas, barbas postizas, armaduras que esconden dispositivos para abrir y cerrar puertas, etc., hasta el punto de que la ligazón de dobles va confeccionando una madeja que se enmaraña hasta el paroxismo. La mostración de la tramoya —uso este término de forma intencionada con dos de las acepciones que recoge la RAE, como máquina para figurar en el teatro transformaciones o casos prodigiosos, y como sinónimo de enredo— desvelada gracias a las cáma-

Berengola para tratar de desmadejar el embrollo. Antes de esta resolución, ciertas marcas enunciativas han ido salpicando la realización con planos de emplazamientos forzados —planos estáticos que captan la acción a cierta distancia parcialmente obstruidos por objetos o muebles en primer término— que emulan las cámaras ocultas y, por consiguiente, ese afán por distanciarse del hieratismo clásico para poder aprehender la trampa (figuras 1 y 2).

Un segundo mecanismo para dar visibilidad a la parte artificiosa de los personajes y sus acciones consiste en la utilización del observador diegético que, como en el caso de «el Tío» y «el

bargo, esta conclusión queda en entredicho cuando Daniel se aparta de la ventana.

4. Volvemos al plano 2 pero ahora ya no podemos interpretar esa imagen como un plano subjetivo de Daniel. Nos encontramos, pues, con una mirada externa de un personaje diegético que contempla la escena desde fuera de la casa, pero, tras el mutis, esa exterioridad recae en el espectador. Seguidamente, una panorámica hacia la derecha nos lleva a Herminia, que se muestra inquieta por alguna razón —quizá la presencia anteriormente vislumbrada por ella de Daniel— e intenta abandonar la estancia en la que su madre interpreta la canción, pero al hacerlo tropieza con su padre y se detiene para no levantar sospechas. La cámara desanda la panorámica anterior y vuelve hacia la izquierda para enmarcar a Germana tan solo unos instantes, puesto que de nuevo la panorámica hacia la derecha regresa a la figura de Herminia que aprovecha una distracción de su padre para abandonar el salón y llegar hasta el vestíbulo. A la panorámica se le añade un *travelling* que sigue el desplazamiento de Herminia que cruza el vestíbulo hasta que, al fin, sale del cuadro por la derecha. Entonces, la cámara retrocede hasta situarse tras la ventana desde la cual, hace unos instantes, Daniel observaba (figuras 5, 6 y 7). Una vez en el porche, un nuevo giro hacia la derecha nos devuelve al protagonista que se vuelve alertado por la presencia de Herminia.

5. Plano americano de la joven en el porche. Daniel se acerca, pero enseguida vuelve a apartarse. Detrás, una sirvienta cierra la puerta de la entrada. Se entabla entonces una conversación entre ambos que culminará, meses después, en matrimonio.

De todos los movimientos de cámara, llama la atención, sobre todo, el *travelling* hacia atrás que nos sitúa fuera de la casa, en el punto que ocupaba Daniel en los planos 1 y 3. No es un movimiento motivado por un desplazamiento de algún personaje, puesto que este retro-

ceso se inicia cuando Herminia ya ha salido de cuadro y Daniel ya se ha desentendido de esa mirada al final del plano 3, sino que está motivado por una intencionalidad enunciativa que pretende situarnos fuera de la escena, en el *desaforo*, desde donde poder observar con mayor claridad los artificios de la trama.

Entre la parodia y la reflexividad se encuentra también el largometraje *Intriga* (Antonio Román, 1943), basada en una obra de Fernández Flórez (*Un cadáver en el comedor*, 1936)¹¹ y con diálogos de Miguel Mihura, que condensa varias de las características propia del MEPR. La película de Antonio Román parodia los argumentos detectivescos hasta que el investigador principal acusa al director del film, a quien vemos con todo su equipo al girarse la cámara, de ser el autor de los asesinatos, lo que obliga a detener el rodaje. El vuelco metacinematográfico que efectúa la película en su desenlace, es decir, «esta visibilidad del mundo de la representación, esta moderna y *antitransparente* voluntad de no crearse sus propias ficciones que caracteriza un cierto cine español de los años cuarenta...» (CASTRO DE PAZ, 2012: 132) certifica el escepticismo que subyace en su propuesta creadora, pero que en este caso se refuerza al introducirse directamente en la diégesis, a través del personaje principal que decide boicotear el rodaje de la película porque considera que el argumento es del todo absurdo e inverosímil y abandona la representación para exclamar abiertamente que no se cree la ficción que él mismo está escenificando.

Si en esta película el medio cinematográfico se convierte en motivo central de la parodia ocurrirá tres cuartos de lo mismo con otro film basado en la obra de Jardiel Poncela *Eloísa está debajo de un almendro*,



De arriba a abajo, figuras 3, 4, 5, 6 y 7. *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1941)

estrenada en el teatro el 24 de mayo de 1940 y llevada al cine cuatro años después por Rafael Gil. Con aspectos puntuales que desvelan analogías con el Modelo de estilización obsesivo delirante, se trata de una comedia de enredo que no desdén las chanzas reflexivas como la secuencia en la que el director se autocita al hacer que la película que se proyecta en el cine al que acuden Fernando (Rafael Durán) y su tío Ezequiel (Alberto Romea) sea *Viaje sin destino* (Rafael Gil, 1942), con lo cual este último podrá verse así mismo como personaje de la película dentro de la película; o como la afición del personaje de Edgardo (Juan Espantaleón) de proyectar imágenes tomadas desde un tren en marcha para simular un viaje en ferrocarril que realiza sin levantarse de su cama, a imitación de los *Hales Tours*¹². Además de las citadas *Viaje sin destino* e *Intriga*, también encontramos esa vocación autoconsciente en algunos títulos de Ramón Barreiro como *El sobrino de don Búffalo Bill* (1944) o *Pototo, Boliche y compañía* (1948), y otras películas rodadas por Ignacio F. Iquino para CIFESA entre 1940 y 1944 como *¿Quién me compra un lío?* (1940), *El difunto es un vivo* (1941), *Boda accidentada* (1943), *Viviendo al revés* (1943), *Fin de curso* (1943), *Un enredo de familia* (1943) y *Ni pobre, ni rico sino todo lo contrario* (1944), promocionada en su día como *La Codorniz* en la pantalla.

Coda

Hemos visto cómo *Los ladrones somos gente honrada* recopila algunas de las premisas del humor renovador: la paradoja de las greguerías, el enmarañamiento del astracán, la inclinación por destapar la trampa a todo, la mirada desde el *desaforo* que supone la ruptura del hieratismo, la parodia de sí mismo, la metacinematografía y el narrador-comentarista. Pero he querido dejar para el final un aspecto que he mencionado de pasada con una cita de Ortega y Gasset que aludía a la puerilidad del arte de vanguardia que, en los films del MEPR, va más allá del nutrido grupo de personajes de comportamiento infantil —las donce-

llas de *Eloísa está debajo de un almendro* y *Los ladrones somos gente honrada* o la señora Maldonado en *Intriga*—, ya que éstos expanden su actitud pueril a todo el modelo, como el payaso rojo (absurdo, pícaro, liante, sorprendente, provocador) que representa la libertad, la anarquía y el mundo infantil, en contraposición al payaso blanco, que encarna la ley, el orden y el espacio de los adultos. A fin de cuentas, la irreverencia del payaso rojo y su carácter destructivo —o deconstructivo— es la base del humor que da cuerpo a este modelo. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con el apoyo del proyecto de investigación I+D+I «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

** Las imágenes que ilustran este artículo 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 Denominación bautizada por la revista madrileña *Gutiérrez* (1927-1935) para referirse a este tipo de humor y que luego también se calificaría de «absurdo», «disparatado», «abstracto», «cordonesco» (Cfr. GÓNZALEZ-GRANO DE ORO, 2004). El autor establece como trabajo inaugural *El humor nuevo. Elsa López, la rubia fatal y alambrista. (Atroces escenas de la vida de los artistas de circo)* (Gutiérrez núm. 40, 3-3-1928: 14-14), de Miguel Mihura, que firma como Miguel Santos, por considerarlo plenamente dentro de este tipo de humor, aunque antes de este relato *Gutiérrez* publicase ya otros trabajos bajo la etiqueta de «El humor nuevo».
- 2 Fue José López Rubio quien daría a conocer esta etiqueta en su discurso de ingreso en la Real Academia Española el 5 de junio de 1983.
- 3 Más tarde, este texto será ampliado para incluirlo en «Humorismo», uno de los capítulos que formarán parte de *Ismos*.

4 Miguel Mihura fue el primer director de *La Codorniz*, desde su fundación en 1941 hasta 1944, año en el que Álvaro de Laiglesia toma el relevo.

5 Revista bélica (18-1-1937 / 21-5-1939) que Miguel Mihura, tras hacerse cargo de ella orienta hacia un humor *cordonesco*. Junto a él colaboran Tono y Edgar Neville.

6 Fundada por el dibujante K-Hito, seudónimo de Ricardo García, contará con la firma de los más destacados representantes del humor vanguardista: Mihura, Jardiel, López Rubio, Neville, Tono, Tovar, Orbegozo, Manuel Abril, Xaudaró y Antoniorrobes (7-5-1927 / 29-9-1934).

7 Dirigida por el artista gráfico y caricaturista Pedro Antonio Villahermosa y Borao «Sileno» (4-12-1921 / 27-12-1931, con un paréntesis entre los años 1924 y 1925), con la participación de Edgar Neville, Wenceslao Fernández Flórez, Jardiel Poncela y Ramón Gómez de la Serna, mientras que Mihura y Tomo figuran como jóvenes dibujantes e ilustradores.

8 Los Estudios CEA, que acapararon toda la producción extranjera importada para el doblaje, organizaron una sección en la que Eduardo García Maroto trabajó como jefe de montaje, Jerónimo Mihura como director, y su hermano Miguel como adaptador de diálogos.

9 Fueron un total de seis films cortos realizados por el autor en París para la Fox Movietone: *Emma, la pobre rica*, basada en *El conflicto de Emma* (Emma's dilema, 1906); *Los ex presos y el expreso*, sobre *Asalto y robo de un tren* (The great train robbery, 1903); *Cuando los bomberos aman*, basada en *La corista* (The chorus girl, 1908); *Rusaki guani zominovitz*, sobre *El corazón de Waleska* (The heart of Waleska, 1905); *El amor de una secretaria*, basada en *Por el hombre que ella ama* (For the man she loved, 1906); y *El calvario de un hermano gemelo*, sobre *Los duques gemelos y la duquesa* (Twin dukes and the duchess, 1905). Por esta senda caricaturesca también transitó Antonio de Lara «Tono» y Miguel Mihura con *Un bigote para dos* (1940), una resincronización de diálogos burlescos de la película austríaca *Melodías inmortales* (Unsterbliche melodien, Heinz Paul, 1935).

10 Los cortos llevan por título *Un anuncio y cinco cartas*, *Definiciones*, *Letreros típicos* y *El fakir Rodríguez*.

- 11 Se publicó el 13 de marzo de 1936 en la colección *La novela de una hora*, un proyecto de Editores Reunidos cimentado sobre la publicación de relatos cortos.
- 12 Atracción ideada por William Keefe a principios del siglo pasado que consistía en un vagón de ferrocarril desprovista de uno de los lados que daba vueltas sobre un túnel circular cuya pared formaba una pantalla sobre la que se proyectaban imágenes filmadas, a su vez, desde un tren en movimiento.

Bibliografía

- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.
- (2013). “De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)”. *Quintana* 12, 2013.
- FERNÁNDEZ FLORES, Wenceslao (1956). *Obras completas. Tomo V*. Madrid: Ed. Aguilar.
- GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio (2004). *La otra generación del 27. El “Humor Nuevo” español y “La Codorniz” primera*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- GUBERN, Román (1977). *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Ed. Lumen.
- JARDIEL PONCELA (1973). *Obras completas. Tomo IV*. Barcelona: AHR.
- LLERA, José Antonio (2003). *El humor verbal y visual de “La Codorniz”*. Madrid: CSIC.
- MIHURA, Miguel (1948). *Mis memorias*. Madrid: Temas de Hoy.
- (1962). “Solos, sin Camba” en *ABC*. 1 de marzo de 1962, 38.
- ORTEGA Y GASSET, José (1976). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1998). “Territorio de encrucijada”. En J. L. Castro de Paz y Jaime J. Pena Pérez (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español* (pp. 49-59). Ourense: III Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo (2002). Jardiel se explica: Los Celuloides rancios. *Archivos de la Filmoteca*, 40, 26-43.
- VILAS, Santiago (1968). *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005). “Epílogo. La línea general o las vetas creativas del cine español”. En J. L. Castro de Paz, S. Zunzunegui y J. Pérez Perucha (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español* (pp. 488-504). A Coruña: Vía Láctea.

Héctor Paz Otero (Cangas do Morrazo, 1976) es licenciado en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid, 1999) y doctor por la Universidad de Vigo con una tesis titulada *Adaptaciones cinematográficas de la década de los cuarenta de las novelas de Wenceslao Fernández Flórez ambientadas en Galicia* (2008). Ha publicado capítulos en libros colectivos: *Rafael Gil y CIFESA: el cine que marcó una época* (2006) *El destino se disculpa y la estilización fantástica, costumbrista y reflexiva de Sáenz de Heredia y Fernández Flórez* (2011), artículos en revistas especializadas (*Lecturas: imágenes, Área Abierta*) y los libros *El malvado Carabel: literatura y cine popular antes y después de la Guerra Civil* (2013) y *Muerte de un ciclista: una firme mirada opositora* (2015). Trabajó como investigador contratado en el proyecto de Investigación «Galicia en NO-DO: Comunicación, Cultura e Sociedade (1942-1981)». En la actualidad colabora en el proyecto de I+D+I «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

DE LO PICTÓRICO A LO FÍLMICO, BASES PARA LA DEFINICIÓN DE UN POSIBLE MODELO DE ESTILIZACIÓN EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CUARENTA*

1. De un cine de raigambre pictórica

Es bien sabido que la mayoría de películas españolas de corte histórico de los años cuarenta¹, de manera emblemática aquellas dirigidas por Juan de Orduña para la casa Cifesa —pero también otras como *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) y *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947) de Suevia films, o *El doncel de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1944) de la productora ONUBA S.L.—, se sirvieron con prolijidad de la apoyatura pictórica en la construcción de un verosímil histórico. Proclamando a bombo y platillo la espectacularidad de su factura fílmica, estas producciones trajeron a escena inmensas y complejas tramoyas en las que la historia se desplegaba en todo su esplendor —y también en toda su tragedia— a través de sus acontecimientos y protagonistas más relevantes.

Las referencias son numerosas y han sido reseñadas convenientemente. En *El abanderado* aparece representado *Defensa del púlpito de la iglesia de San*

Agustín (César Álvarez Dumont, 1880). *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) comienza con una explícita alusión a *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (Antonio Gisbert, 1860) (figuras 1 y 2). *Alba de América* evoca primero *La rendición de Granada* (Francisco Pradilla, 1882) y algo más tarde, en pleno apogeo narrativo, apela a una de las principales imágenes-emblema de la conquista del nuevo mundo, el cuadro titulado *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (Dióscoro Teófilo Puebla Tolín, 1862). En *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1949), además de la explícita referencia a *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Francisco de Goya, 1814), se deja entrever, desde el principio mismo del relato, toda la imaginería decimonónica del personaje que se asentó en cuadros como *La heroína Agustina Zaragoza* (Marcos Hiráldez Acosta, 1871) o *Agustina de Aragón* (Juan Gálvez, 1810), pero sobre todo en *Ruinas de Zaragoza*, serie de 32 aguafuertes y aguatinas (obra de Juan Gálvez y Fernando Brambila, 1812-



Arriba. Figura 1. *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (Antonio Gisbert, 1860)

Abajo. Figura 2. *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951)



1813), que se despliega de manera sumamente eficaz a lo largo y ancho del film de Orduña. Por no hablar de esa auténtica sucesión de *tableaux vivants* que es *Locura de amor* (1948). A la puesta en valor de la pintura gótica flamenca anotada por Jean Claude Seguin (1997: 230-232), hay que añadir *Doña Juana la Loca* (Francisco Pradilla, 1877) (figuras 3 y 4), *Demencia de doña Juana de Castilla* (Lorenzo Vallés, 1866), o *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (Eduardo Rosales, 1864).

La profusión de estas explícitas citaciones pictóricas, convertidas a la postre en el sustento iconográfico que vertebró el imaginario fílmico del ciclo histórico del periodo, pero sobre todo, y más importante aún, su función nuclear en la cohesión discursiva de las películas que las acogen, parecen legitimar la constitución de un singular modelo formal, diferenciado de otros activos durante los años cuarenta. Si José Luis Téllez (1990) y Javier Hernández (2001) registraron sus caracte-

rísticas generales, José Luis Castro de Paz (2013), bajo la denominación de Modelo de estilización formalista-pictórico, lo ha perfilado al detalle en los siguientes términos:

«Su puesta en escena tiende a una composición estática y pictórica del plano, produciéndose dificultades para el habitual engrase sintagmático con otras composiciones plásticas, propio del montaje cinematográfico tradicional. [...] Se presenta como una sucesión de cuadros y láminas vivientes, elaborados a partir de una tradición visual principalmente pictórica, citada muchas veces de modo literal. Resultado de una enunciación autoritaria y potentísima, este formalista plano pictórico que preside el Modelo se quiere autónomo y autosuficiente».

2. De unas fuentes pictóricas y sus implicaciones fílmicas

Ahora bien, si resulta evidente que en la base misma de la construcción teórica del modelo se emplaza lo pictórico, conviene valorar en su justa medida dicha contaminación a partir de dos presupuestos preliminares. En primer lugar, examinar qué pintura se convoca y, en segundo lugar, analizar cómo opera en el engranaje discursivo del Modelo de estilización formalista-pictórico². O, en otras palabras, analizar las características plásticas y figurativas (pero también temáticas, narrativas y enunciativas) de la pintura traída a colación, para valorar con posterioridad cómo afecta a las estructuras temáticas, narrativas y enunciativas (pero también plásticas y figurativas) del discurso audiovisual que lo acoge.

En ese sentido, al margen de la presencia de la pintura flamenca en *Locura de amor*, en realidad inusual instrumento de legitimación veridictoria en el ciclo histórico, llama la atención una privilegiada —por no decir exclusiva— apelación a la pintura de historia decimonónica española. Llamativa y más que intencionada selección de entre todos los posibles pictóricos. La puesta en escena de esa España legendaria que ofreció la pintura de historia coincidía

con los intereses de aquellos sectores franquistas más recalcitrantes que exigían la presencia en la gran pantalla de un cine *español* anclado en lo histórico, como han recordado, entre otros, Félix Fanés (1982) o José Luis Castro de Paz (2012)³.

Y es que el prestigio en España de la pintura de historia durante el siglo XIX, deudora en gran medida de las propuestas estéticas foráneas (con el neoclasicismo francés primero y el romanticismo después), tiene su razón de ser en el *zeitgeist* nacionalista decimonónico que cristalizó en toda suerte de discursos que, vehiculados en materias expresivas dispares, como analizó pertinentemente Álvarez Junco en *Mater dolorosa* (2001), contribuyeron a la puesta en circulación del moderno concepto de Estado-nación. En este marco de construcción identitaria, los pintores fueron apoyados y promocionados por los distintos poderes administrativos que habían comprendido a la perfección la relevancia de dotar al concepto de España de unas imágenes primordiales que sostuvieran iconográficamente la inaugural conciencia nacional. Como recordara José Caveda en sus famosas *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1867-1868: 137), en aquel periodo se encumbraban en la Academia las composiciones que escenificaban «las grandes empresas nacionales, los rasgos memorables del heroísmo y virtud de nuestros padres, conciliando las inspiraciones del patriotismo con las del Arte»⁴.

Pero más allá de las evidentes implicaciones ideológicas en la gestión y uso de unas representaciones que se nutrían de la visión tradicionalista y nostálgica del mito imperial, conviene retener aquí el entramado retórico y visual que las constituye en cuanto imágenes, el armazón plástico que las hace funcionar y sirve de sustento a su homólogo fílmico.

Hagamos notar de inmediato que, por definición, la pintura de historia relata acciones. Es decir, se trata de un género que pone en escena aconteci-



Arriba. Figura 3. *Doña Juana la Loca* (Francisco Pradilla, 1877)

Abajo. Figura 4. *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)

mientos que tuvieron lugar en el pasado, que cuenta lo que ocurrió y cómo ocurrió y que, por tanto, necesita de la historia y sobre todo de los relatos que construyen dicha historia⁵. Este imperativo narrativo condiciona al género. Puede decirse que la imagen en la pintura de historia vale lo que vale el *asunto* representado; su misión no es otra que la de ilustrarlo, trocar el relato escrito en relato visual o, en otras palabras, hacer visible lo legible. La función ilustrativa se erige así en fundamento nuclear de su razón de ser. Heredera de una concepción de la historia de corte positivista, la meta de la pintura de

historia decimonónica no es otra que anclar el sentido del acontecimiento en el lienzo, fijarlo y convertirlo en una suerte de *imagen total*: todo está dicho ahí, entre sus límites. Ninguna sombra, ninguna zona de penumbra puede quedar fuera de sus márgenes: es la verdad sin fisuras.

Por eso todas sus estrategias retóricas se subordinan a ese discurso rector que lo organiza desde su interior. En cuanto puesta en escena de un texto, se ve en la obligación de incluir lo más significativo, aquellos hechos que permitan la lectura correcta (léase verdadera) de lo acontecido. En otras palabras,

la pintura de historia escenifica en el lienzo los momentos fuertes del acontecimiento, los *núcleos* narrativos que permitan ofrecer la quimera de una visión unitaria y de conjunto mediante su hábil combinación en la superficie pictórica. El instante preciso en que Cristóbal Colón, dirigiendo a sus huestes y ante la mirada atónita de los aborígenes, que se asoman expectantes entre los matorrales en el lienzo de Dióscoro Teófilo, o el dramático momento en que los principales amotinados contra el emperador Carlos V son ajusticiados en *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*, no son más —pero tampoco menos— que unas representaciones idealizadas que condensan las distintas vistas y tiempos del acontecimiento escenificado.

Esa evidente plenitud significativa impone un significativo plástico tendente de igual modo a la plenitud. La imagen total es una imagen hipertrofica que se cierra sobre sí misma también en términos visuales: en ella o bajo ella, la historia se despliega en un espacio y un tiempo que operan hacia la clausura del acontecimiento. La puesta en escena en el género se configura así bajo el signo de la legibilidad, y el espacio se articula como una suerte de proscenio sobre el que se organizan los personajes en virtud de su función narrativa y dramática. De ahí que, aunque las posibilidades compositivas sean numerosas, el hieratismo y la frontalidad se erijan en dominantes plásticas. Y es que la verdad histórica solo puede ser *vista de frente*, una vista que no esconde nada, que emplaza al espectador delante de la acción pero fuera de ella, como en un espectáculo al que solo puede acercarse desde el exterior y visualizarlo de conjunto, en su totalidad significativa.

3. Del cuadro a la pantalla

Si existe en el ciclo histórico algún punto de encuentro privilegiado entre la retórica pictórica y la imagen cinematográfica en los términos citados, ese es sin duda la cabecera fílmica. De hecho, en no pocas ocasiones es-

tas películas comienzan a declinarse a partir de un cuadro que condensa las claves semánticas de la trama. *Locura de amor* lo hace con la potencia dramática del cuadro de Francisco Pradilla, mostración de una Juana taciturna que permanece a los pies de su difunto ma-

Paradójicamente, esa imagen plena solo puede tener cabida en los extremos del espectro definido por los posibles encuadrables: el más lejano y el más próximo

rido mientras el viento azota su ajado cuerpo, motivo figurativo privilegiado a la vez que prolepsis narrativa que encierra en su patetismo toda la densidad melodramática del film de Orduña. De igual modo, bajo un cielo tormentoso inspirado en la pintura *Vista de Toledo* (El Greco, 1597-1607), tiene lugar la terrible decapitación rememorada en *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*, impactante fondo sobre el que se superponen los títulos de crédito. De nuevo adelanto narrativo de la truculenta escena al igual que la anterior, logrará todo su sentido cuando asistamos a la morbosa presencia de Doña María de Padilla contemplando el ajusticiamiento de su marido.

Ahora bien, a pesar de la relevancia y funcionalidad que adquieren estas explícitas y reconocibles apelaciones pictóricas, su presencia no es condición suficiente para caracterizar dicho Modelo (incluso cabría discutir si es condición necesaria). En primer lugar, porque otras películas, otras formulaciones fílmicas activas en el periodo, invocan también la pintura para atender necesidades discursivas diferentes. La reconocida inspiración goyesca y solanesca en la obra de Edgar Neville, de manera

privilegiada y manifiesta en *Verbena* (1941) y, sobre todo, *Domingo de carnaval* (1945), no deja lugar a dudas⁶. Sin poder extenderme más de lo que sería necesario por cuestiones de espacio, señalaré que la pintura en la que se mira Neville construye un universo popular que se enfrenta de manera frontal al universo regio que actúa de referente en el ciclo de cine histórico.

En segundo lugar, la cita se inscribe a menudo en el ciclo histórico de manera apenas perceptible, cuando no es relegada al fondo de la imagen. Parece como si el film quisiera mostrar la pintura, pero sin señalarla en exceso para no enturbiar el universo diegético. Véase por ejemplo la escenificación de la muerte de Isabel, *ráfaga* de una escena primigenia que atraviesa el plano y que da forma visual al recorrido de la memoria del capitán Álvar de Estúñiga, gestor narrativo de la historia. Por un lado, la cita se despliega en segundo término como si se incluyera de pasada, mientras que por otro, la cadencia del aparato remarca la distancia insalvable entre la imagen fija y la imagen en movimiento. Idéntico es el trayecto que realiza la cámara al inicio de *La Leona de Castilla*, aunque en este caso, además, la alusión es bastante lejana; solo su presencia en el interior del relato terminará por confirmar la similitud. Otro tanto puede decirse del cuadro *Rendición de Granada* en *Alba de América*. Ni el punto de vista adoptado por la cámara (mucho más lejano que el del cuadro) ni la posterior fragmentación de la escena en la entrega de las llaves de la ciudad, permiten establecer una equivalencia nítida.

Por tanto, la mostración de cuadros reconocibles por el espectador no es lo que permite definir en última instancia el Modelo de estilización formalista-pictórico, sino más bien su constitución como referente formal en la articulación visual del drama. O, en otros términos, desbordando el efecto cultural, ese espacio de saber compartido por la película y el espectador, lo pictórico —en realidad, esa esbozada concepción pictórica como imagen total— asume

la responsabilidad de organizar y gestionar la imagen. Es lo que parece alejar del Modelo de estilización formalista-pictórico a determinadas producciones que utilizan la pintura como anclaje histórico —falsamente histórico habría que añadir— o como mera coartada cultural. En *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), por ejemplo, las recurrentes escenificaciones de las pinturas del aragonés operan como marco decorativo de las actuaciones musicales. Una vez anotada la cita, la imagen vuelve a sus derroteros figurativos y plásticos, más próximos a la narrativa fílmica clásica que a la retórica pictórica de Goya.

Frente a esta valoración puntual en la que lo pictórico es reabsorbido sin mayores problemas por el discurso, se yergue un modelo que, por el contrario, impone una imagen que se resiste a su integración narrativa y se inviste, al igual que la pintura de historia del siglo XIX, con los atributos de esa representación que se pretende mostración pletórica de una escena primordial. Imagen saturada y desbordante, que proclama con violencia enunciativa su autonomía, como señalara José Luis Téllez a propósito de esa sucesión de «*tableaux-vivants* narcisísticamente cerrados sobre sí mismos» (1990: 54), que es *Alba de América*; nada parece importar a esa imagen más allá de sí misma. En términos algo más formales puede decirse, parafraseando a Sánchez-Biosca en su definición de aquel *modelo metafórico-hermético* que acogería propuestas como *El gabinete del Doctor Caligari*, que la negativa de la imagen a expandirse y relacionarse con aquellas otras imágenes que la preceden y la rempazan acontece, también aquí, en virtud de una particular «identidad virtual entre plástica del espacio y plástica del plano» (1991: 58). Ahora bien, la modernidad nos legó, entre otras enseñanzas que dicha identidad no supone de manera obligatoria, la autosuficiencia del plano como ejemplifica Bresson, sino que puede operar también hacia su contrario: la fragmentación más radical. La homología entre plástica del espacio y plástica del plano

en la organización de ese encuadre considerado como un todo autónomo, solo puede acontecer a partir de una imagen no fragmentaria, imagen total y ensimismada que se desentiende de su valor relacional, de su condición narrativa. Esta valoración permite distinguir algunas películas que, perteneciendo al ciclo histórico, se alejan sin embargo del Modelo de estilización formalista-pictórico. *La princesa de los Ursinos* es una de ellas. Véase la notable planificación del encuentro de la espía con el embajador francés en el albergue nada más atravesar los Pirineos. Las turbias intenciones de los extranjeros y sus maquinaciones tienen lugar en un espacio desdoblado y fragmentario, multiplicado gracias a la inclusión de los espejos que duplican las aristas y los puntos de vista.

Frente a esa concepción escénica basada en la fragmentación y el montaje, el Modelo de estilización formalista-pictórico aquí esbozado aboga por la subordinación del montaje a la unidad escénica. El acontecimiento debe exhibirse en su plenitud. Por eso en películas como *Locura de amor*, *Alba de América* o *Doña María la Brava* apenas se requiere del plano americano —imagen fragmentaria por excelencia que encuentra su razón de ser en su puesta en sucesión—. Y es que solo el reencuadre permite alterar el espacio sin desmembrarlo; he aquí donde reside uno de los principales pactos sellados por lo pictórico y lo teatral en la formulación visual del Modelo fílmico, idéntica consideración de una puesta en escena que ofrece el acontecimiento en su totalidad.

Paradójicamente, esa imagen plena solo puede tener cabida en los extremos del espectro definido por los posibles encuadrables: el más lejano y el más próximo. Puesto que me detendré más adelante en la particularidad del primer plano, me centraré ahora en la planificación general y de conjunto, sin duda uno de los más activos instrumentos enunciativos en la clausura de la imagen. Imagen doblemente clausurada podría decirse si atendemos a la argu-

mentación de Jacques Aumont: tanto el *marco-límite* como el *marco-ventana* están desactivados, carecen de cualquier funcionalidad retórica que amenace la acción que se desarrolla en la pantalla (1997: 88-90).

Respecto al *marco-ventana*, límite que abre la imagen a la tridimensionalidad del mundo representado, puede anotarse su desinterés cuando no abierta impugnación del fuera de campo. Haciendo suyo el principio compositivo de la pintura de historia, el encuadre opera hacia la puesta en escena de un *tema* que abisma la mirada del espectador en su interior. El condestable descubriendo las intrigas palaciegas que han puesto en su contra la voluntad de Doña María la Brava y al rey mismo. Las terribles escenas que precipitarán la toma de conciencia del teniente Torrealta en *El abanderado* (no por casualidad el film se acerca más al Modelo cuando la Historia viene a primer plano). La arrogancia de Napoleón ante sus subalternos que confía en doblegar con facilidad a ese «pueblo comido de piojos y soberbia» que es España, o la reunión en el mismo film de las fuerzas vivas de Zaragoza en torno a la Condesa de Bureta preparando el levantamiento de la ciudad contra la tropa invasora, se construyen como imágenes absorbentes: todo está dicho entre sus márgenes.

En la misma dirección opera el *marco-límite* que rige y jerarquiza en términos compositivos la imagen. No hay torsión, no hay apenas escorzo en la mostración del drama, nada que pueda perturbar la perfecta legibilidad de la pantalla: la frontalidad es su seña de identidad. Los ejes compositivos tienden al estatismo, a la verticalidad y horizontalidad de sus ejes proyectivos en virtud de la minimización (cuando no abierta elisión) de los indicios perspectivos. De ahí esa señalada rigidez espacial que ha supuesto el desdén crítico hacia el ciclo histórico. Cine de «cartón-piedra», próximo a la estética *kitsch* (GONZÁLEZ, 2009), se trata de una innegable valoración en la que inciden varios factores. En primer lugar los actores, cuya corporeidad, actua-

ción y coreografía «responderán al reto formalista-pictórico con un bien calculado histrionismo, alcanzando un tono declamatorio de marcada teatralidad operística, acorde con unos movimientos sutilmente coreografiados» (CASTRO DE PAZ, 2013: 60). Si Amparo Rivelles y Tina Gascó, en su personificación de La Leona de Castilla y Doña María la Brava, respectivamente, hacen gala a la perfección de dicho efectismo interpretativo, la actriz que se erige en emblema actoral del Modelo es, sin duda, Aurora Bautista, cuerpo que encarna

gelización de los *salvajes*, después. La Leona de Castilla en el Salón del Consejo, doblegando los recelos de los comuneros tras la muerte de su esposo, líder de la revuelta, para que continúen la lucha y no entreguen la ciudad de Toledo. Y aún Fernando VII condecorando en el Palacio Real a Agustina de Aragón, a la que define como «símbolo de todos los héroes de España».

La articulación de ese espacio cerrado sobre sí mismo, junto a la disposición y movimientos de los cuerpos que acoge, terminan por definir un encuadre pre-

formalista-pictórico en su extremo, no establece con el espectador ninguna homología espacial que los reúna en una misma topografía ficticia, sino que se enfrenta a él como la página de un libro en la que los decorados y los cuerpos se transforman en figuras-texto, soportes de un discurso que es tanto visible como legible y que instituye un espectador alejado de aquel otro clásico. Al igual que la pintura de historia, al igual que el teatro clásico, la representación denuncia la radical exterioridad del sujeto que mira, indica su posición externa respecto a un espectáculo cerrado.

Pocas imágenes resultan tan reveladoras al respecto como el primer encuentro de los Reyes Católicos con el navegante extranjero y sus pretensiones colonizadoras en *Alba de América* (figura 5). La planificación frontal encuadra a los monarcas frente a la cámara, sobre sus tronos, mientras se entrevistan con Cristóbal Colón ante la atenta mirada de la corte constituida por nobles, damas de compañía, monjes y sirvientes, bajo un palio profusamente decorado sobre el que se puede leer la conocida leyenda («tanto monta, monta tanto»). No hay contraste entre el decorado y los actores, combinación jerarquizada de huecos y relieves sino más bien su contrario, puesta en igualdad de condiciones gracias a un contorno que define las figuras a la vez que las separa.



Figura 5. *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)

como ningún otro la esencia de un tipo dramático: mujer de pasión desmedida hacia su marido (Juana la loca), entregada luchadora por la libertad (Agustina de Aragón).

En segundo lugar, la construcción de unos decorados «de extraordinaria complejidad iconográfica» que se exhiben en todo su esplendor y saturación referencial, que imponen su opacidad significativa hasta evidenciar su carácter artificial, su condición de tramoya. De manera especial en ese escenario privilegiado de la Gran Historia que es el palacio. Los Reyes Católicos atendiendo las ensoñaciones de Cristóbal Colón, primero, y asistiendo a la evan-

giosista y minucioso, auténtica pieza de orfebrería escénica que denuncia su naturaleza ilusoria. Lejos de proyectarse hacia el fondo, el decorado se proyecta hacia el espectador como en una representación en relieve. Fondo y figura convergen así en un mismo plano de la superficie.

Esta conversión del encuadre en una suerte de tapiz ornamental opera una llamativa alteración perceptiva: la mirada se inviste de esa peculiar condición táctil por la que el ojo ve a la vez que toca la imagen. A diferencia del espacio óptico definido por la visión clásica, la imagen *háptica* que parece caracterizar el Modelo de estilización

4. De la historia al melodrama

La tendencia del Modelo de estilización formalista-pictórico a la clausura y el ensimismamiento visual opera una densidad en la profundidad del relato, un desbordamiento de lo comentado en los pliegues del decir que puede ser pensado en términos metafóricos. Si la consideración espacial permite distinguir en el ciclo histórico aquellos films que apenas participan en el Modelo, una sanción narrativa establece otro corte en el plano del contenido: en el Modelo prevalece lo metafórico frente a lo metonímico o, utilizando una clásica distinción narratológica, aquellos relatos en los que impera «la funcionalidad

del ser» frente a otros donde prima una «funcionalidad del hacer» (BARTHES, 1972: 19).

La querencia narrativa de Rafael Gil ejemplifica a la perfección la tensión que acontece entre las dos maneras de entender el relato; el cineasta no parece decantarse de manera decidida por lo metafórico, al menos cuando más se podría esperar. Véase al respecto la escenificación del milagro realizado por la protagonista en *Reina Santa*. Momento esencial en la construcción de su *funcionalidad del ser* —su santidad—, todo el episodio está marcado por el proyecto narrativo del monarca. Es por la traición de su hijo que ha ido a buscarla, para saber si puede contar con su apoyo. De hecho, si la condición sobrenatural de Isabel se oculta a su esposo se debe a necesidades de política narrativa: si Pedro I reconociera la santidad de su esposa en ese preciso instante, no podría oponerse a sus posteriores intentos de proteger la vida de su hijo levantado en armas⁷.

Esta sanción narrativa pone en evidencia la heterogénea adscripción genérica de las películas históricas del periodo, como han expuesto, entre otros, Javier Hernández (2001) y Vicente Sánchez-Biosca (2012). Los aires de familia que presenta el grupo de películas se desvanece a poco que nos acerquemos a su singularidad textual. A pesar de su evidente anclaje histórico, por ejemplo, el ciclo del «bandolerismo» se acerca más a los códigos de aquellos géneros metonímicos: el cine de aventuras y aún del western, mientras que gran parte del cine de Luis Lucía durante el periodo se apropia de los códigos de la comedia de enredos con ramalazos del cine de capa y espada y del musical. Es más, la indudable confrontación entre el folclorismo de Luis Lucía y el historicismo de Juan de Orduña, puede ser complementada desde esta perspectiva narrativa. En el primero, la historia se juega en los aledaños, no son las grandes figuras quienes desarrollan la acción, sino *secundarios* de lujo, mientras que en el plano narrativo se privilegia la secuencialidad y el encadenamiento

causal, como ilustra a la perfección *La princesa de los Ursinos*: la trama avanza a partir de una dinámica narrativa basada en una acción-reacción erigida sobre la base de los engaños y dobleces de los protagonistas.

Por el contrario, las películas de Orduña abogan de manera decidida por lo metafórico, por la horadación en profundidad del agujero abierto por el drama, búsqueda incesante de esas imágenes primordiales que den forma a los grandes temas y personajes que pone en escena. Pocas imágenes lo ejemplifi-

ción lanzando su encendida soflama al enemigo. Lo más llamativo del gesto radica quizás en la ausencia de cualquier referencia espacial o temporal. No hay aquí decorado ni ornamento, tan solo una figura sin fondo o, mejor dicho, una figura sobre un fondo informe, espacio nebuloso y a medio hacer sobre el que emerge un cuerpo abstraído de sus condicionantes históricos, cuerpo que se arroja de lleno en el terreno del mito.

Esta tendencia a la metaforicidad parece favorecer la participación del melodrama en el Modelo de estilización



Figura 5. *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)

can mejor que la cabecera de *Agustina de Aragón*, tal y como se encarga de remarcar la voz que da comienzo a la narración. El film «no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de la gesta inmortal de los sitios de Zaragoza, si no la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas reunidos en la impar figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la raza y del espíritu insoportable de independencia de todos los españoles». Impecable prólogo que solo puede dar paso a la encarnación del símbolo, la esencia misma de la españolidad, la figura de la patria hecha mujer, figura que se yergue junto al ca-

formalista-pictórico, como ha sugerido Castro de Paz a propósito de *Altar Mayor* (Gonzalo Delgrás, 1943) y *El milagro del Cristo de la Vega*. Una apertura que podría hacerse extensible también al «cine de retablos» defendido por Florián Rey y que ilustra como pocas la segunda versión de *La aldea maldita* (1942), todo un «alarde de estatismo»⁸ que lo es también de melodramatismo bajo el disfraz costumbrista. También permite incluir a *La pródiga* (1946) de Rafael Gil que, no por casualidad, empieza y termina con un cuadro que sustituye en el plano simbólico la herida que distingue al protagonista: un árbol sombrío sobre un promontorio

bajo el que penará la pérdida amorosa de su amada. O corrobora, como anotó José Luis Téllez, que si Juan de Orduña ejemplifica como ningún otro cineasta de los aquí tratados el espíritu y la forma de ese Modelo de estilización formalista-pictórico es, pura y simplemente, porque sus películas se cimientaban «en su poderoso y subyugador anclaje melodramático» (1990: 53).

No en vano, la saturación del significante plástico y lo abismado del relato no son prerrogativas exclusivas del discurso historicista; lo son también, si no más, del melodrama. La hipertrofia del signo histórico encuentra su reflejo simétrico en la hipertrofia del signo melodramático. Y si la imagen total, en su versión historicista, parecía desplegarse mejor en la imagen orfebre, en su versión melodramática encuentra su principal fijación plástica en su contrario compositivo: el primer plano. Tal vez convenga recordar que, como analizara Gilles Deleuze, el primer plano es también en sí mismo una «entidad», imagen que no surge de arrancar un objeto de un conjunto del que forma parte, sino de abstraerlo de sus coordenadas espacio-temporales, encuadre convertido en un todo autónomo (2001: 142).

Esta capacidad del primer plano para ofrecer una «lectura afectiva de todo el film» (DELEUZE, 2001: 131), de concentrar sobre él todas las demás imágenes que la rodean, de suspender en definitiva su devenir narrativo, introduce de lleno al melodrama en el Modelo. Así, la intensa desmesura irracional de *Locura de amor* se condensa en el rostro ensimismado de Juana reclamando el amor de Felipe. Pero también la compasión infinita de Teresina arrojando el rostro moribundo de Leonor en *Altar mayor*. O los rostros en penumbra de Juan y Acacia mientras él dicta sentencia a los desvíos de su esposa en *La aldea maldita*. Y, por encima de todos, el rostro de Cristóbal Colón y su mirada perdida hacia un fuera de campo que es, sobre todo, fuera de marco: el héroe ante su destino narrativo, pero también el héroe ante la historia, que es lo mismo que decir que ante el espectador

virtual que actualiza con cada visionado su peripecia (figura 6). Es en esa mirada infinita donde *Alba de América* cifra todo su poder de persuasión, pero también su estrepitoso fracaso: el presuntuoso intento de lograr la adhesión incondicional de un sujeto entregado a tamaña visión de la Historia solo sirve para desenmascarar la delirante irrealidad de un caduco proyecto ideológico sustentado en un fantasma. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+i «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

** Las imágenes que ilustran este artículo 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 Se trata de un ciclo de enorme variedad genérica (del drama de aventuras al musical, pasando por el melodrama) que comprende aproximadamente veinte títulos. Se enmarca entre principios de los años cuarenta, con películas como *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943); brilló a finales de la década con films como *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), y cuyo ocaso puede localizarse a principios de los años cincuenta con el desinterés espectral por producciones como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). El tradicional descrédito con que ha sido juzgado el ciclo durante décadas ha dado paso a una visión historiográfica más ajustada. Al margen de profundizar en la centralidad de la figura femenina como pusiera de relieve Marta Selva (1999), esta reevaluación se ha desarrollado bajo un doble signo complementario: por un lado, intentando comprender mejor su interacción con los públicos a los que interpelaba, como han señalado, entre otros, Jo Labanyi (2002, 2004, 2007). Por otro, profundizando en las tensiones tex-

tuales de las películas del ciclo más allá de su querencia mítico-historicista, como han destacado, entre otros, Castro de Paz (2002, 2014). Las irresolubles contradicciones de *La leona de Castilla*, esto es, la imposibilidad de formalizar narrativamente el enfrentamiento entre el «criterio estrecho» de los comuneros castellanos y «la ambición del César hispano» (Carlos I de España), sin otorgar a ninguno el rol actancial antagonista, se erige en emblema flagrante de la complejidad de algunas de estas películas y, lo que es más importante aún, muchas de ellas en ningún caso pueden ser consideradas como una mera transposición ideológica del proyecto franquista.

2 Una preliminar acotación metodológica se impone aquí. Comparto con José Luis Castro de Paz que el Modelo de estilización formalista-pictórico, en cuanto modelo teórico, no tiene concordancia directa con las películas que organiza. Antes bien, se trata de una construcción formal que ordena, desde la exterioridad, las similitudes formales que pueden rastrearse entre las diversas películas tratadas.

3 Una apelación que no es exclusiva, ni mucho menos, de la cinematografía española. Como ya puso de relieve Javier Hernández (2001), la apoyatura pictórica en el cine histórico fue una constante en otras cinematografías del entorno, como Alemania, Italia, o incluso en países tan alejados de la órbita fascista como Reino Unido o EEUU.

4 Para una valoración detallada de los principales temas en la pintura de historia decimonónica española consúltese, entre otros, REYERO (1989), VV.AA. (1992), PÉREZ VEJO (2001), ÁLVAREZ RODRÍGUEZ (2010), PELLETER (2012). Sobre su presencia en el ciclo histórico, véase HERNÁNDEZ (1999), GONZÁLEZ (2009), SÁNCHEZ-BIOSCA (2012), MORAL (2014).

5 No en vano, la relación del pintor de historia con el historiador es un territorio común de la teoría del género pictórico, como puso de manifiesto Francisco de Mendoza en su obra *El manual del pintor de historia*: «Es menester así que se ha escogido el asunto, leerlo muchas veces hasta dominarlo bien y saberlo de memoria», con el objetivo de conseguir que el espectador «llegue a forjarse la ilusión de que realmente fue así y que pasa a su presencia» (1870: 32-33).

6 Según el propio cineasta, en *Domingo de carnaval* tuvo la intención de realizar «un

cuadro de Solana en movimiento», subrayando además su profunda vinculación con las mascaradas y el universo carnavalesco de raigambre goyesca: «Hay escenas que transcurren en los altos de la Pradera de San Isidro, teniendo como fondo el perfil goyesco de Madrid, y el film todo espero que tenga esa bulliciosa alegría del *Entierro de la Sardinia de Goya*». Declaraciones del cineasta en la revista *Cámara*, nº 50 (1 de febrero de 1945), cit. en Castro de Paz (2012: 271). Obviamente, Neville no estaba interesado en el Goya histórico, cuyas conocidas composiciones se acercan más a la concepción pictórica descrita aquí como imagen total.

7 También *Don Quijote de la Mancha* parece bascular entre lo metonímico y lo metafórico sin definirse a pesar de su intento de convertirse «en *fijador iconográfico* del clásico cervantino» (CASTRO DE PAZ, 2013). Compárese la versión del cineasta con ese radical ejercicio de Albert Serra que es *Honor de Cavallería* (*Honor de caballería*, 2006).

8 Declaraciones de Benito Perojo recogidas en (BARREIRA, 1968).

Bibliografía

ÁLVAREZ JUNCO, José (2001). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, María Victoria (2010). La revisión de los temas de la Antigüedad en la pintura de Historia Española del siglo XIX: Entre la evocación del pasado y la legitimación del poder. *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 1, 525-539.

AUMONT, Jaques (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

BARREIRA, Domingo (1968). *Biografía de Florián Rey*. Madrid: Agrupación Sindical de Directores Españoles de Cinematografía.

BARTHES, Roland (1972). Introducción al análisis estructural del relato. En VV.AA., *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

CABEDA, José (1867-1868). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: Desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de M. Tello. Recuperado de <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5306806878;view=1up;seq=143>>.

CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.

— (2012). *Sombras desoladas*. Santander: Shangrila.

— (2013). De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950). *Quintana* 12, 47-65.

DE MENDOZA, Francisco (1870). *Manual del pintor de historia*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

DELEUZE, Gilles (2001). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

FANÉS, Félix (1982). *Cifesa. La antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

GONZÁLEZ, Luis Mariano (2009). *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

HERNÁNDEZ, Javier (1999). Historia y escenografía en el cine español: una aproximación. En J.E. MONTERDE (coord.), *Ficciones Históricas, Cuadernos de la Academia*, 6, 179-190.

— (2001). Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio? *Cuadernos de la Academia*, 9 (Actas congreso AEHC), 127-136.

LABANYI, Jo (2002). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. En *Secuencias: revista de historia del cine*, 15, 42-59.

— (2004). Costume, identity and spectator pleasure in historical films of the early Franco period. En S. MARSH & P. NAIR (eds.). *Gender and Spanish Cinema* (pp. 33-51). Oxford and New York: Berg.

— (2007). Negotiating modernity through the past: costume films of the early Franco period. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13:2-3, 241-258.

MORAL, Javier (2014). De imágenes primordiales. Fundamentos literario-plásticos del Modelo de estilización formalista-pictórico. En *Actas del VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. Universidad de La Laguna.

PELLETER, Stéphane (2012). *Cuando los artistas pintaban la historia de España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

PÉREZ VEOJO, Tomás (2001). *Pintura de historia e identidad nacional en España*. Universidad Complutense de Madrid.

REYERO, Carlos (1989). *La pintura de historia en España*. Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1991). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

— (2012). Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa. En I. SAZ y F. ARCHILÉS (eds.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Universitat de Valencia.

SEGUIN, Jean Claude (1997). *Locura de amor* (1948). En J. PÉREZ PERUCHA, *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 230-232). Cátedra: Madrid.

SELVA, Marta (1999). Mujeres y cine histórico. En J.E. MONTERDE (coord.), *Ficciones Históricas, Cuadernos de la Academia*, 6, 179-190.

TÉLLEZ, José Luis (1990). De historia y folklore (notas sobre el 2º periodo Cifesa). En J. PÉREZ PERUCHA (COORD.), *Cifesa: de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Valencia: Archivos de la Filmoteca, 4.

TORREIRO, Casimiro (1999). Por el Imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía. En J.E. MONTERDE (coord.), *Ficciones Históricas, Cuadernos de la Academia*, 6, 54-55.

VV.AA. (1992). *La pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado.

Javier Moral es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Politécnica de Valencia. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), ha impartido diversos cursos y seminarios sobre cine y arte. Autor de la *Guía para ver y analizar Lola Montes* (Nau Llibres, 2015) y *La representación doble* (Bellaterra, 2013), es editor de *Cine y géneros pictóricos* (MuVIM, 2009), ha participado en una docena de libros colectivos y publicado numerosos artículos en revistas científicas y de difusión cultural.

CUANDO EL ROSTRO OCULTA LA MÁSCARA: FUNCIÓN DE LOS ACTORES DE REPARTO EN *LOS QUE NO FUIMOS A LA GUERRA**

Es curioso observar la manera en que las viejas fábulas resuenan en ámbitos diversos y en épocas distintas; sin ir más lejos, aquella célebre atribuida a Esopo, *La liebre y la tortuga*, en la que esta última, paradójicamente, ganaba la carrera a su veloz y ágil adversario. Si tratáramos de trasladar este relato a la peculiar historia de nuestro cine, nos llevaríamos más de una sorpresa. Un país como España, que como la tortuga ha avanzado por los senderos de la historia a una velocidad notablemente más lenta que la mayoría de sus vecinos al menos en su último tramo (nos referimos, evidentemente, a los largos cuarenta años de dictadura), ha llegado a plantear en su cine soluciones formales que han sido tomadas por rupturistas, tiempo después, en los *países liebre* (o dicho de otra forma, países libres). Así, por ejemplo, la violación de la cuarta pared y la reivindicación de la materialidad del medio fílmico con la consiguiente denuncia de la ilusión del cine mayoritario, maniobras formales de ascendencia brechtiana que en España han sido llevadas a cabo de manera similar, pero con referentes muy alejados en su origen. Pongamos por caso una película de Fernando Fernán Gómez, *La*

vida por delante (1958), y la mítica secuencia en la que José Isbert relata los hechos en un juicio, mientras en la pantalla vemos lo que nos cuenta al ritmo de su parpadeante tartamudeo, de la misma forma que en el relato de otros testigos de aquel esperpéntico proceso la imagen varía añadiendo y restando elementos en función del testimonio oral de los personajes intervinientes. La manipulación de la imagen y la materialidad del cine no puede quedar más clara, pero no estamos en este caso ante una *operación brechtiana*, como pudiera parecer; más sensato es ver como origen de esta práctica aquellos jocosos libros de Enrique Jardiel Poncela en los que también se reivindicaba, desde la ironía, la materialidad del medio con juegos curiosos como frases giradas que obligaban al lector a poner el libro del revés para poder avanzar en el relato. Así pues, se plantea en la película de Fernán Gómez un mecanismo formal que sería después considerado novedoso, solo que integrado en una tradición propia y excéntrica que, en cierta forma, lo hace pasar inadvertido.

Sobre la otra cuestión apuntada, la demolición de la cuarta pared, también hay diversos ejemplos. Para no alejar-

nos demasiado, en el film posterior de Fernán Gómez, *La vida alrededor* (1959), vemos cómo algunos personajes hablan directamente a cámara, dirigiéndose al espectador con el cortocircuito en el relato que eso supone, y haciendo visible el entorno ilusorio en el que la propuesta se enmarca. Podríamos incluso remontarnos más lejos y citar un film de los años cuarenta, *Dos cuentos para dos* (Luis Lucia, 1947), en cuyo plano final «al girar Tony Leblanc, observamos la palabra FIN escrita a tiza sobre su americana» (CASTRO DE PAZ, 2002: 115), en un claro gesto autorreferencial. Sin embargo, estas prácticas no son entendidas como rupturistas por un espectador familiarizado con estrategias similares en el teatro popular:

Es precisamente esta convivencia con una tradición popular propia en la que la autoconsciencia se asocia no pocas veces al humor y se comprende con naturalidad la que permite a Julio Diamante proponer en su primer largometraje, *Los que no fuimos a la guerra*, una curiosa y productiva ambivalencia significativa a través de la interpretación de los actores secundarios que abundan en el film. Por ello, abordaremos la película de Diamante para tratar de plantear algunas cuestiones referidas al lugar teórico en el que se podría situar el peculiar *modus operandi* de la gloriosa estirpe del actor de reparto español, estirpe de la que ya quedan pocos supervivientes.

Los que no fuimos a la guerra (o los que fuimos a la posguerra)

En un artículo cuyo título delata su contenido y tono («Queridísimos actores de reparto») Julio Diamante señalaba lo siguiente: «Los actores de reparto son los que representan “el macizo de la raza”: madres y padres de familia, abuelos y abuelas, tíos y tías, esposas fieles, “zorras” buenas o malas, chulos, médicos nobles o siniestros, maestras, curas santos o pecadores, bandoleros, campesinos... Personajes buenos o malos, en papeles más largos o más cortos, pero que en conjunto van a contribuir decisivamente a dar una visión acer-

tada o desacertada, veraz o falsa de un tiempo, de un país, de una sociedad» (DIAMANTE, 2005: 52).

Esta visión acerca de los actores secundarios, del todo atinada a nuestro entender, no hace sino poner por escrito una estrategia de sentido que Diamante había llevado a cabo, años antes, en *Los que no fuimos a la guerra*, adaptación de la (fragmentaria) novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez, escritor que fue definido atinadamente por Fernando Fernán-Gómez como «un hombre absolutamente de derechas, pero con una literatura absolutamente disolvente, de izquierdas» (GALÁN, 1997: 14). La novela en cuestión es más bien, como su propio subtítulo indica (*Apuntes para la historia de un pueblo español durante la guerra europea*), una sucesión de relatos en torno a una serie de personajes que vive durante la guerra de 1914 en la (alegórica) ciudad de Iberina. No se trata de una novela de izquierdas propiamente dicha, pero se plasman en ella con acidez una serie de actitudes y opiniones susceptibles de ser leídas como ilustrativas de un tiempo y una sociedad. Y no solo del sentir de la época narrada en la novela (donde se nos cuentan en tono tragicómico las peripecias de los vecinos de la neutral Iberina durante la Gran Guerra y el enfrentamiento entre partidarios de los germanos y los aliados), sino también del momento en el que esta fue escrita, en 1930.

Diamante opera de forma similar partiendo de la novela de Wenceslao: utiliza su trama para construir una película de época que, sin embargo, no solo habla de aquellos que no fueron a la guerra de 1914, sino también de



La vida alrededor (Fernando Fernán Gómez, 1959)

aquellos otros que, como él y su generación, no fueron a la fatídica Guerra de España, pero vivieron la extensión de la victoria rebelde: una gris posguerra planteada por el bando vencedor desde un revanchismo sostenido sin reparos.

En esta línea, Diamante plantea en el film varias estrategias para referirse a la Guerra Civil narrando una historia que transcurre, en su mayor parte, durante la Primera Guerra Mundial, entre las que dos destacan por encima del resto: por un lado, la operación sobre la edad del personaje protagonista que unifica las diferentes historias relatadas en la novela, que pasa de los cuarenta años del libro a los setenta del film, con lo que aquello que nos narra en el *flashback* viene teñido, inevitable-

mente, por la experiencia de alguien que vivió la guerra española. Una operación que será clave, por ejemplo, para incluir en un momento del film una pesadilla del protagonista, que se verá en el sueño inmerso en una guerra surrealista (en la que los mismos personajes ataviados como oficinistas y militares en cada uno de los bandos combaten, unos con extrañas máquinas de escribir convertidas en improvisadas ametralladoras; con ametralladoras propiamente dichas, los otros) que puede ser leída como siniestro recuerdo de la contienda nacional¹. Pero es la segunda de las estrategias utilizadas la que más directamente nos atañe aquí. Nos referimos al uso que Diamante hace de la rica tradición de secundarios españoles para conseguir ese desdoblamiento del sentido entre el pasado diegético y el presente de la filmación, haciendo alusión mediante aquella guerra



Los que no fuimos a la guerra (Julio Diamante, 1961)

en la que España permaneció neutral (la de 1914) a aquella otra, más cercana, que estableció un aparato coercitivo vigente en el momento de realización del film (la de 1936). Y este aparato era, precisamente, el que sostenía a los oscuros vigías de la censura que el oblicuo acercamiento a la contienda propuesto por Diamante trataba de esquivar; sin embargo, *Los que no fuimos a la guerra* hubo de librar una dura batalla con los censores, siendo estrenada tres años y cinco meses después de su realización, tras un largo y tortuoso proceso administrativo. Solo transcurrido este tiempo pudo ver la luz, una vez que los derechos de la película fueron adquiridos por la filial de la productora Universal en España, y tras los cambios

realizados por esta en connivencia con la Junta de Censura, reduciendo el metraje del film con cortes decisivos (la citada pesadilla, por ejemplo) que mutilaban su sentido².

Como apuntábamos, fundamental para establecer la relación con la guerra de 1936 es la elección de unos actores provenientes de una tradición actoral de secundarios, de actores de reparto, que tiene su origen en el teatro popular español. Una tradición que se ha mantenido después (aunque a estas alturas está ya perdiéndose, si no perdida) en propuestas cinematográficas relacionadas con el sainete, debido en gran medida al interés de los productores, en los años cuarenta y cincuenta, de contar con unos rostros bien conocidos por el

público y con los que este había forjado una especial relación en el ámbito del teatro³. De esta tradición forman parte la mayoría de los actores que prestan sus cuerpos al film de Diamante: Félix Fernández, José (Pepe) Isbert, Tota Alba, Julia Caba Alba, Erasmo Pascual, Xan das Bolas, María Luisa Ponte, Gracita Morales, Ismael Merlo, Sergio Mendizábal, Juanjo Menéndez o Agustín González, este último en su primer papel protagonista. La razón de la existencia de este peculiar *star system* hispano conformado por aquellos que Berlanga definió como «cómicos de tripa» (BERLANGA, 1984: 33) debería buscarse, según los autores que se han ocupado del tema, en la inexistencia en España de las revoluciones que en el campo del teatro se dieron en otros puntos de Europa a principios del siglo XX; en cuanto a su origen, algunos creen que podría remontarse a la co-

media teatral del Siglo de Oro, más concretamente a la figura del *gracioso* que «comenta a la vez que hace irrisoria la representación mayor de los protagonistas» (COMPANY, 1984: 53).

En cualquier caso, la elección de estos actores para interpretar este film nos parece importante, sobre todo, por una razón: la particular manera de actuar que los define y que ha sido detectada por destacados historiadores del cine español. Si Santos Zunzunegui se refiere a ella como una «dialéctica entre la novedad del personaje [que representan] y la continuidad de la encarnadura física» (ZUNZUNEGUI, 2002a: 182), Jesús González Requena ve en ellos un tipo de «actor cuyo cuerpo se resiste a los signos que encarna. No por

falta de profesionalidad, sino, todo lo contrario, porque en él esos signos no anulan la corporeidad que los sustenta: significan con precisión, pero no se agotan en su significación. Su cuerpo, denso y espeso, dota a sus significantes de una peculiar irreductibilidad. Es un cuerpo excéntrico a la significación, resistente al sentido que sostiene y por ello igualmente resistente al relato del que participa» (REQUENA, 1984: 37). Un tipo de actor que según Francesc Llinás se mantiene en un «equilibrio entre el exceso y el someterse al relato» (LLINÁS, 1984: 30). Por lo tanto, estamos ante un tipo de actuación que se sostiene gracias a una incredulidad compartida por actor y espectador respecto al papel interpretado, y que Zunzunegui (refiriéndose a uno de estos actores, Antonio Casal) ha calificado como una «extraña forma de brechtismo» (ZUNZUNEGUI, 2002b: 189).

Efectivamente, las teorías de Brecht sobre el trabajo actoral no están alejadas de este particular patrón de actuación. Aunque el teatro épico está en las antípodas del juguete cómico o el sainete en su trasfondo teórico y sus intenciones políticas, no sería esta la primera ocasión en la que puntos distanciados convergieran extrañamente. Walter Benjamin escribía, refiriéndose al teatro de Brecht:

el teatro épico es gestual. Otra cuestión será hasta qué punto puede ser, al tiempo, literario en el sentido más habitual. Su material es sin duda el gesto, y el adecuado empleo de ese material es su tarea. Frente a las afirmaciones engañosas de la gente, de un lado, y la impenetrabilidad y complejidad de sus actos, de otro, el gesto es poseedor de dos ventajas. En primer lugar, solamente es

falsificable hasta cierto punto, y ello tanto menos cuando menos llame dicho gesto la atención, es decir, cuanto más habitual. En segundo lugar, el gesto tiene, a diferencia de los actos de la gente, un comienzo y un final precisos. Este marco de cada elemento de una misma actitud que, en su conjunto, está emplazada en un flujo vivo, es uno de los fenómenos dialécticos esenciales del gesto (BENJAMIN, 2009: 125).

La película no puede resultar del todo creíble como film de época en tanto que esos personajes, que lo son solo hasta cierto punto, cortocircuitan la posibilidad de creer en la ilusión histórica de lo que vemos

No parece que estemos muy lejos de esos actores secundarios cuyos rasgos propios son difícilmente falsificables por el papel que interpretan; unos actores cuya aportación es decisiva para conseguir ese efecto de distanciamiento. El propio Brecht formula esta cuestión de forma más clara: «el actor tiene siempre que mostrar una cosa, pero tiene, además que mostrarse a sí mismo. Él nos muestra la cosa naturalmente al mostrarse a sí mismo, y se muestra a sí mismo al mostrar esa

cosa. Aunque ambas tareas coincidan, no han de coincidir de tal manera que desaparezca ya el contraste (la diferencia) entre ellas existente»⁴.

Inevitablemente, como hemos sugerido más arriba, este peculiar modelo de actor dividido entre personaje y persona requiere un tipo de relación no menos particular con su espectador. Si en el teatro brechtiano el actor dialoga con un espectador *despierto* (o despierta a un espectador en letargo), los actores secundarios patrios establecen con el público lo que Zunzunegui ha llamado un *contrato de confianza*⁵, es decir: una relación basada en el *reencuentro* con unos cuerpos, unos gestos y unas voces que permanecen inmutables a pesar del papel que les toque en suerte en cada film, sin dejar, sin embargo, de interpretarlo⁶. Podríamos decir que, más que interpretar, incorporan roles ajenos sin perder su propia corporeidad.

Varios datos sugieren que Diamante era consciente de la capacidad significativa de los *cómicos de tripa*, sobre todo si reparamos en dos de los más carismáticos que participan en el film: Xan das Bolas y Pepe Isbert. En cuanto a Xan das Bolas, ha encarnado la figura del *gallego* en numerosas películas y su sola presencia moviliza toda una serie de tópicos que adelantan la posición que tomará el personaje: en este caso, por ejemplo, incorpora a Fandiño, propietario de una taberna que no solo quiere permanecer ajeno a los conflictos sino, si puede, sacar beneficio de ellos. Sobre su actuación en el film ha dicho Diamante: «Tras decidir que el papel de Fandiño iba a ser interpretado por Xan das Bolas, hice ajustes en el diálogo, adaptándolos a las características de este actor» (DIAMANTE, 2010: 112). El papel al servicio

Los que no fuimos a la guerra (Julio Diamante, 1961)



del actor, por tanto, y no viceversa. Más significativo es el uso que Diamante hace del que tal vez sea el mayor representante de esa estirpe actoral en vías de extinción: Pepe Isbert. En un momento del film, en su papel de Arístides Sobrido, germanófilo militante que incluso tiene a su cargo un grupo de púberes *boy scouts* a los que quiere enseñar los beneficios de la disciplina germana, le escuchamos decir «hay que inyectar gérmenes de militarización en todas las venas de la patria». Evidente es la ridiculidad que adquieren estas palabras dichas por Isbert, a cuyo peculiar físico (desde luego alejado de cualquier atisbo de esbeltez germánica) se une su inimitable voz gutural, atropellada, casi ininteligible en sus momentos más brillantes (piénsese en la secuencia del juicio de *La vida por delante*, 1958). Como José Luis Téllez ha dicho con notable acierto, la manera de actuar (o de ser en la pantalla) de Isbert «revelaba de inmediato la naturaleza grandilocuente o vacía de cualquier discurso instaurado o con pretensión de tal. De forma sistemática, la enunciación de Isbert se situaba en el extremo paradigmáticamente opuesto al ocupado por el enunciado» (TÉLLEZ, 1984: 42). Al otorgarle el papel de germanófilo amante de la disciplina, Diamante parece saber cómo utilizar esta capacidad de Isbert para invalidar lo que enuncia, lo que dice, con su propia presencia (física y sonora), en un claro ejemplo de esa dialéctica que se produce en este tipo de actuación que no lo es del todo. Quizás por esto una de las apreciaciones de los censores del film señalara unas interpretaciones deficientes, «como si el director no hubiera sabido qué hacer con los actores»⁷.

Dicho lo anterior, nos gustaría señalar que la elección de este tipo de actores resulta vital para que el film, situado durante el *flashback* que ocupa la mayor parte del metraje en 1914, *no funcione* como película histórica. Nos referimos a que no puede resultar del todo creíble como film de época en tanto que esos

En *Los que no fuimos a la guerra*, si el pasado es representado, el presente es simplemente presentado por unos rostros que no pueden huir definitivamente hacia sus máscaras pretéritas

personajes, que lo son solo hasta cierto punto, cortocircuitan la posibilidad de creer en la ilusión histórica de lo que vemos: difícil es despojar a nuestros cómicos de la particularidad que los ancla sin remedio a una cronología determinada. Por tanto, la contribución de los actores resulta decisiva para acercar el sentido del film hacia una guerra más cercana cronológicamente a los propios cuerpos; a las propias tripas, por decirlo así, de estos cómicos.

Aquí y en otro lugar: el tránsito permanente del actor de reparto español

Después de plantear la utilización de los actores secundarios que se lleva a cabo en el film de Diamante, podemos tratar de elevar la cuestión a un punto de vista más general. Nos serviremos para ello de un texto de Santos Zunzunegui («Los cuerpos gloriosos») en el que el historiador planteaba, sirviéndose del cuadro semiótico greimasiano, una tipología del actor. El eje de los contrarios de ese cuadro estaría formado, por un lado, por los actores en la concepción tradicional del término (aquellos que se sirven de métodos interpretativos diversos para interpretar con la mayor fidelidad posible los personajes de ficción), mientras que su opuesto sería el *modelo* bressoniano —el modelo de Bresson, que llega a revelar su esencia a través del «aplanamiento de la expresividad [y la] mecanización de gestos y poses» (ZUNZUNEGUI, 2005: 97)—; se trata de una oposición en la que «el “saber” del “actor” encontrará su correlato lógico en la “ignorancia” del “modelo”» (ZUNZUNEGUI, 2005: 97). Aplicando las leyes de la contrariedad, el eje de los subcontrarios de los dos tipos expues-

tos sería el formado por el *no-actor* y el *no-modelo*. En cuanto a los *no-actores* estaríamos hablando de lo que «Sergei M. Eisenstein había teorizado bajo la denominación de *tipaje* (tipazh) [una técnica en la que] se trata de presentar a la audiencia un rostro (una figura) susceptible de “expresar todo” sobre la base de su experiencia social y biológica» (ZUNZUNEGUI, 2005: 97). Quedaría entonces por abordar la cuarta categoría, la de los *no-modelos*, que serían esos «cuerpos con autonomía. Autonomía sobre la que se asienta su capacidad de pasar de un film a otro, de un tipos a otros, de un relato a otro, de una situación narrativa a otra, *sin dejar de ser siempre ellos mismos*» (ZUNZUNEGUI, 2005: 97). Y en esta categoría sitúa Zunzunegui a nuestros actores secundarios, que transitan permanentemente entre dos polos opuestos «desde el modelo bressoniano hasta el actor propiamente dicho» (ZUNZUNEGUI, 2005: 103).

Si atendemos a lo planteado en la primera parte del artículo, es decir, a la utilización que Diamante hace en su film del particular estatuto transitorio entre el *actor* y el *modelo* de estos actores secundarios, nos daremos cuenta de cómo es esta condición doble la que permite que en su rol de *actor* representen a los personajes de la ficción que transcurre en 1914, mientras que es su condición de *modelo* la que hace resonar en sus rostros, en cada pequeña disputa entre aliadófilos y germanófilos, una guerra todavía no acontecida en la temporalidad de la diégesis. Por lo tanto, podríamos decir que en *Los que no fuimos a la guerra*, si el pasado es representado, el presente es simplemente presentado por unos rostros que no pueden huir definitivamente hacia sus máscaras pretéritas.

Lo dicho en las páginas precedentes nos sugiere una cuestión en cierta manera metodológica: si el análisis de los tipos de actuación nos podría servir como eje vertebrador o punto de partida para un acercamiento a las formas fílmicas en

el contexto de su tradición. Hemos visto cómo focalizar el análisis en la cuestión de la interpretación de un film concreto nos ha permitido ampliar el marco a un plano teórico, tratando al mismo tiempo los orígenes del método de interpretación estudiado en un medio afín como el teatro. Esta forma de mirar una película o una cinematografía nos lleva, finalmente, a arribar a conclusiones productivas, aunque en este caso también paradójicas, como que cines censurados lleguen de forma simultánea (o incluso antes) a novedosas soluciones formales planteadas en países libres. Conclusiones tan paradójicas, al menos, como la vieja fábula atribuida a Esopo. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo 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 Siniestro, incluso, en el sentido freudiano (*unheimlich*), en tanto que esa absurda batalla soñada sería aquel episodio fratricida conocido de antiguo, reprimido, que retorna inesperadamente.
- 2 Conviene recordar, para evitar posibles equívocos, la curiosa historia de los cortes de censura del film de Diamante, entre ellos el de la secuencia del sueño. La película obtuvo la licencia de exhibición en 1961, fue estrenada en el Festival de Venecia de 1962 incluyendo la pesadilla del protagonista, secuencia que fue posteriormente eliminada por Universal Films, de acuerdo con la Dirección General de Cinematografía y Teatro, antes del estreno del film en las salas nacionales, en 1965. Muchos años después, Diamante consiguió encontrar la secuencia y reinsertarla, devolviendo la película a su estado original, tal como la conocemos hoy.
- 3 En los inicios del régimen franquista la polémica sobre qué cine era el deseado por el régimen fue, desde luego, interesante. Por un lado, unas instancias oficiales que querían eliminar un cine sainetesco y popular

que consideraban conectado con la Segunda República; por otro, unos productores poco dispuestos a renunciar al público que los actores (más bien los comediantes) de ese cine con origen en el teatro popular le procuraban. Diríamos (conscientes del esquematismo de la definición) que la solución, intermedia, fue suavizar el contenido popular de los films y mantener los rostros familiares en escena.

- 4 Bertolt Brecht (1930). *Versuche 1-3*. Berlín; citado por Walter Benjamin (2009: 133).
- 5 Una peculiar relación que «al final del camino, permite la transmutación de un *cuerpo* en un *símbolo*» (ZUNZUNEGUI, 2002: 183).
- 6 Nos parece oportuno precisar algunas similitudes y diferencias entre los dos modelos de actuación aludidos. En el teatro de Brecht no se trata tanto de no actuar, sino de hacer evidente que se está actuando y, por tanto, se da entre el papel representado y el público una distancia, visible y palpable, del actor trabajando y no tanto del trabajo del actor. En la propuesta que encarnan los secundarios nacionales, sin embargo, no se trata de evidenciar que se actúa, sino de actuar desde, a partir de la consciencia de unos rasgos propios reconocibles y reconocidos por el público. En ambos casos, la ilusión de realidad es parcial y el público, necesariamente, solo es parcialmente iluso.
- 7 En los informes pueden leerse sobre las interpretaciones apreciaciones como estas: «Más bien mediocres. Como si el director no hubiera sabido qué hacer con los actores» o «Apenas correcta, discreta, acusando los actores la falta de una dirección coherente» (Expediente Administrativo 23.871, Alcalá de Henares, AGA, Caja/legajo 36/3876).

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (2009). ¿Qué es el teatro épico? (1) (1931). *Obras completas*, libro II, vol. 2 (123-136). Madrid: Ábada.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años 40 en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- COMPANY, Juan Miguel (1984). El grano de la voz secundaria. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (53-54). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.
- DIAMANTE STEHL, Julio (2005). Queridísimos actores de reparto. *AGR. Coleccionistas de cine*, 28, 51-69.

— (2010). *De la idea al film. El guión cinematográfico: narración y construcción*. Madrid: Cátedra.

GALÁN, Diego (1997). *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*. Madrid: Alfaguara.

GARCÍA BERLANGA, Luis (1984). La lección de Isbert. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (33). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1984). El cuerpo del actor. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (37-38). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia

LLINÀS, Francesc (1984). El hombre que quería ser alguien. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (29-31). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia

TÉLLEZ, José Luis (1984). La eternidad dispersa. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (41-43). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

ZUNZUNEGUI, Santos (2002a). El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (181-185). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

— (2002b). El hombre sin atributos. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (186-190). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

— (2005). Los cuerpos gloriosos. *Las cosas de la vida: lecciones de semiótica estructural* (95-103). Madrid: Biblioteca Nueva.

Iñigo Larrauri Garate (Bilbao, 1981) es doctor en Historia del Arte por la Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), donde ha realizado su tesis doctoral *Julio Diamante. Militancia estética de un cineasta*. Recientemente ha colaborado en el catálogo de la 55 edición del festival Zinebi (Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao), con un texto sobre Manuel Gutiérrez Aragón. Asimismo, ha participado como ponente en el XIV Congreso de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine).

LA RUTA DE LAS VOCES INVISIBLES. VOZ NARRADORA EN EL CINE DE FICCIÓN ESPAÑOL DEL PRIMER FRANQUISMO*

La destacada presencia de las voces narradoras en el cine de ficción español posbélico se corresponde con una práctica que venía dándose también por entonces en otras cinematografías y que debería ponerse en relación con su uso en documentales y noticiarios, por no retrotraernos a antecedentes como la representada por la figura del explicador en el cine silente. A grandes rasgos, la evolución en su uso iría desde una inicial ubicación extradiegética, ejerciendo desde este privilegiado emplazamiento un pleno dominio sobre todo cuanto aparece en campo, hasta la adopción de una progresiva complejidad enunciativa que le llevará a advertir al espectador de lo que va a ver o de lo que ya está viendo, le interpelará como si buscara una respuesta inmediata o intentará provocar su implicación emocional. Aquella complejidad podrá, finalmente, devenir en la presencia de narradores insertados en la ficción, encarnando aquella voz en la figura de un determinado personaje, sea o no el protagonista. Adopte el modo que adopte,

la intervención del narrador nos sitúa claramente en el terreno de una ficción consciente de su estatuto de tal, de una carga de reflexividad y de pensamiento distante respecto de lo que las imágenes muestran, y que, sea por la vía de la nostalgia, de la melancolía o del humor, impregnan un número destacado de los más singulares títulos del primer franquismo.

Abordemos, al menos brevemente, que, desde el punto de vista teórico, la inserción de una voz narradora como destacado elemento que configura el entramado textual plantea cuestiones esenciales de enunciación fílmica. En primer lugar, qué relación se establece entre dicha voz y el sujeto-espectador, de lo cual derivarán otros aspectos igualmente relevantes que conciernen a la organización del relato, como el grado de conocimiento de los hechos que cabe otorgar al espectador o la dosificación de la información que vaya recibiendo. Todo ello confluye, finalmente, en la particular manera en la que se articula el punto de vista, del

que habría que discernir, por su parte, quién muestra lo que vemos, quién lo ve al mismo tiempo que el espectador, quién lo narra y desde qué posición en el relato y, a partir de todo ello, tratar de perfilar la figura de un 'hacedor de las imágenes'. Los estudios literarios han tratado de dar respuesta a algunas de las cuestiones aquí planteadas a partir, fundamentalmente, de los análisis de Gerard Genette, y los estudios fílmicos se han apoyado en ellos y, más concretamente, han empleado el concepto de focalización, de donde parten los planteamientos narratológicos de autores como Tom Gunning, André Gaudreault, François Jost o las aproximaciones a la narración fílmica llevadas a cabo por otro autor de referencia como Seymour Chatman, quien desbrozó el campo de estudio al afirmar: «Las películas son siempre mostradas, mayormente y a veces exclusivamente mostradas, pero en ocasiones son también parcialmente contadas por un narrador o narradores» (VV.AA., 1999: 137). Sobre la intervención de dicho narrador, y respecto de su mayor o menor incidencia sobre la materia narrativa, habrá que tener en cuenta la afirmación de Gerard Genette: «La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados» (GENETTE, 1989: 299). El recorrido analítico que hagamos aquí sobre un corpus representativo de films que adoptan la voz narradora como elemento nuclear del relato se centrará en establecer ese grado de intervención, la particular focalización que opera sobre la materia narrativa y, en definitiva, el modo de organizar el acceso al conocimiento de los hechos narrados y, en consecuencia, a su significado. Todo ello, abordando también el citado recorrido desde una perspectiva histórica que dé cuenta de la evolución que experimenta dicha voz.

La tarea de reconstruir la ruta seguida por esta voz narradora hasta que la encontremos en destacados films del cine español de los cuarenta ha de pasar, en primer lugar, por su presencia en los noticiarios cinematográficos y en los didácticos, persuasivos y politizados documentales de los años treinta. Y habrá que prestar atención, además, a su presencia en los noticiarios y documen-

La tarea de reconstruir la ruta seguida por esta voz narradora hasta que la encontremos en destacados films del cine español de los cuarenta ha de pasar, en primer lugar, por su presencia en los noticiarios cinematográficos y en los didácticos, persuasivos y politizados documentales de los años treinta

tales de la Guerra Civil, que recurrieron al comentario *over* para dotar al *collage* de imágenes propio de estos corpus documentales de su característico tono entre lo informativo y lo propagandístico. La posterior contienda mundial no hará sino reincidir, como es notorio, en análogos usos cinematográficos de las voces de comentario. Y si hablamos de hábitos de consumo, debemos mencionar también las voces acusmáticas de la radio, que prepararon el terreno al futuro espectador del cine sonoro y, más concretamente, al espectador de aquellos films que incorporan estas voces incorpóreas, como han reiterado distintos especialistas, bien quienes abordaron el uso del comentario *over* en el documental clásico o bien aquellos otros que estudiaron la implantación del sonoro. Sería conveniente, también, respecto de la particular relación que se puede establecer con el sujeto-espectador, prestar aquí una mínima atención a ciertos rótulos del cine silente. Bernard P.E.

Bentley, por ejemplo, destacó que en *El golfo* (José de Togores, 1917) los intertítulos guían la respuesta del espectador y que los de *La Casa de la Troya* (Manuel Noriega y Alejandro Pérez Lugín, 1925) destacan por su marcado tono humorístico e irónico (BENTLEY, 2008: 32). En cuanto a noticiarios y documentales, Sarah Kozloff recuerda, citando el testimonio de Lewis Jacobs, que la narración hizo en ellos su aprendizaje antes de que fuera un recurso común en la ficción, y que si su uso no fue habitual antes de 1939 se debió a que todo lo que no fuera voz sincrónica era percibida como fraude y a que no se incorporó del todo hasta que aquel sincronismo no fue aceptado plenamente por el público (KOZLOFF, 1988: 33).

Creado este hábito de uso y recepción, el traslado de esa voz a la ficción se presenta, por tanto, como un natural paso adelante. Ya en los años treinta, la encontraremos en unos pocos casos del cine de Hollywood, tal como documenta Sarah Kozloff (1988: 31), quien menciona títulos como *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), que incorpora dicha voz para reutilizar metraje extraído del original *Frankenstein* (*El doctor Frankenstein*, James Whale, 1931), el cual, además, ya contaba con un personaje-introductor que, apareciendo tras un telón teatral, advertía, simulando dirigirse al patio de butacas y, por tanto, en una admonitoria mirada a cámara, de lo turbadora que podía resultar la historia que comenzaba. También un título anterior, *Forgotten Commandments* [*Mandamientos olvidados*] (Louis J. Gasnier, William Schorr, 1932) utiliza una voz *over* que corresponde al personaje de un sacerdote y que, en un caso similar al anterior, comenta unas imágenes tomadas de *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*,

Cecil B. de Mille, 1923). El hecho de tratarse, en ambos casos, de una particular práctica de apropiación incide en una cuestión nuclear en todo análisis que se haga de la voz *over*: la reflexividad. A su vez, y como abordaremos más en profundidad, la voz *over* implica siempre la distancia propia del pensamiento y del recuerdo.

A esta misma distancia enunciativa que violenta la asentada transparencia narrativa responde el registro paródico que, ya para el caso español, observamos en la serie filmica que Eduardo García Maroto realiza en estos mismos años treinta: *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1935), *...Y ahora... una de ladrones* (1935) y que representa, también, un uso temprano de la voz *over* narradora, salvo el último título. Aquella marca de reflexividad adquiere aquí su grado máximo al adoptar la forma de una evidente autoconsciencia enunciativa en un sugerente juego metacine-matográfico que apela constantemente a la complicidad del espectador.

En las antípodas del humor y la parodia, aquella omnipresente voz de comentario de noticiarios y documentales de la guerra, con su poderoso dominio sobre la banda de imágenes, respecto de la cual mantiene una nítida posición tutelar, orientadora y persuasiva, se trasladará, como hemos avanzado, a la ficción, como así se constata en tantas muestras del cine posbélico. Será en un período de transición, en los momentos inmediatamente posteriores al final de la contienda, cuando comparezca en ese producto híbrido que constituye el cortometraje de Edgar Neville *Vivan los hombres libres* (1939). Aquí, el documento visual de la ya ocupada Barcelona se encadena con breves insertos de recreación dramatizada del horror y la tortura en las checas. La muy marcada intención propagandística se sirve así, ya no solo del carácter probatorio de las imágenes del cual se inviste el documental expositivo en su práctica canónica, sino también de una cierta dimensión emotiva que procede de la lectura, a cargo de esa voz *over* narradora, de las cartas desesperadas de los presos.

Teniendo en cuenta que atravesamos los años de la II Guerra Mundial y los inmediatamente posteriores, Sarah Kozloff destaca que, entrados los años cuarenta, se produce una auténtica avalancha en el uso que se hace de este tipo de voces en el cine de Hollywood de la época (1988: 34), presentes en films de guerra, semi-documentales, el cine negro y, finalmente, la adaptación literaria, en lo que representa sin duda una traslación lógica de la novela al film. Dos celebrados films de este periodo, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y *Ser o no ser* (To Be or Not To Be, Ernst Lubitsch, 1942) recurren a la voz *over* de inicio, un narrador extradiegético que, desde esta posición exterior a la materia de lo narrado, responde a la necesidad de explicar, contextualizar y enmarcar la historia en las concretas coordenadas espacio-temporales que corresponden, por supuesto, a la guerra mundial, de igual modo que esta misma voz de comentario figura en noticiarios y documentales que informan del conflicto. Y de igual modo, por cierto, en el film de Curtiz se utilizan los socorridos mapas animados.

Itinerarios de la voz *over* a través del cine español

En los citados títulos de Curtiz y de Lubitsch, la guerra figuraba como referencia primera que sostenía el relato y, a su vez, se desplegaba desde la intervención de una voz narradora que anclaba las imágenes y fijaba los significados. En nuestro país, la huella indeleble del penoso trance de la guerra bien pudiera contemplarse en esa voz *over* narradora que, habiendo acompañado a tantos films del período bélico, se traslada a numerosas ficciones de los años cuarenta y permanece, también con relevantes variaciones, en las décadas

siguientes. Un primer acercamiento a este hecho lo encontramos en las investigaciones de Castro de Paz, quien advierte que esta voz parece posarse, «pronta pero dolorida», sobre la ficción desde los noticiarios bélicos. De ello hablará el citado autor al analizar *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942, rodada en 1941): «narrado a modo de fábula por una *voice over* externa a la diégesis. [...] Dicha posición llamativa y auditivamente demiúrgica del apacible y didáctico narrador extradiegético envuelve y acolcha un discurso de auténtica ferocidad crítica». (CASTRO DE PAZ, 2013: 103). Al no asumir realidades incontrovertibles del cine de la época (lo militar, lo religioso, lo histórico), el film requiere de una complicidad diferente por parte del sujeto-espectador, a quien se le solicita la comprensión de las equilibradas dosis de melancolía y humor negro. Y deberá hacerse cargo, a su vez, del tratamiento del tema sobre el que gravita toda la peripecia del protagonista, la decisión de suicidarse; un tratamiento, si no banal, sí desprovisto del grave dramatismo que cabría suponerle y que incorpora, a su vez, una cierta crítica, entre amarga y amable, tan propia de Fernández Flórez, el autor adaptado. La voz narradora es, entonces, ese elemento que conduce una realidad gris y mediocre, la de la posguerra, hacia los terrenos de la fábula, hacia un cierto

Figura 1. *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942)



grado de irrealidad, de intemporalidad, que amortiguará lo que, finalmente, no puede dejar de ser visible: las vidas precarias, la lucha por el sustento diario en un ambiente duro y hostil y, también, la posible realización de fantasías salvadoras como el ascenso social por medio del matrimonio.

Y si hablamos de fábula, entendida aquí según los parámetros literarios, como «género narrativo-didáctico con fines ejemplarizantes» (PLATAS, 2004: 305), aquella voz narradora tendría también otra función que cumplir en el caso concreto del cine histórico del franquismo: «Un didactismo interesado y manipulador aprovechando el general desconocimiento histórico. Para ello se

produce un uso y abuso de la voz *over* en las aperturas y cierres de los films» (MONTERDE, 2007: 93).

Su carácter demiúrgico y omnisciente, lo inapelable de sus afirmaciones y el control que ejerce sobre los personajes y sus destinos son algunos de los atributos de esta voz *over* que se vierte sobre lo mostrado, principalmente en la apertura de los relatos. Estilema habitual en numerosos films del primer franquismo, no solo parece cumplir una función evidente de situar e introducir la historia, sino que también se adivina en ella una cierta labor de contención, de dominio y sujeción, tratando de amortiguar la dura realidad de su tiempo que, se quiera o no y pese a todo el complaciente discurso que pueda derivarse de las palabras del narrador, acabará por emerger y hacer visible el rastro dejado por la experiencia de la guerra.

Si iniciábamos nuestro trabajo con la consideración de la voz narradora como elemento de continuidad entre noticieros y ficción, instalados ya plenamente

en la posguerra habría que mencionar la larga sombra del NO-DO. Su presencia ininterrumpida durante tantos años en las salas de exhibición parece contaminar determinadas ficciones cuyo uso de la voz *over* imita, reproduce o recrea



Figura 2. *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949)

la del noticiero oficial, acercándose así a aquella «tendencia a la artificiosidad, a emplear un tono rimbombante y ampuloso absolutamente hueo» (TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA, 2001: 120). Esta *colonización* de determinados films a cargo del NO-DO se observa, por ejemplo, en la voz *over* con la que arranca *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) y que retoma lo tantas veces escuchado en estos años respecto de la cuestión militar (el cumplimiento del deber, la defensa de la patria...). De qué se habla aquí, está claro, no suscita ninguna sorpresa, tratándose de este film, pero sí merecería destacarse la voz impostada, el tono de gravedad y trascendencia, la rigurosa seriedad que se busca transmitir con esta particular modulación de la voz, en contraste con la ironía, los dobles sentidos o la apelación a la complicidad del espectador de otros títulos que abordaremos más adelante. Igual modulación se dará, por ejemplo, en *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) o en *La familia Vila* (Ignacio F. Iquino, 1950), por referirnos ahora al

otro universo semántico, lo religioso y los valores de la familia tradicional, que conformaron la etapa franquista.

El uso de las voces narradoras, por otro lado, denota también la voluntad de poner en imágenes una representa-

ción autoconsciente, otorgando una presencia elocuente a los agentes que intervienen en la comunicación filmica, de modo que se traslada la reflexividad al propio sujeto-espectador, a quien se le invita de un modo más o menos explícito a participar de todo cuanto se va a mostrar y narrar. Y como todo es cuestión de grado, siguiendo la cita traída aquí de Genette, aquella autoconsciencia evoluciona hacia mayores cuotas de intervención sobre

lo narrado y sobre el destinatario de lo narrado. Y esa evolución, para el caso del cine español posbélico, puede seguir, a grandes rasgos, dos caminos posibles: el narrador homodiegético, protagonista en los hechos que narra (y que vive, y el texto filmico muestra), y el narrador heterodiegético que, sin abandonar su emplazamiento en el exterior del universo narrativo, posee el poder de intervenir directamente sobre lo sucedido en el interior del relato, por el contacto que establece bien hacia el ámbito de la ficción, en su comunicación directa con los personajes, o bien hacia el de la recepción, con apelaciones directas al espectador; en fin, por su capacidad para someter el flujo de las imágenes a su voluntad.

Como ejemplo paradigmático de narrador homodiegético, y por ser un título de referencia con el que medir lo que se hará aquí en estos años, conviene mencionar *Rebeca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940). Como es notorio, la voz narradora que asignamos a la protagonista femenina comparece desde el

interior del relato e incide de un modo destacado en la experiencia del espectador por cuanto genera los consabidos mecanismos de identificación sustentados en la subjetivación de la percepción. La ya citada Kozloff dirá que esta voz está tan inscrita en el film que parece generada no solo por lo que ella ve, sino también por lo que nosotros, espectadores, estamos viendo (1988: 45). Será esta subjetivación la que provoque una singular controversia crítica con motivo del, por otra parte, exitoso estreno en España. Tal como lo estudió en su día Fernando González, fue calificado en aquel momento de «pérdida sugestión cinematográfica» (2003: 74-93), pues la atmósfera creada parecía surgir directamente de los personajes y ello era considerado, como recoge el propio González de un artículo de Gómez Tello en *Primer Plano*, herético y materialista. Con todo, aquella controversia se extiende, en general, al por aquel entonces considerado excesivo recurso a la subjetividad, más allá de su expresión a través de la voz. Frente a ello, un cine como el de Rafael Gil, en estrecha colaboración con el director de fotografía, Alfredo Fraile, y el decorador, Enrique Alarcón, representaría una posible vía española a través de films que, en palabras de Castro de Paz, «serán cuidadosos en lo plástico y orfebrescos en su elevado concepto de la atmósfera» (2007: 92). En su opinión, se dispondría entonces de una planificación casi siempre mostrativa y omnisciente, tratando de introducir la subjetividad del personaje sin recurrir (o no demasiado) al ortodoxo punto de vista subjetivo para no caer en el «psicodrama moralmente reprochable» (CASTRO DE PAZ, 2007: 92). La creación de una determinada atmósfera se hará depender, de este modo, del trabajo sobre la puesta en escena, sobre los decorados, las luces y las sombras esbatimentadas. Así lo han estudiado también, entre otros y desde diferentes enfoques, autores como Rubio Munt (2001: 144-145).

El modelo de narración de *Rebeca* lo encontramos en *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949),



Figura 3. *Cerca de la ciudad* (Luis Lucía, 1952)

como ya advirtió Sánchez-Biosca (2006: 160). En ambos casos, el relato se inicia con un *travelling* de aproximación en cámara subjetiva hacia unas ruinas, hacia un lugar que guarda la memoria de la muerte. En ambos films, la voz narradora, que procede del interior de la narración, activa el recuerdo de un suceso del pasado y explicita los sentimientos que este pro-

pérdida que acarrea el recuerdo de la guerra, la cual comparece aquí, más bien, como alegoría numantina que acaba promoviendo «una perspectiva conciliadora determinada por la solidaria alianza entre complejos personajes que luchan conjuntamente contra un enemigo invisible en un trágico conflicto que nadie parece comprender» (GÓMEZ BECEIRO, 2013: 103).

Su carácter demiúrgico y omnisciente, lo inapelable de sus afirmaciones y el control que ejerce sobre los personajes y sus destinos son algunos de los atributos de esta voz *over* que se vierte sobre lo mostrado, principalmente en la apertura de los relatos

duce. No siendo la expresión filmica de un sueño, como en el acercamiento a Manderley, la secuencia arranca del plano detalle de unas manos que cortan unas flores, que luego figuran en primer término cuando se inicia el movimiento hacia el santuario. Es esta también una voz dolorida que, a la vez que simula amparar un aparente alegato de franquismo nacional-católico, expresa, sobre todo, el sentimiento de

Este narrador homodiegético de una parte importante de los films de Ruiz Castillo adopta formas más complejas en títulos como *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947), donde, en la célebre secuencia final, comparece en pantalla el destinatario del relato, que no es otro que el propio Pío Baroja, cuya novela se adapta. La comunicación con ese *otro* exterior a la diégesis donde se sitúa el sujeto-espectador figura también en el plano inicial



Figura 4. *Nadie lo sabrá* (Ramón Torrado, 1953)

en el que Shanti, con el pelo encanecido, mira a cámara y comienza el relato de su historia. Que la focalización narrativa se haga depender de un personaje ya lo constató Juan Miguel Company en una breve pero reveladora aproximación al cine español de los años cuarenta, el cual «[...] va a proponer una continua fluctuación entre el punto de vista narrativo y el de los personajes que en ella participan

cada no solo por la precariedad material, sino también por la vileza moral del tráfico ilegal de medicamentos básicos. En *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952), otro retrato demoleedor del Madrid de la posguerra, encontramos asimismo el sujeto que escucha para luego narrar lo escuchado: «Acepté la invitación de aquel desconocido. Él me relató todo esto que acabáis de ver».

Como ejemplo paradigmático de narrador homodiegético, por ser un título de referencia con el que medir lo que se hará aquí en estos años, conviene mencionar *Rebeca*

en cuya articulación reside gran parte de la riqueza textual de los films» (1997: 10).

Esta enunciación compleja que incorpora la figura del narratorio y que, por tanto, incluye a sendos interlocutores en el universo diegético, quién relata y quién escucha, lo encontramos en un film posterior del mismo Ruiz Castillo, *El guardián del paraíso* (1952), recreación del Madrid de la posguerra que acumula personajes, situaciones y ambientes propios de la veta sainetesca del cine español y que, en definitiva, ofrece un cuadro veraz de una posguerra mar-

Un film posterior de Ruiz Castillo, *Dos caminos* (1954), recurre también a una voz narradora que focaliza la trama en los personajes principales del film, dando paso a sendos *flashbacks* para retomar el tema de la posible reconciliación, sugerida en los valores de rectificación, redención o compasión hacia los vencidos.

Avanzado el período posbélico, se propondrá un mayor grado de intervención sobre lo narrado a través de los recursos vinculados a la estrategia enunciativa, reforzando así lo ya dicho

sobre la puesta en evidencia de una representación autoconsciente. Además, aquel punto de partida que situábamos en el documental y el noticiario se evidencia en un film como *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952). La primera intervención de la voz narradora es ya contundente: «Nuestro primer propósito: realizar un documental sobre Madrid». Aunque la voz se mantenga en el espacio *off*, la presencia en campo del equipo de rodaje reafirma el carácter irónico, paródico y autoconsciente del discurso fílmico. Comparecen aquí, burlescamente, ciertos tópicos cinematográficos de la época: locución que imita las voces del NO-DO, composición de planos oblicuos para llamar la atención de los certámenes internacionales, la atención puesta en las clases y barrios populares con la intención de «inventar de nuevo el neorrealismo», realizar una película con toros para que parezca más española y la moda de hacer películas de curas. Finalmente se hará esto último. También se mantendrá el propósito de realizar un documental sobre Madrid, si bien será un Madrid bien distinto del que aparecía en el NO-DO. La cámara había seguido por el centro de la capital al cura en su viaje hacia el barrio de la periferia, hacia ese espacio de la ficción situado «cerca de la ciudad», como si, efectivamente, se intentara una aproximación neorrealista al ambiente social de este espacio en concreto, aunque, obviamente, toda la materia narrativa se organiza desde los códigos del cine clerical. Los títulos de crédito marcarán esa frontera entre la intención inicial de elaborar un documental del tipo de las sinfonías urbanas y una construcción ficticia que se inicia tras haberse introducido en el cinturón suburbano, donde el deterioro social generalizado, ejemplificado en la delincuencia juvenil o la ausencia de los padres (por estar en la cárcel) de la dura posguerra solo encuentra solución a través de la labor asistencial que pone en marcha el cura. Aquella frontera marca también el abandono de la voz narradora. El personaje del párroco se constituye

aquí como sujeto actante que traspasa esta frontera, yendo de un modelo fílmico (documental y sinfonía urbana) al otro (ficción clerical). El traslado a este otro lado de la frontera supone, finalmente, que se abandone aquella estricta focalización, explícitamente señalada por la voz narradora en el seguimiento que se hace de los personajes y acompañado con el contraplano que muestra al supuesto equipo de rodaje, para dar paso a una mayor liberación de la mirada a través de una enunciación omnisciente.

También en *Nadie lo sabrá* (Ramón Torrado, 1953) tiene lugar una análoga ruptura de la transparencia clásica que, sin violentar en nada el flujo natural del relato, se produce a través de la elocuente presencia de la instancia enunciativa. El film, que también se construye sobre el humor y la parodia que le proporciona la voz *over*, se inicia con los recurrentes planos generales de Madrid, con esa angulación cenital que permitirá descender desde las alturas a este omnisciente y demiúrgico narrador para adentrarse en el bullicio de la capital y buscar al protagonista en los barrios populares. Y le buscará interpe-lando a otros personajes que, al mirar a un lado de la cámara para responder, evitando el objetivo, incorporan al universo de la ficción a este narrador invisible. Se diferenciaría así de aquel otro narrador que interpela al personaje interpretado por José Luis López Vázquez en *Se vende un tranvía* (Luis García Berlanga, 1959), personaje que sí mira a cámara y establece, por tanto, un estatuto de ficción de muy distinta naturaleza al incidir en la autorreferencialidad, asumiendo así una ficción consciente de sí misma. En el film de Torrado, su intervención sobre el desarrollo de la trama será tal que esta voz incitará al personaje a cometer el robo que cambiará el curso de su vida. Gente común, barrios populares, la lucha diaria por

mejorar de condición: aspectos sociales todos ellos presentes en otro título, *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1956), con el que guarda más que razonables parecidos en el relato de los avatares de su protagonista. También aquí la voz *over* que introduce y enmarca lo narrado pareciera establecer una distancia burlona sobre lo que, en definitiva, es la toma en consideración del robo y la estafa como legítimos recursos para combatir la opresión de lo cotidiano en una sociedad mezquina e insolidaria.

También en *Nadie lo sabrá* tiene lugar una análoga ruptura de la transparencia clásica que, sin violentar en nada el flujo natural del relato, se produce a través de la elocuente presencia de la instancia enunciativa

El mayor grado de intervención sobre lo narrado se produce en otros usos de la voz narradora, diferentes entre sí pero iguales en lo que tienen de dejar al descubierto el aparato enunciativo. Aquella voz que, como hemos expuesto, explicaba, persuadía o arengaba en los films de la guerra, se mantiene en numerosas y relevantes ficciones del período posbélico, actuando sobre realidades que nos hablan de carestía, de fraude o de especulación. En fecha tan reciente como 1944, unos cuantos años antes, por tanto, que los últimos títulos citados, en *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1944), la voz narradora se introduce por completo en el espacio de la diégesis, si bien en una dimensión diferente a la de la propia historia, y toma el cuerpo de un anciano que encarna nada menos que al Destino, el cual, a modo de *guionista* insertado, guía las vidas de los otros personajes e incluso les permite decidir libremente en un momento dado, como han destacado Castro de Paz y

Paz Otero, para quienes, con ello, «de forma simbólica el Destino corta los hilos que tutelan los movimientos del protagonista de su fábula» (2011: 109).

Por su parte, el narrador de *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1957) es ya no solo una voz, sino también un sujeto-actante que, al igual que en el film anterior, conduce la comunicación fílmica directamente del ámbito de la enunciación al de la recepción, como elocuentemente se manifiesta a través de este dirigirse al espectador para introducir cada uno de los episodios. Lo irónico, que ya figura en el título, es que esta figura añadirá a la función de narrador la de personaje-víctima en la última de las historias.

Como ejemplo último de lo que ha pretendido ser una muestra significativa de aquellos títulos del cine español posbélico sostenidos sobre la presencia de una voz narradora, no cabe sino concluir con *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), donde, en primer lugar, comprobamos de nuevo lo funcional que resulta dicha voz para la puesta en imágenes de una fábula o cuento moral, que, conviene destacar, nos coloca de nuevo ante las ilusiones y las esperanzas de gente humilde que trata de salir adelante en la dura realidad de aquella mitad de siglo. Aquí, como ha sido sobradamente analizado, la voz *over* no se limita a introducir la historia que comienza. Tendrá también la capacidad para manipular a su conveniencia lo mostrado, por ejemplo mediante el congelado de la imagen, o para introducirse en los sueños de los personajes de ficción y permitir el acceso del espectador a ellos.

El significativo uso de las voces narradoras en el cine español de posguerra ha venido demostrando, en definitiva, que la ficción retomó de noticieros y documentales un recurso expresivo que, a la par que en sí mismo aludía, en cierto modo, a la experiencia traumática de la guerra, también suponía una

audaz fórmula de relación con el universo de lo narrado y con el espectador al que se dirige. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+i «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

** Las imágenes que ilustran este artículo 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).

Bibliografía

- BENTLEY, Bernard E.P. (2008). *A Companion to Spanish Cinema*. Woodbridge: Tamesis.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2007). Cuerpo(s) para nuestras letras. Rafael Gil y CIFESA (1940-1947). En J. L. CASTRO DE PAZ (coord.), *Rafael Gil y CIFESA* (pp. 53-109). Madrid: Filmoteca Española / ICAA.
- (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PAZ OTERO, Héctor (2011). *El destino se disculpa* y la estilización fantástica, costumbrista y reflexiva de Sáenz de Heredia y Fernández Flórez. En J. NIETO FERRANDO y J. L. CASTRO DE PAZ (coord.), *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (pp. 105-114). Valencia: Filmoteca.
- COMPANY, Juan Miguel (1997). *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*. Valencia: Eutopías / Episteme.
- GENETTE, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GÓMEZ BECEIRO, Fernando (2013). Deconstrucción y ocaso del “cine de cruzada”. Desde la ruinas de un legendario santuario castrense: *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949). En J. PÉREZ PERUCHA y A. RUBIO ALCOVER (eds.), *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español: Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (pp. 97-109). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- GONZÁLEZ, Fernando (2003). *El clavo* de Rafael Gil en la búsqueda de un modelo para el cine español. *Archivos de la Filmoteca*, 45, 74-93.
- KOZLOFF, Sara (1988). *Invisible Storytellers. Voice Over Narration in American Fiction Film*. Los Angeles: University of California Press.
- MONTERDE, José Enrique (2007). Un modelo de reapropiación nacional. El cine histórico. En N. BERTHIER y J-C SÉGIN (coord.), *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.
- RUBIO MUNT, José Luis (2001). Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía de la primera generación de posguerra: el caso de Alfredo Fraile. En VV.AA., *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (pp. 137-156). Madrid: AECH / Cuadernos de la Academia.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2001). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- VV.AA. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

Fernando Redondo Neira [Camporrapado, A Coruña, 1971] es licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco y doctor por la Universidad de Santiago de Compostela, donde actualmente es profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Pertenece a la Asociación Española de Historiadores del Cine y a la Asociación Galega de Investigadores da Comunicación. Es autor del libro *Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos trinta* y coordinador del volumen *Ciudadanía y Documental*.

LA CIUDAD PERDIDA. ESPACIOS DE RECONCILIACIÓN Y DISIDENCIA EN LA LITERATURA Y EL CINE ESPAÑOLES DE LA DÉCADA DE 1950*

reconciliar.

(Del lat. *reconciliāre*).

1. tr. Volver a las amistades, o atraer y acordar los ánimos desunidos. U. t. c. prnl.
2. tr. Restituir al gremio de la Iglesia a alguien que se había separado de sus doctrinas. U. t. c. prnl.
3. tr. Oír una breve o ligera confesión.
4. tr. Bendecir un lugar sagrado, por haber sido violado.
5. prnl. Confesarse, de algunas culpas ligeras u olvidadas en otra confesión que se acaba de hacer.
6. prnl. *Rel.* Confesarse, especialmente de manera breve o de culpas ligeras.
(REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, 2001)

Imaginar un entendimiento

El 30 de septiembre de 1955 se estrenó en el Teatro Musical de Madrid una película hoy casi olvidada: *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla), adaptación de la novela homónima de Mercedes Fórmica (1951). El film contaba la historia de Rafa, un exiliado español que entra clandestinamente en el país para tomar parte en un ataque organizado por la guerrilla antifranquista. Fracasada la misión a las puertas de Madrid, el protagonista desoye las instrucciones recibidas y se abandona al impulso de recorrer las calles de la ciudad que había defendido durante la Guerra Civil y que hubo de

abandonar tras la entrada de las tropas franquistas en 1939. En su deambular, el personaje se debate entre la fascinación por la ciudad recobrada y la opresión del que se sabe acechado. Tratando de asegurarse una huida que sabe imposible, toma como rehén a María, una dama de la alta sociedad que, al calor de una especie de confesión entonada por el hombre acorralado, se convertirá en su redentora. La adaptación de *La ciudad perdida* supuso un curioso ejercicio de simbiosis entre la autora Mercedes Fórmica —primera delegada nacional del SEU femenino e integrante de la Sección Femenina de Falange—, y el dúo formado por la pionera Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, quienes, tras su paso por el cine español durante la década de 1950, se exiliaron en Cuba en 1959 para trabajar al servicio de la recién estrenada Revolución.

Un análisis temático y estético de la película revela audaces planteamientos narrativos y cruces genéricos que, siendo acordes con el contexto histórico, político y cultural en el que se producen —los del fin de la autarquía franquista y la subsiguiente alianza del régimen de Franco con las potencias occidentales durante la Guerra Fría—, convierten a la película de Alexandre y Torrecilla en valioso material para el estudio de las líneas de fuerza que entran en juego en el campo cinematográfico español durante esos años. Se trata de un momento en el que la retórica triunfal y revanchista del cine de cruzada, predominante durante la primera posguerra, hubo de verse necesariamente rebajada para dar cabida a discursos que —por lo común, desde planteamientos rabiosamente anticomunistas—, ofrecieran productos más digeribles por parte de las democracias liberales del bloque occidental. Algo que dio pie, sin duda alguna, a una mayor ambivalencia a la hora de abordar la Guerra Civil Española, empezando por la posibilidad misma de que los *vencidos* tuvieran cabida en la pantalla y pudieran despertar en el público algún tipo de afecto o afición. No obstante, en el discurso franquista, la restitución

de los vencidos al seno de la sociedad española, pasaba invariablemente por la confesión y el arrepentimiento —no es azarosa la referencia a nociones católicas— por los errores cometidos en el pasado. Pero *La ciudad perdida* fue más allá. Como veremos, en las estrategias discursivas empleadas tanto por Fórmica como por Alexandre y Torrecilla subyace el intento de articular espacios (simbólicos, se entiende) de reconciliación que, dada la intransigencia de la censura, cabe interpretar, además, como de temprana disidencia. Partiendo de este enfoque, en las próximas páginas se propone un análisis temático y estético de la novela y la película sin perder de vista el marco de los discursos culturales en los que, a principios de la década de 1950, se materializa la compleja tesis que acabamos de describir.

Una película insólita

Desde el punto de vista temático, *La ciudad perdida* se emparenta con una serie de películas resultantes de «la evolución del cine inspirado en la Guerra Civil y sus secuelas, fuertemente coloreado ahora por el contexto internacional de la “guerra fría”» (Gubern, 1981: 81). *Cerca del cielo* (Domingo Viladomat y Mariano Pombo, 1951) y *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953) constituyen ejemplos de diverso calibre dentro de este grupo de películas que, con la temprana excepción de *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), solo comenzaron a tener cabida en la industria cinematográfica española cuando el bloqueo internacional antifranquista —llevado a cabo por los países aliados contra las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial— tocaba a su fin¹. Como afirma Román Gubern (1981: 81), «En un rincón de España (1948), de Jerónimo Mihura, lo hizo exhortando a los republicanos exiliados para que regresaran a España sin temor a represalia alguna, con una inflexión apaciguadora para las democracias occidentales. Idéntica tesis propagandística y apaciguadora sostuvo la siguiente, *Rostro al mar* (1951), de Carlos Serrano de Osma, que mostraba además los pa-

decimientos sufridos en los campos de internamiento soviéticos, en sintonía con la batalla ideológica mundial de la “guerra fría”. Con todo, *La ciudad perdida* no parecía buscar tanto la complacencia del bloque anticomunista a través de la presentación de un héroe arrepentido o arrasado por la culpa como articular una mirada integradora sobre los vencidos de la Guerra Civil de cara a la sociedad española. Principalmente, promoviendo la identificación visual y narrativa con el personaje de Rafa, interpretado por un atractivo actor italiano (Fausto Tozzi) caracterizado como un español de clase media con estudios universitarios y profundas convicciones humanas; en segundo lugar, a través de la trama amorosa con el personaje de María (Cosetta Greco)² en la que los afectos se movilizan, al margen de las convicciones políticas y morales de ambos personajes, bajo el imperativo único del amor y el deseo.

Por otra parte, desde el punto de vista estético y genérico, la película de Alexandre y Torrecilla presenta interesantes concomitancias con las formulaciones del cine popular de corte poli-

Figura 1. Sobrecubierta de la primera edición de *La ciudad perdida* (Mercedes Fórmica, 1951). Sobre un fondo urbano y nocturno, en el que se aprecia el madrileño edificio de la Telefónica y la fuente de la Cibeles, un hombre vestido con sombrero y gabardina, el rostro sombrío, lanza una mirada de preocupación fuera de campo



ciaco que —amparado en aquella nueva complacencia respecto a las potencias occidentales (y sus formas culturales) que el régimen comenzó a promover desde principios de la década de 1950, proliferó durante aquellos años. A pesar del peso que el pasado republicano del personaje protagonista ejerce en la trama de *La ciudad perdida*, la peripecia se articula en torno a la persecución policial y la inevitable captura del prófugo, e introduce los típicos elementos del relato (literario o cinematográfico) criminal, como son el comisario de policía (interpretado por Félix Dafauce, un habitual del género) y sus agentes, las refriegas con armas de fuego y los ambientes sórdidos y nocturnos. Es más, la película cuenta con numerosas escenas de catálisis que sirven como pretexto para ofrecer estampas de las calles de Madrid, filmadas en exteriores, en las que el personaje de Rafa se mezcla con los transeúntes de 1954. Con ello, la representación adquiere un realismo fotográfico que también se aprecia en films como *Apartado de correos 1.001* (Julio Salvador, 1950), *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955) o, en menor medida, *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952)³.

A este respecto, Elena Medina de la Viña llama la atención sobre el hecho de que IFI, el estudio de Ignacio F. Iquino radicado en Barcelona y especializado en cine policiaco⁴, ostentara los derechos de distribución de las producciones de 20th Century Fox en un momento en que la Fox había comenzado a filmar en exteriores con actores no profesionales (Cfr. LABANYI, LÁZARO-REBOLL, RODRÍGUEZ ORTEGA, 2014: 266); intuición que, en el caso de *La ciudad perdida*, parece confirmar el hecho de que Hispano Fox Film asumiera su distribución. Autores como Labanyi, Lázaro-Reboll y Rodríguez Ortega (2014: 266) se refieren asimismo a la influencia del neorrealismo italiano en esa vena realista del cine policial español, sobre todo después del éxito de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). Sin embargo, no está de más recordar que la influencia del neorrealismo alcanzó,

incluso en Italia, al cine policiaco de consumo, y que una película como *La ciudad se defiende* (La città si difende, Pietro Germi, 1951), con Cosetta Greco y Fausto Tozzi, presentaba una historia criminal que situaba las condiciones de desigualdad social en la raíz del crimen, en la línea del cine «pseudo social», tal y como lo calificó Guido Aristarco⁵.



Figura 2. Cartel de *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955). 9 x 14 cm. a cinco tintas. Al igual que la novela de Mercedes Fórmica, el cartel de *La ciudad perdida* adoptó el estilo visual del género policiaco con una nota romántica

En cualquier caso, el rodaje en exteriores abría nuevas rendijas por las que filtrar una imagen de la España de la posguerra distinta de las brillantes estampas que ofrecía el régimen a través del NO-DO y aunque, como precisa Román Gubern, este género, que tomaba como modelo el cine policiaco norteamericano, incurría invariablemente en la «exaltación de los aparatos represivos del Estado» (GUBERN, 1981: 81), no es menos cierto que, siendo deudoras de la tradición realista del *thriller* y el *film noir* y su querencia por los bajos fondos, estas películas podían socavar el tono moral que los directores estaban obligados a adoptar para apaciguar al régimen (Cfr. LABANYI, LÁZARO-REBOLL, RODRÍGUEZ ORTEGA, 2014: 266). Ni más ni menos,

eso es lo que sucedió con la película de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, mutilada en razón de las objeciones políticas y morales alegadas por los censores (AGA, 1954: 36 / 04750 C/ 13.820).

De este somero análisis temático y genérico de *La ciudad perdida* se desprende una reflexión sobre el carácter insólito de la propuesta de Alexandre y Torrecilla en un contexto marcado por la emergencia de nuevos discursos sobre la Guerra Civil, alejados del cine de cruzada, y de planteamientos visuales que conectan con tendencias internacionales como el neorrealismo italiano o el cine negro, estadounidense o europeo. Si bien la película que aquí abordamos conecta claramente con las líneas temáticas y genéricas descritas, no es menos cierto que constituye una suerte de mutación en virtud de la cual la trama policial sirve como pretexto para llevar hasta los límites de la permisividad la figuración del *vencido* —para emplear la terminología oficial de la época— y la representación del pasado.

Pero, para comprender en su justa medida el amparo que las fórmulas más comerciales pudieron brindar al planteamiento de visiones del pasado reciente alternativas a los discursos oficiales, preciso es detenerse en la fuente literaria de *La ciudad perdida* y el lugar que ocupó su autora, Mercedes Fórmica, en el campo cultural de los años cincuenta del siglo XX. La conjunción de una fórmula comercial, subalterna respecto al cine promovido desde las instancias oficiales, y el recurso a novelas claramente adscritas al falangismo se convirtió en una meditada estrategia desde la que la incipiente disidencia comenzó a buscar alternativas políticas en el terreno de las representaciones culturales. No en vano ha afirmado Margarita Alexandre que «los del cine empezamos a hacer cosas, muchas veces con libros o ideas de los falangistas, porque pensábamos que, siendo una historia de un falangista, [los censores] iban a ser más benévolo». Era una un poco la idea, oportunista, de encontrar una salida contra la censura» (M. Alexandre, comunicación personal, 23 de junio de 2014).

La novela *La ciudad perdida*

La novela de Mercedes Fórmica, publicada en 1951 con una generosa tirada de 5.000 ejemplares, fue triunfalmente presentada por su editor, Luis de Caralt, que la situaba sin reparos entre las mejores que había leído en los diez años anteriores a su publicación. En una curiosa mezcla de *marketing* editorial y nota personal, el editor afirmaba en la contrasolapa de la sobrecubierta del libro: «La atmósfera de un Madrid nocturno, lleno de contrastes y escenario del dramático relato, está magistralmente descrita, y la persecución y acorralamiento del fugitivo recuerda a las mejores páginas de Graham Greene». Caralt concluía su reseña asimilando la novela a «las corrientes literarias en boga en todo el mundo» y, haciendo gala de indudable optimismo, o, acaso, de una aguda astucia comercial, prometía: «*La ciudad perdida* tendrá una enorme repercusión internacional» (FÓRMICA, 1951). Más allá del entusiasmo del editor, los temas ciertamente poco caros al régimen que abordaba la novela, como eran la guerrilla antifranquista y la Guerra Civil (ARROYO RODRÍGUEZ, 2010), articulados en torno a una trama policial —género que tampoco gozaba de la simpatía de los censores (VALLES CALATRAVA, 1991; ABIO VILLARIG, 2013)—, ponían la novela en una tesitura compleja de cara a la censura. Algo de lo que, por lo demás, Fórmica no dejó de ser consciente: en el tercer volumen de sus memorias, publicado en 1988, la autora afirmaba respecto a *La ciudad perdida* que «el desenlace del libro resultaba falso. Sin embargo, la censura no hubiese permitido el suicidio del protagonista y los escritores de aquellos días nos sometíamos a determinadas exigencias o no publicábamos» (FÓRMICA, 2004: 26).

Con todo, la novela venía avalada por la inequívoca trayectoria de Fórmica como *camisa vieja* de Falange y por su primera novela, *Monte de Sancha* (1950), una ficción que evocaba el *terror rojo* vivido por la escritora en Málaga durante los primeros meses de la Guerra Civil y que había quedado finalista en el premio Ciudad de Barcelona⁶. Del mismo

modo, el editor contaba con numerosas credenciales que lo situaban en la oficialidad franquista⁷, algo que, si bien probablemente influyó en el ánimo de los censores, no evitó algunas fricciones con las que Caralt, de todas formas, estaba ya familiarizado: la novela, cuyo expediente contenía «copia de mecanoscrito con numerosas variantes manuscritas de la autora» fue autorizada «con carácter de tolerada» después de que los censores se despacharan a gusto con «la natural limitación de su autor [sic]» a la hora de calar «el meollo el paisaje moral que pinta o porque lo desconoce o porque no se atreve» (LARRAZ, 2013).



Figura 3. Anuncio de *La ciudad perdida* publicado en *La Vanguardia* con motivo de su estreno en Barcelona, el 20 de octubre de 1955. El material promocional de *La ciudad perdida* destacó el «problema humano» abordado por la película y su carácter de «aventura policíaca»

En un contexto en el que la cuestión moral pesaba casi tanto como la orientación política de la producción cultural, el desarrollo de una historia que invocaba abiertamente los fantasmas de la Guerra Civil en el siempre poco ortodoxo contexto de una persecución policial —«¿Es peligroso políticamente hablando que resulte simpático [sic] un “maquis” acosado?»—, se preguntaba el censor—, requería un minucioso encaje de bolillos por parte del editor a la hora de defender a su autora. La legitimación de la obra por medio de distintos mecanismos de estrategia editorial resultaba, por tanto, fundamental. Poco después de la guerra, en 1942, Luis de Caralt había fundado en Barcelona su sello editorial con la publicación de dos títulos

de autores españoles sobre la Guerra Civil (*Mis amigas eran espías*, de Luis Antonio de Vega, y *No éramos así*, de José María García Rodríguez), pero su catálogo se caracterizó desde el principio por incorporar títulos nacionales e internacionales de reconocido prestigio junto a otros más comerciales. De este modo, «en su catálogo se alternaban nombres importantes de la literatura —como William Faulkner, John Steinbeck y John Dos Passos— con novelas comerciales como las de Cecil Roberts» (MORET, 2002: 56). Por lo demás, Caralt fue, junto a Bruguera (creada en 1939) y Josep Janés (fundada en 1941), una de las primeras editoriales en introducir colecciones de novela policial en España, más allá de las novelas baratas de quiosco que se venían comercializando desde la década de 1920. Según Abio Villarig (2013: 212), «estas colecciones pugnaban en el mercado literario de calidad [e] incluían numerosos relatos de novela negra norteamericana», lo que confirma el eslogan de la colección El Club del Crimen, aparecida en 1947: «Las novelas policíacas se visten de tela y lujo».

Tal vez llevando un poco más lejos esa ambición legitimadora, y frente a la intención claramente comercial del editor de enmarcar la obra en la corriente de la novela policial⁸, *La ciudad perdida* fue publicada en la Serie de Autores Españoles de la colección Gigante, destinada a «lo más selecto de la literatura universal», buscando añadir al relato de intriga el plus de “alta cultura” con que comenzaban a prestigiar el género en el mundo anglosajón autores como el mencionado Graham Greene. Sin embargo, la novela de Mercedes Fórmica se encontraba totalmente al margen de la búsqueda de nuevas formas narrativas que durante la década de 1940 y primera mitad de la de 1950 enarbolaron autores como Camilo José Cela o Carmen Laforet y que prolongarían, en la línea del realismo crítico Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio y los autores de la llamada generación del 50 (Cfr. VALLES CALATRAVA, 1991: 96). Por el contrario, *La ciudad perdida* bien podía



Figura 4. *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955). Fausto Tozzi, en el papel de Rafa, vestido de miliciano republicano

declararse deudora del *folletín de guerra civil y terror rojo* que, durante los primeros años de la posguerra, cultivaron autoras como Carmen de Icaza, Luisa María Linares, María Mercedes Ortoll o Concha Linares-Becerra (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 2008: 631-635). Con, al

rante la Guerra Civil. Aunque se tratase de una versión degradada y *kitsch* de las novelas de «los grandes novelistas americanos antifranquistas» que Caralt se jactaba de haber publicado una vez finalizada la dictadura (MORET, 2003: 58), su autora reconocía la importancia

El esfuerzo realizado por Fórmica para ofrecer una visión más matizada e integradora de los vencidos y del pasado reciente, a pesar de los tintes folletinescos con que está salpicada la novela, animó a Alexandre y Torrecilla a decidirse por su adaptación cinematográfica

menos, una diferencia: frente al carácter revanchista, teñido de odio hacia los «rojos», que caracterizó la escritura de aquellas autoras, la novela de Fórmica introducía el deseo de reconciliación y, por consiguiente, de integración de los vencidos en la sociedad de la posguerra, reconociendo abiertamente los afectos e intereses compartidos por los integrantes de su generación que tomaron parte por uno u otro bando du-

que había jugado una novela como *La familia de Pascual Duarte* (Camilo José Cela, 1942) en su desarrollo como escritora, porque «la solanesca truculencia encubría una gran ternura y, por vez primera, se hablaba con piedad de un “asesino rojo”» (FÓRMICA, 2013: 367).

Desde este punto de vista, *La ciudad perdida* es una novela que refleja los fantasmas de su autora, tal y como los relata en sus memorias: la Guerra Civil

vivida como una tragedia fratricida en la que perecieron los jóvenes de la mejor generación que había dado España; la frustración de que no se hubiera producido un diálogo que evitase tantas muertes —una voluntad que la autora atribuye al *ausente* José Antonio Primo de Rivera—; el ideal común, aunque observado desde una óptica distinta, compartido por falangistas y comunistas y presidido por la idea de la «justicia social» (FÓRMICA, 2013: 290-292). A fin de cuentas, aquello que hizo bascular a una buena parte de los *camisas viejas* de la Falange, Dionisio Ridruejo a la cabeza, hacia una temprana disidencia dentro del régimen. Frente al *terror rojo* vivido en Málaga durante los primeros meses de la Guerra Civil que la autora describe en las páginas de *Monte de Sancha, La ciudad perdida*, ambientada doce años después del fin del conflicto, se centra en otros aspectos: como se ha dicho, el protagonista es un exiliado republicano que entra en España para atentar contra el régimen de Franco pero, frente al carácter patibulario con que solían definirse los vencidos en la cultura del primer franquismo, Mercedes Fórmica lo integra en el seno de una familia burguesa, como antiguo y brillante estudiante de medicina que tomó partido por el bando republicano en razón de sus honestas convicciones comunistas. Por su parte, María es la viuda de un aviador franquista llamado Carlos⁹ que, pese a haber sido tomada por Rafa como rehén, siente una atracción irresistible hacia quien tanto le recuerda a su fallecido esposo.

Las técnicas literarias empleadas juegan, obviamente, un papel fundamental en el juego de identificaciones que articula la novela y que, indefectiblemente, se adoptará en la película. Recurriendo a una focalización múltiple con numerosas paralepsis, la instancia enunciativa permite acceder a los pensamientos y emociones (y, con ello, comprender las motivaciones), no solo de la mujer secuestrada y en peligro, sino también los del vencido y los de otros personajes que van componiendo un mosaico de la miseria moral del Ma-

drid de la posguerra. Por lo demás, se trata de un relato de marcado carácter impresionista en el que los espacios urbanos funcionan como correlato objetivo de las emociones de los personajes, que aparecen proyectadas sobre el paisaje («luz casta», «ciudad hostil», etc.) (FÓRMICA, 1951: 11, 20), mientras que el recorrido nocturno por el Madrid castizo se convierte en el escenario de un diálogo, en el sentido fuerte del término, en el que, por encima de

A pesar de todo, el bagaje político del personaje de Rafa no molestó tanto a los censores como el hecho de que una señora de bien le diera el tú a un rojo

todo, los personajes ansían comprender y ser comprendidos. En sintonía con la centralidad del diálogo y la creación de espacios de encuentro para personajes que encarnan posiciones irreconciliables desde el punto de vista de los discursos institucionales, la idea de reconciliación, en su acepción de «volver a las amistades, o atraer y acordar los ánimos desunidos», se materializa con fuerza en expresiones como: «¿Quiénes fueron los responsables de que el diálogo no se produjera?» (FÓRMICA, 2013: 292) y «¿Quién eres? Dime. ¿Por qué no me cuentas lo que te pasa?» (FÓRMICA, 1951: 60). Por último, el tono de novela policial le permite a Fórmica describir los bajos fondos de Madrid y sus habitantes, encarnados por la parroquia que frecuenta las insalubres tabernas de La Latina por las que pasan los protagonistas y por los presentes en la comisaría de policía, que visita el mayordomo Eliseo a altas horas de la madrugada. Como ya se ha dicho, la descripción de estos espacios en la novela, unida a las paralepsis que

proporcionan acceso a la conciencia de los personajes, permite explicar (y, por tanto, comprender) las motivaciones de estos para inclinarse a lo que los discursos públicos catalogaban como vicio, pecado o crimen. En la base de sus comportamientos, la ominosa desigualdad social que el régimen se esforzaba por maquillar y que el género policial, con su enfoque realista, puso de manifiesto, en la literatura como en el cine, una y otra vez.

Suertes distintas para una misma historia

El esfuerzo realizado por Fórmica para ofrecer una visión más matizada e integradora de los vencidos y del pasado reciente, a pesar de los tintes folletinescos con que está salpicada la novela, animó a Alexandre y Torrecilla a decidirse por su adaptación cinematográfica. Algo que, muchos años después, le ha permitido afirmar a la directora: «[Mercedes Fórmica] nunca me pareció buena escritora, aunque su libro tenía algo interesante: un exiliado que vuelve a Madrid y que se encuentra con su ciudad. Un hombre que se ha tenido que ir en un momento determinado de su juventud. Eso era lo que nos interesaba. Lo demás era anecdótico» (M. Alexandre, comunicación personal, 23 de junio de 2014). No obstante, la suerte del film de Alexandre y Torrecilla fue muy distinta a la de la novela de Fórmica. Mientras que, con algunas reticencias por parte de la censura, la novela salió al mercado en las condiciones señaladas previamente, la película vio demorado su estreno casi un año debido a las interminables negociaciones con los censores que los directores hubieron de afrontar, y solo llegó a las pantallas tras la supresión de varios



Figura 5. *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955). Cosetta Greco y Fausto Tozzi fundidos en un apasionado abrazo

planos y un nuevo doblaje con diálogos escritos por los censores (AGA, 1954: 36 / 3.518 C/ 34.519, 13.453). A pesar de todo, el bagaje político del personaje de Rafa no molestó tanto a los censores como el hecho de que una señora de bien le diera el tú a un rojo. Si bien el informe de la censura planteaba que «si por razones no ponderables fuera imposible rodar un nuevo final, la película podría sanearse suprimiendo todo carácter político de la misma [...] a través del nuevo doblaje de una serie de frases y con la supresión de la secuencia en la que se ve al protagonista vestido de miliciano», lo cierto es que dicha secuencia no fue suprimida alegándose que «no se aprecia como realmente importante y de gravedad política la forma en que se ha rodado el film y si le hicieron reparos en la primera visión fue por no haberse atendido exactamente a las indicaciones del cartón de rodaje» (AGA, 1954: 36/ 3.518 C/ 34.519, 13.453). Por el contrario, sí fueron cambiados los diálogos de forma que, pese a los apasionados abrazos entre María y Rafa, los personajes seguían absurdamente hablándose de usted hasta el fatal desenlace de la película pues los censores consideraban inadmisibles que el «protagonista rojo», tuviese «un carácter simpático y de héroe». Asimismo, exigieron que desapareciera «el enamoramiento de la joven y que esta al contrario, lejos de

ofrecerle asilo, le recrimin[as]e su conducta y la conden[as]e» (AGA, 1954: 36/ 3.518 C/ 34.519, 13.453)¹⁰.

En vista de los informes emitidos por la censura, se diría que en el dictamen final primaron las razones de clase y género (que una señora *bien* se enamorase de un rojo) frente a los motivos políticos (la presencia misma de un *héroe* adscrito al bando republicano), algo que nos permite concluir que, en cierto sentido, los criterios de la censura se desplazaron en este caso de lo público (la cuestión de la visibilidad) a lo privado (la elección del objeto amoroso). De todas formas, la película fue *castigada* por el Sindicato Nacional del Espectáculo con la categoría Primera B y 875.000 pesetas de subvención (ANÓNIMO, 1956) sobre un coste estimado de 3.864.737 pesetas (AGA, 1954: 36 / 04750 C/ 13.820), lo que a punto estuvo de llevar a la bancarrota a Nervión Films. Motivos, todos ellos, por los que el caso de *La ciudad perdida* vino a demostrar que el pretendido discurso aperturista del régimen tenía un largo camino por recorrer y que la inscripción del otro político en las películas que abordaban la Guerra Civil estaba lejos de implicar una verdadera inclusión. El verdadero discurso de reconciliación se perfilaba, por su parte, como la punta del iceberg de los movimientos de disidencia¹¹, ocultos todavía bajo las quietas aguas de un mar helado. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España. La autora agradece a Marga Lobo, Trinidad del Río, Catherine Gauthier y Alicia Potes (Filmoteca Española) y a Raquel Zapater (IVAC-La Filmoteca) la ayuda prestada para la realización de esta investigación.

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la au-

tora 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 Sobre el retorno de las películas con temática de la guerra civil durante la década de 1950 véase SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006: 145-179.
- 2 *La ciudad perdida* se realizó en régimen de coproducción hispano-italiana al 50% entre Nervión Films (la productora fundada por Alexandre y Torrecilla) y la italiana Pico Films. El título de la versión italiana es *Terroristi a Madrid*.
- 3 De acuerdo con las declaraciones realizadas por el jefe de producción José María Ramos a Sofía Morales (1954: 28), *La ciudad perdida* contó con el comisario de policía, escritor y periodista Comín Colomer como *asesor policiaco*.
- 4 La productora de Iquino, Emisora Films, asumió películas como la mencionada *Apartado de correos 1.001* y *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950). Por su parte, *La ciudad perdida* fue rodada en los Estudios Chamartín, que centralizaron la producción de cine policiaco en la capital española.
- 5 En una entrevista concedida a *Fotogramas*, Cosetta Greco reconocía que su papel en aquella película guardaba similitudes con el personaje de María en *La ciudad perdida*. (Andresco, 1954: 18). La relevancia que tuvo para la prensa la filmación en exteriores, el cuidado por los detalles realistas y la autenticidad de las interpretaciones puede constatar en los textos publicados por Sofía Morales en *Primer Plano* (1954: 28-29) y Víctor Andresco en *Fotogramas* (1954b: 18-19).
- 6 Los premios Ciudad de Barcelona fueron impulsados por Caralt en 1949 y eran otorgados por el Ayuntamiento de la ciudad, del que era teniente de alcalde delegado de cultura.
- 7 Además de ocupar un cargo en el Ayuntamiento de Barcelona, Luis de Caralt Borrell era un *camisa vieja* de primera hora que había combatido durante la Guerra Civil en la centuria Virgen de Montserrat. En 1951 fue condecorado por el Ministerio de Educación Nacional con la Orden de Alfonso X El Sabio, con la categoría de Encomienda, y fue honrado asimismo con la Cruz de Caballero de la Orden de Cisneros, concedida por la Secretaría General del Movimiento. Véase

la nota publicada en *La Vanguardia* el 29 de julio de 1951, p. 13.

- 8 Algo que corrobora, por ejemplo, el diseño de la sobrecubierta del libro: sobre un fondo urbano y nocturno, en el que se aprecia el madrileño edificio de la Telefónica y la fuente de la Cibeles, un hombre vestido con sombrero y gabardina, el rostro sombrío, lanza una mirada de preocupación fuera de campo.
- 9 Presumible trasunto de Carlos Haya, amigo personal de la autora muerto en combate durante la Batalla del Ebro.
- 10 En el caso de la novela los censores estimaron que «su tono es siempre ponderado aunque el nudo de la trama sea el forzamiento de una mujer» (LARRAZ, 2013), lo que los inclinó a autorizar su publicación sin reparar que a duras penas el motivo del «forzamiento» enmascaraba el deseo de la protagonista hacia su captor (mecanismo narrativo por lo demás harto frecuente en la novela romántica de consumo).
- 11 El llamamiento del Partido Comunista de España en el exilio «Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español» se emitió a través de Radio España Independiente en junio de 1956.

Bibliografía

- AGA (Archivo General de la Administración). (1954). *La ciudad perdida* (Expediente nº 36 / 04750 C/ 13.820). Alcalá de Henares, Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- (1954). *La ciudad perdida* (Expediente nº 13.453, 1954: 36/ 3.518 C/ 34.519). Alcalá de Henares, Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- ABIO VILLARIG, Carlos (2013). *Políticas de traducción y censura en la novela negra norteamericana publicada en España durante la II República y la dictadura franquista (1931-1975)*. Tesis Doctoral. Director: Javier Franco Aixelà, Universidad de Alicante.
- ANDRESCO, Víctor (1954). Ya está en Madrid Cosetta Greco. *Fotogramas* nº 306, pp. 18-19.
- (1954b). Fausto Tozzi huye de *La ciudad perdida* en plena calle madrileña. *Fotogramas*, 308, pp. 18-19.
- ANÓNIMO (1956). La protección del Estado al cine español en 1955. *Espectáculo*, 101.
- ARISTARCO, Guido (1951). La città si difende. *Cinema*, 75 (diciembre). Consultado el 14 de ju-

lio de 2014. *Rivista del Cinematografo*. Recuperado de http://www.cinematografo.it/pls/cinematografo/V3_S2EW_CONSULTAZIONE.mostra_pagina?id_pagina=12096&url_target=http%3A//www.cinematografo.it/bancadati/consultazione/schedafilm_2009.jsp%3Fcodice%3D4415%26completa%3Dsi.

ARROYO RODRÍGUEZ, Daniel (2010). Héroes en Francia y bandoleros en España: resignificación ideológica del maquis en el discurso cultural franquista. *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies*, 6, pp. 37-60.

FÓRMICA, Mercedes (1951). *La ciudad perdida*. Barcelona: Luis de Caralt.

—(2004) [1988]. *Espejo roto. Y espejuelos*. Madrid: Huerga y Fierro.

—(2013). *Memorias (1931-1947)*. Sevilla: Renacimiento.

GUBERN, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

LABANYI, JO, LÁZARO-REBOLL, Antonio, RODRÍGUEZ ORTEGA, Vicente (2014). *Film Noir, the Thriller and Horror*. J. LABANYI, T. PAVLOVIĆ (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (pp. 259-290). New York: Wiley-Blackwell.

LARRAZ, Fernando (2013). *Fichas de novelas presentadas a la censura. Primera serie: 1937-1962. Represura, Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*. Recuperado de <http://www.represura.es/documentos-represura8.html>.

MORALES, Sofía (1954). Viaje por los estudios. Se rueda *La ciudad perdida*. *Primer Plano*, 731, pp. 28-29.

MORET, Xavier (2002). *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). Reconciliar. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=g2H9T9IWCDDX2C9ILhgr>.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008). *Historia de la literatura fascista española. Volumen 2*. Madrid: Akal.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.

VALLES CALATRAVA, José R. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.

Sonia García López (València, 1977) es profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Autora de *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* y de *Ernst Lubitsch. Ser o no ser*, ha coeditado el libro *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* y ha publicado diversos artículos sobre documental, cine e historia en diversas revistas de ámbito nacional e internacional. Actualmente prepara un libro de entrevista sobre Margarita Alexandre titulado *Silencio, palabra y danzón. El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (publicación prevista en 2015).

ESLABONES PERDIDOS DEL IMAGINARIO POPULAR. APROXIMACIONES AL CINE DE LADISLAO VAJDA*

Liminar

El director húngaro Ladislao Vajda (Budapest, 1906-Barcelona, 1965) llega a España en 1942, huyendo de la conflagración mundial. Aunque a lo largo de su carrera dirigirá películas en ocho países distintos (Gran Bretaña, Hungría, Francia, Italia, España, Portugal, Suiza y la República Federal de Alemania) será en España donde realice la parte fundamental de su obra, y más en concreto la llevada a cabo durante la década de los años cincuenta, donde se concentra la mayor parte de los títulos más decisivos y de mayor éxito de su producción.

Si bien Vajda llegará a adquirir la nacionalidad española en 1954, su figura no deja de ser la de alguien ajeno, por trayectoria vital y por formación, a nuestra tradición cultural. Sin embargo, su trabajo constituye un magnífico ejemplo de ese *mestizaje* en el que formas culturales propias —bien procedentes de la tradición popular, bien de vetas marginales de la cultura oficial— se ubican en nuevos contextos de significación, constituyendo el sustrato sobre el que se cruzan, o pueden cruzarse, elementos de tradiciones

foráneas (ZUNZUNEGUI, 2002: 13). Con todo, no consideramos que este sea el aspecto más relevante de su propuesta cinematográfica, sino que su trabajo, netamente encuadrado en el circuito industrial y en el cine de masas, al mismo tiempo que forja imágenes que documentan ese proyecto integral de sociedad que fue el franquismo, también permite detectar la articulación de un punto de vista que busca intervenir discursiva y políticamente produciendo, *de facto*, una ampliación de los límites de lo decible previstos en la época.

Es esta perspectiva la que vertebra las páginas que siguen. A lo largo de ellas abordaremos cómo la puesta en escena de los films *Carne de horca* (1953) y *Mi tío Jacinto* (1956), si bien desarrollan temáticas centradas en modelos genéricos tópicamente funcionales para el imaginario de la época —el clásico bandolerismo andaluz, la fiesta nacional—, paralelamente revelan la existencia en el interior del cine comercial del franquismo de un dispositivo textual compartido que, bajo esa *firma* denotada «Ladislao Vajda», desborda la adscripción genérica, articulando un régimen

de relaciones discursivas comunes que hacen pivotar los dos films sobre una visión del mundo soterrada —pero no por ello menos definidamente— crítica.

Estrategias de sentido y puesta en escena

Carne de horca, coproducción hispano-italiana y segunda de las películas que Vajda rueda para Chamartín, con argumento y guión de José Santugini, aborda el tema clásico de la tradición romántica del bandolerismo andaluz unido a la historia amorosa de final feliz y de redención de Juan Pablo de Osuna (el señorito jugador y calavera responsable de la muerte de su padre a manos de los bandidos). Sin embargo, este abanico de tópicos va a ser tratado desde una aproximación claramente antirromántica, reubicando discursivamente la película en una seca visión sobre los vínculos económicos y morales que conforman el tejido social que muestra el film.

Para ello, la puesta en escena de *Carne de horca* estructura simétricamente sus secuencias de apertura y cierre a través de tres elementos inextricablemente unidos entre sí en la articulación del punto de vista que vertebra la película: las viñetas de un romance de ciego, la balada que, en voz de María Dolores Pradera, atravesará el film desde el principio hasta su clausura y los *travellings* laterales que recorren las mismas calles desiertas al inicio y al final.

El plano medio que da inicio a la película es el de un ciego que, a través de las viñetas de un cartelón, pasará acto seguido a narrar la historia del bandolero protagonista. Sin embargo, en ese primer plano inicial, el cartelón con las viñetas que ilustran las aventuras de Lucero aparece completamente enrollado, y solo muestra el título de la historia: «Verdadera historia del Lucero» (figura 1), esto es, la mitificación implícita que, desde el siglo XVI, conlleva la tradición de los romances de ciego, como tan espléndidamente mostró Valle Inclán en *Los cuernos de Don Friolera*.

Mito y realidad emergen así, desde el primer momento, como los dos po-

los que imantan la tensión de una historia que será la que constituya el devenir narrativo del propio film, *Carne de horca*, desplegándose ante nuestros ojos *al igual que* el cartelón con las viñetas, ya acompañado por la narración que canturrea el ciego: «Lucero, el ladrón valiente / el mejor de Andalucía / que a los ricos les robaba / y a los pobres socorría. / Las mujeres le amaban / y los hombres le temían / y por eso le llamaban / el rey de la serranía».

La balada en voz de María Dolores Pradera recogerá, extradiegeticamente, el testigo de la narración mistificadora del ciego y se hará cargo de hacer colisionar verdad y leyenda a lo largo de todo el film, de tal modo que las afirmaciones de la canción en la banda de sonido sean desmentidas por los hechos que se muestran en la banda de imagen, comenzando por la misma localización geográfica, que en el inicio de la canción remite a Sierra Morena, cuando la acción se desarrolla explícitamente en la Sierra de Ronda. Sin embargo, este recurso de la puesta en escena no tiene por función, como a menudo se ha señalado (LLINÁS, 1997: 95; VIDAL, 1997: 342), fijar la fractura entre ambas narraciones, sino, por el contrario, establecer su *sutura*.

En efecto, Vajda utilizará este recurso de la puesta en escena en cuatro ocasiones, articulando la colisión entre mito y realidad en un *in crescendo* que, como veremos, presentará un decisivo punto de inflexión, cuando ambos polos se fusionen en único plano, suturando el film desde el punto de vista discursivo. La primera de esas ocasiones¹ tiene lugar justo a continuación del romance del ciego, mientras la cámara abandona las viñetas del cartelón para demorarse en un *travelling* de clara función documental que primero recorre los rostros de las gentes del público popular atento al romance y luego varias calles desiertas al anochecer (figuras 1, 2 y 3), subrayándose así, desde el inicio, los potenciales efectos retóricos de intervención social que conlleva la tradición mistificadora de los romances de ciego a la que antes hacíamos referencia.

En ese orden de cosas, es importante marcar la diferencia entre las figuras históricas del bandido social y el bandido criminal:

Con todo, los bandidos sociales y los bandidos criminales no pueden compararse, aunque a los ojos de la ley oficial fueran tan delinquentes los unos como los otros,

Figuras 1, 2 y 3. *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953)





Figura 4. *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953)

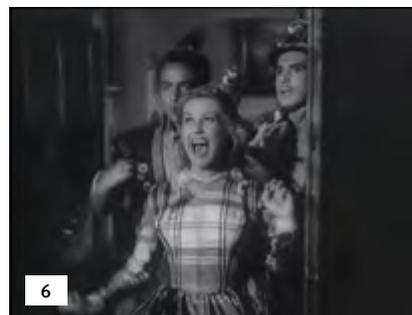
porque, según la moral del pueblo llano, unos eran delincuentes y otros no [...] Los bandidos sociales podían ser y eran personas de las cuales su sociedad podía enorgullecerse. Los delincuentes eran héroes solo entre los marginados y los excluidos, *a menos que* adquiriesen fama de ser bandidos sociales, y en tal caso el mito los convertía en no criminales. (HOBBS-BAWM, 2001: 189, 193. *Cursivas nuestras*)

La segunda vez que escuchemos la voz de María Dolores Pradera coincidirá con el auténtico arranque argumental del film: la llegada sobre un caballo del cadáver de Don Esteban de Osuna, muerto a manos de la banda de Lucero² y padre de Juan Pablo, quien logrará introducirse en la banda con el fin de vengar su muerte. La balada suena por tercera vez mientras adviene la brutal represalia contra los campesinos que la banda del Lucero realiza en el pueblo, tras ahorcar al barbero que denunció a uno de ellos. La destrucción de las cosechas y del ganado tiene lugar mediante un montaje alternado en el que los rostros impotentes de los campesinos retoman la función documental antes mencionada, y el plano sostenido de unos buitres surcando el aire desemboca por sobreimpresión en el árbol donde cuelga el cadáver del barbero ahorcado³. La última vez que suenen los versos de la canción será en la secuencia final cuando, una vez muertos Lucero y Don Joaquín —oligarca para el que trabajaban los bandoleros y al que Juan Pablo de Osuna consigue desenmascarar—, Vajda repita

los mismos *travellings* sobre las calles desiertas del inicio, con la única diferencia de que ahora es de día (figura 4)⁴.

Esta variación lumínica recoge, sintomatizándola, la colisión entre leyenda y realidad que se ha ido desarrollando a lo largo del film, pero solo lo hace después de que se haya producido su sutura, *sacando a la luz*, con ello, el punto de vista discursivo sobre el que pivota la totalidad de la película. El momento de inflexión al que nos referimos no es otro que el del suicidio de Don Joaquín. Cuando este se siente acorralado —sabe que ha sido descubierto porque ve cómo los soldados llevan presos a miembros de la banda y, acompañados de Consuelo, su ahijada, y de Juan Pablo de Osuna, se dirigen a detenerle— un *travelling* en picado nos lleva desde su mirada hacia la lámpara de la habitación. Sin embargo, el suicidio se dará en fuera de campo, y solo sabremos que se ha producido *realmente* a través de la última viñeta del cartelón del ciego que, por corte directo, se nos muestra después de que Consuelo descubra su cadáver (figuras 5, 6 y 7).

Mito y verdad se funden así por única vez en el film y en un solo plano, el de la *culpabilidad pública* del oligarca que, gracias a su posición, siempre pudo estar en la sombra en su connivencia con los bandoleros; aspecto este último que no solo se hace explícito en los diálogos —como cuando Juan Pablo de Osuna, infiltrado ya en la banda, intenta averiguar quién es al que llaman «el padrino» y uno de los hombres del Lucero le responde: «un amigo que tiene el Lucero en Ronda. Avisa cuando hay que asaltar una diligencia⁵ y dice el rescate que hay que pedir. Se queda siempre con la mayor parte y sin dar la cara»—, sino también en la muerte del Lucero al que, solo y cercado por los mismos campesinos a los que condenó al hambre, miramos a través de las rejas de una ventana en la que *no puede verse* quién hay (figura 8). Acto seguido, se producirá su muerte, y por sobreimpresión pasaremos a otro cerco: el que asedia a Don Joaquín que observa la escena a través de una ventana enrejada, en un encuadre muy similar al anterior (figura 9).



Figuras 5, 6, 7, 8 y 9.
Carne de horca (Ladislao Vajda, 1953)

Esta misma aproximación discursiva es la que Vajda desarrollará a lo largo de las tres películas que rueda con Pablito Calvo como protagonista: *Marcelino pan y vino* (1954), *Mi tío Jacinto* (1955) y *Un ángel pasó por Brooklyn* (1956), si bien habitualmente hayan sido abordadas desde su adscripción genérica a una suerte de *trilogía con niño* y al tema de la infancia.

Desde nuestra perspectiva, en cambio, la propuesta de Vajda desborda por completo esa mera adscripción genérica y temática en los tres films, en la medida en que vertebrada su articulación discursiva sobre la explicitación llevada a cabo por la puesta en escena de los vínculos económicos y morales que conforman el tejido social en cada uno de ellos, al igual que hemos visto que sucedía en *Carne de horca*.

Si bien, por razones de espacio, aquí nos centraremos en el caso de *Mi tío Jacinto* para analizar ese desplazamiento, idénticas estrategias de sentido se dan también en las otras dos películas de la trilogía⁶.

En este orden de cosas, disentimos de la filiación que en los escasos estudios existentes sobre la obra de Vajda se ha establecido entre *Carne de horca* y *Tarde de toros*, una filiación motivada por el hecho de que, una vez asumida como tal la *trilogía con niño* y, por tanto, dejadas fuera del circuito del posible diálogo las películas que la conforman:

[*Carne de horca*] intenta aproximarse a un tema que el cine español ha tratado siempre de forma romántica y nada realista, pero mientras en aquel caso se trataba de un relato de aventuras, novelesco en el mejor sentido de la palabra, aquí la pretensión del cineasta es la de ofrecer un semi-documental que refleje con fidelidad los acontecimientos que giran alrededor de una corrida de toros. (LLINÁS, 1997: 110)

Antes bien, pensamos que en virtud de ese desplazamiento discursivo al que anteriormente hemos hecho referencia, el diálogo que ha de establecerse implica una filiación entre *Carne de horca* y *Mi tío Jacinto*, filiación que pivota sobre el punto de vista que vertebrada ambos films. Este posicionamiento requiere dejar a un lado, claro está, el corsé preestablecido que exige la trilogía, así como tener en

cuenta la relación de haz y envés que Vajda *detalla* entre *Tarde de toros* y *Mi tío Jacinto* a través de la puesta en escena. A partir de este último aspecto conviene matizar la supuesta pretensión documental de Vajda en *Tarde de toros* puesto que, si todo documental ficcionaliza su referente y toda ficción lo documenta (CARMONA, 1991), esa pretensión no agota su emergencia ni se substancia en el hecho de filmar una corrida *real*, ni de utilizar a toreros profesionales como protagonistas del film: Domingo Ortega, Antonio Bienvenida y Enrique Vera —los primeros dos, nombres capitales en el toreo del siglo XX—, sino en esa *complementariedad* de haz y envés que Vajda articula entre *Tarde de toros* y *Mi tío Jacinto*.

Mi tío Jacinto es el segundo film que Vajda rueda, tras el éxito de *Marcelino Pan y vino*, con Pablito Calvo. Coproducción hispano-italiana, con guión de A. Lazslo, José Santugini, Max Korner, Gian Luigi Rondi, y Ladislao Vajda sobre un relato de A. Lazslo, la película aborda una jornada en la vida de un niño, Pepote, junto a su tío, un novillero fracasado y alcohólico, mientras intentan encontrar las trescientas pesetas que cuesta el alquiler de un traje de luces, traje que permitirá a Jacinto participar esa noche en una *charlotada*. En este caso, nuestra lectura del film implica una doble contextualización: por un lado, la tradición tónica del *self-made man* aplicada al motivo de la fiesta nacional; por otro, la tradición literaria de nuestra picaresca⁷. Ambos aspectos, inextricablemente unidos entre sí, articularán una visión —esta vez desesperanzada y fatalista— sobre el Madrid de los excluidos de finales de los años cincuenta.

Con respecto al primer punto, Vajda juega con saber que la visión del mundo de los toros como metáfora del triunfo social («Más cornás da el hambre», dice la expresión popular) forma parte del horizonte de expectativas del imaginario espectral, lo que por contraste le permitirá ahondar en su mirada lúcida y crítica, al mostrar la otra cara de la moneda.

Por ello, si con *Mi tío Jacinto* Vajda decide mostrar el envés de la fiesta nacional, lo hace al año siguiente de



Figura 10. *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956)
Figura 11. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

mostrar su haz con *Tarde de toros*, una exitosa película en color —144 días en cartel tras su estreno el 24 de febrero de 1956 y la obtención de la categoría de Interés Nacional—, que narra las faenas de tres toreros en una tarde triunfal en la Plaza de las Ventas. Se trata de un mundo en el que el éxito es el único destino posible, tanto para el viejo Fuentes, torero de renombre en horas bajas, como para Carmona y Rondeño II, respectivamente el torero de moda y el joven que esa tarde tomará la alternativa. De hecho su final lo constituye la imagen de la Plaza de las Ventas vacía mientras en la banda de sonido se escuchan los olés de la afición (figura 10): por el contrario, en *Mi tío Jacinto* lo que cierra el relato, ya fuera de la plaza, es la imagen de una estocada fingida sobre un árbol en la que el estoque ha sido sustituido por el paraguas, única posesión de Jacinto (figura 11). La historia,



12



13



14



15



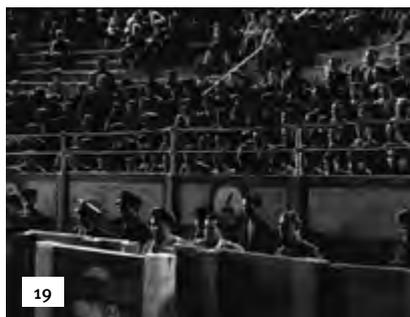
16



17



18



19



20



21

Figuras 12, 14, 17, 18 y 20. *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956)
 Figuras 13, 15, 16, 19 y 21. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

no escenificada pero sí narrada, de los dos amigos, el Tropa y el espontáneo, es la única grieta a través de la cual entrever en *Tarde de toros* los derrumbaderos vitales por los que discurrirá *Mi tío Jacinto*.

Desde los mismos títulos de crédito, el diálogo que la puesta en escena establece entre ambas películas nos habla de esa relación complementaria haz/en-vés. Así, mientras en *Tarde de toros* nos encontraremos pinturas que remiten a los grabados goyescos y a la imagen del toreo en el siglo XVIII, esto es, el momento en que se establecen la técnica y las normas del arte de torear y, por tanto, se definen las corridas de toros en sentido moderno (figura 12), en *Mi tío Jacinto* es una tela raída y pobre (figura 13), perfectamente equiparable a los tejidos de las chaquetas que Jacinto y Pepote llevan en el film, la que sirve por todo fondo.

A ello se añade el plano con que se nos muestra la Plaza de las Ventas antes de la corrida. En *Tarde de toros* Vajda se decanta por un plano en contrapicado del numeroso público que acude a la plaza en una tarde de sol saliendo por la boca de metro (figura 14), mientras en *Mi tío Jacinto* encontraremos un contrapicado equivalente, pero esta vez serán solo Pepote, Jacinto vestido de torero y el ayudante del ropavejero, encargado de velar por la seguridad del traje de luces, los que se dirijan a la plaza, ya de noche (figura 15); enseguida Jacinto será acogido por niños que se burlan de él (figura 16), paralelamente, muchas admiradoras esperarán para un autógrafo del torero Carmona (figura 17).

En idéntica dirección, los planos generales de ambas corridas, con la plaza llena de gente y de luz (figura 18), en el primer caso, y con una plaza semivacía e iluminada por los focos que se dirigen a los payasos de la *charlotada* en la que Jacinto hace de torero (figura 19), en el segundo, así como la misma entrada de los toreros en la plaza (figuras 20 y 21) o el momento en que Fuentes y Rondeño II realizan el tradicional ritual de vestirse para la corrida en ha-

bitaciones llenas de luz y al resguardo de cualquier carencia material (figuras 22 y 23), mientras en el caso de Jacinto encontraremos un fuerte contraste lumínico entre la oscuridad del plano en que Pepote lo ayuda a levantarse al encontrarlo tirado en el suelo, agotado tras intentar descargar un camión lleno de pesados sacos con objeto de conseguir el dinero para el traje (figura 24), y el sucesivo en la tienda del ropavejero, por corte directo, con un movimiento de cámara de abajo hacia arriba donde el espejo refleja, solo por unos instantes —tan marcados como fugaces—, la claridad brillante del traje de luces y a Jacinto puesto en pie (figura 25).

Con todo, es en las secuencias iniciales de ambas películas donde puede sintetizarse mejor su relación complementaria. *Tarde de toros* comienza con un plano general que subraya el supuesto *referente real* de lo filmado, con la pegada de un cartel en la Gran Vía de Madrid anunciando la corrida de D. Ortega, A. Bienvenida y Enrique Vera (figura 26); inmediatamente a este se superpone otro con los nombres de los toreros reales en la ficción (figura 27), y tras lograr un plano de detalle del nombre «Fuentes», por sobreimpresión pasamos al retrato, de grandes dimensiones, del diestro en cuestión, que está vistiéndose para la faena (figura 28).

Como negativo de este, otro comienzo: el largo periplo que hará la carta dirigida a Jacinto *novillero* con —después lo sabremos— el contrato para la charlotada. Desde el centro de la ciudad a los arrabales, atravesando barrios cada vez más pobres y alejados, la puesta en escena inicial de este descenso tendrá como colofón un único movimiento de cámara que, desde el cielo, baja hasta la chabola en la que viven Pepote y Jacinto, continuando en su interior con un marcado claroscuro y donde lo primero que veremos será, por sobreimpresión, un trozo de un viejo cartel de la Plaza de toros de Madrid, que reviste, junto a páginas de periódico, las paredes del interior. La cámara continuará su descenso hasta detenerse a ras de suelo, en el camastro



Figuras 22, 23, 26, 27 y 28. *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956)
Figuras 24 y 25. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

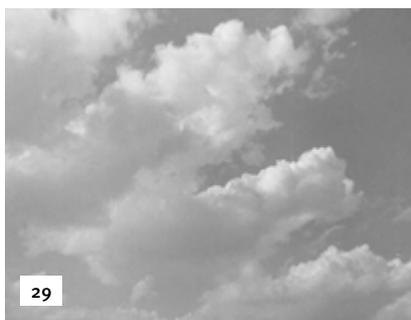
donde Pepote se despereza (figuras 29, 30, 31^a, 31^b y 31^c).

Los dos planos del cielo sobre la chabola desde los que se inicia ese movimiento descendente no son gratuitos y marcan simbólicamente la inscripción de un elemento capital en el film: el estado de intemperie vital en que se encuentran las existencias de Jacinto y Pepote.

Tanto el comienzo como el final del día que narra la película están presididos por el estruendo de una lluvia de la que ni a Pepote ni a Jacinto les es dado guarecerse. Así, cuando el niño inicia su jornada yendo por la leche para el desayuno, Vajda se demora en un plano con grúa con un fuerte picado que nos muestra a Pepote corriendo bajo el aguacero (figura 32). La lluvia, que llegará a inundar la propia chabola, constituye para el niño la ocasión de disfrutar de su único espacio de juego, con un molinillo con el que hace presas. En el mundo al que pertenece no está previsto en ningún momento ese ámbito junto a otros niños; de hecho, cuando escampe (figura 33) y veamos a Pepote con otros críos mientras hace de toro de la corrida, no se tratará de un juego, sino de un intercambio en el que los otros le interpelan con un: «¿quieres ganar dinero?»; el niño aceptará el trabajo a cambio de unas monedas con las que conseguirá pagar la leche de ese día (figura 34). Simétricamente, la jornada se cierra con la *charlotada* en la que participa Jacinto, en la que nuevamente un fuerte aguacero hará su aparición vaciando la plaza y expulsándolo definitivamente del ruedo (figuras 35 y 36).

Esta intemperie vital que hilvana la película de principio a fin se inscribe en una tradición muy concreta: la proveniente de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII.

Conviene, sin embargo, aclarar que este vínculo con la tradición —explícitamente señalado por la promoción del film con ocasión del estreno, al presentarlo como «Un nuevo Lazarillo de Tormes»— se hizo despojándolo de toda carga crítica dejándolo reducido a un melodrama costumbrista protago-



Figuras 29, 30, 31^a, 31^b, 31^c, 32, 33, 34, 35 y 36. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

nizado por una estrella infantil⁸. Dicha reducción estaba en perfecta sintonía con la lectura sesgada y superficial que durante mucho tiempo se había hecho del universo de la novela picaresca.

En efecto, la lectura canónica hasta finales de los años cincuenta y los años sesenta, con la aparición de trabajos que cambiaban de manera radical las perspectivas interpretativas a partir de las nuevas propuestas de la teoría literaria⁹, tanto en lo que atañe al tema del punto de vista y la composición estructural del relato como en lo referido a las implicaciones socio-políticas que se derivarían de los anteriores, se basaba en dos asunciones básicas: 1) la centralidad del personaje del pícaro, cuyas andanzas y desventuras serían el verdadero asunto de cada novela y 2) el carácter secundario de todo lo demás —movilidad, servicio a varios amos, etc.—, incluido el referente histórico-social

de la España de los Austrias, reducido casi a un mero telón de fondo. El resultado de esta simplificación era que el pícaro, que algún hispanista notable llegó incluso a definir como «delincuente»¹⁰ está contemplado, no solo como alguien de escasa catadura moral, dispuesto a vivir sin trabajar, mediante el robo y el engaño, sino, lo que resulta más llamativo, como ejemplificación de una conducta individualizada, elidiendo el carácter sistémico de la corrupción del entorno, que hacía de aquél, al mismo tiempo, una víctima y una parte integrante. Como afirma Talens (1975), el pícaro solo actúa como tal en tanto en cuanto no tiene otra salida para ascender socialmente, esto es, lo es como medio de integración de clase. No otra cosa significaba aquella alusión del Lázaro de Tormes maduro cuando habla del consejo que recibió de niño para que se arrimara «a los buenos», entendiendo como tales aquellos —ladrones, estafadores, mentirosos— que interiorizan la falsedad y

la mentira que rigen las convenciones sociales.

Desde esa perspectiva el recorrido existencial de Lázaro, Guzmán y Pablos —para citar los tres personajes fundamentales del género— no es sino una suerte de viaje iniciático o de aprendizaje, lo que Bělič denominó «escuela de la vida». Cada una de las etapas con los sucesivos amos le sirve a cada protagonista para interiorizar que solo se escapa a la maldición de la miseria asumiendo la lógica perversa y sistémica del mundo y actuando en consecuencia.

Cuando, en la secuencia final de *Mi tío Jacinto*, Pepote y Jacinto vuelvan a su ċhabola, nada habrá cambiado, salvo la conciencia de los personajes sobre las dificultades que encontrarán para salir del círculo vicioso de su marginalidad

Si asumimos, como es nuestro caso, esta manera de entender la lectura del modelo narrativo áureo, *Mi tío Jacinto* sí remitiría al universo de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII. Pepote, verdadero aprendiz en la escuela de la vida, acabará la jornada que resume el lapso temporal de la historia convertido en alguien que accede a la fuerza a una madurez que no le correspondería por edad, al haberle sido negado el mundo inocente de la infancia y que ahora, igual que Lazarillo o Pablillo en las novelas del Siglo de Oro, aprende a moverse con soltura, imitando lo que ve en las calles del Rastro madrileño, espacio fílmico elegido por Vajda para hacer patente la presencia de un mundo donde no solo robar, sisar o estafar es la forma de sobrevivir, sino donde no parece haber otro modo de conseguirlo. El músico callejero (Julio Sanjuán) y el timador (Miguel Gila) serán los equivalentes de los amos en la tradición literaria clásica. De hecho, es la enseñanza del primero (cuya voz suena en *off* en

la escena en que intenta que el trapero le ceda fiado el traje de luces para su tío) la que le permite conseguir su propósito. También Jacinto —cuyo sentido del honor y la dignidad, como atributos propios del pobre, el propio Vajda relaciona en el guion con la tradición calderoniana—, vivirá su particular proceso de aprendizaje, desde el desapego que muestra con su sobrino en el inicio del film hasta el derrumbe que representa la decisión del comisario de arrebatarle su custodia. Si Pepote asume, en cierto modo, las caracterís-

ticas del pícaro en cuanto tal, Jacinto hará otro tanto con las del estudiante del *Buscón*, que arrojaba migas de pan sobre su traje para que los demás no se apercibieran de que no había comido. Como él, Jacinto, ya decidido a participar en prácticas que intuye o sabe ilegales —la estafa de las obras de arte, la venta fraudulenta de relojes de imitación—, está

preocupado por la imagen que ofrece a los demás y, por ello, intenta mantener su dignidad dentro de unos límites asumibles, como cuando se enfrenta al timador para que no manipule al niño, o cuando no admite que este exagere diciendo que tiene hambre o cuando se avergüenza de que la lotera haya podido percatarse de que está a punto de convertirse en uno más de los sinvergüenzas que pululan en esa especie de patio de Monipodio del *Rinconete y Cortadillo* cervantino que es el Rastro madrileño.

Queda así de manifiesto la centralidad de un contexto nada favorable a vivir dentro de la ley si no se poseen de antemano los medios para hacerlo en la organización significativa del film. El verdadero espacio que la película pone en escena no es tanto *une tranche de vie* de los dos personajes principales, sino el carácter sistémico y opresor de un entorno que muestra con absoluta contundencia la lógica que mueve y sostiene el edificio social,


 Figuras 37 y 38. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

donde incluso las fuerzas del orden — señalemos el escrito a la superioridad que está dictando el comisario sobre las deplorables condiciones higiénicas de la comisaría— son, como aquellos, víctimas y participantes. Cuando, en la secuencia final de la película, Pepote y Jacinto vuelvan a su chabola, nada habrá cambiado, salvo la conciencia de los personajes sobre las dificultades que encontrarán para salir del círculo vicioso de su marginalidad.

En este orden de cosas, resulta significativa la diferencia existente en una secuencia muy concreta, pero fundamental para reafirmarnos en nuestra lectura, entre el guion oficial de la película (que era lo que debía ser aprobado por la censura), la versión efectivamente rodada y la copia que hoy circula en formato DVD (editada por Mercury Films en 2007 y donde el nombre del director aparece erróneamente citado como Ladislao *Vadja*). Nos referimos a la secuencia final que muestra la inconclusa *charlotada* en la Plaza de las Ventas. En el guion depositado en la Biblioteca Nacional no se especifica en ningún momento que Pepote acceda a la plaza, por lo que si no presencia el fracaso de su tío, no puede hacerle creer que ignora lo ocurrido. Sin embargo, en la copia en VHS comercializada a finales de la década de los años ochenta (supuestamente a partir de la copia que se utilizó para el estreno), la cámara muestra en un muy explícito *travelling* el ros-

tro triste de Pepote, sentado en medio de una multitud que ríe y se burla de lo que sucede en el ruedo (figuras 37 y 38).

El plano ha desaparecido de la nueva versión digital. Obviamente, la presencia o ausencia de ese plano cambia todo el sentido del film. En el primer caso, se nos muestra a un niño que, de modo prematuro, ha aprendido las ventajas de fingir —permitiendo que su tío fantasee en su presencia sobre un triunfo que él sabe inexistente. En el segundo, su inocencia queda a salvo, tal y como las reglas del melodrama y el final feliz preconizaban. Desde nuestro punto de vista, es la primera aproximación la que muestra la lógica del film, emergiendo así el régimen de relaciones discursivas comunes con *Carne de horca*. ■

Notas

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores 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 «Lucero fuego en los ojos / y oro en el corazón / jamás pudieron vencerle / solo pudo la traición. / Sierra Morena le llora / los pobres rezan por él / y las mujeres lo adoran / pensando en su querer: / Ay Lucero, quiéreme».
- 2 «Con sangre de un inocente / cegado por la ambición / Lucero bandido noble / jamás sus

manos manchó. / La luna le tiene envidia / la sierra vela por él / y en un cortijo una moza / suspira por su querer: / Ay Lucero, quiéreme».

- 3 «El favor de los humildes / tu nobleza conquistó / Lucero corazón de oro / aun lloran tu perdición / la luna canta su gloria / los pobres rezan por él / repite el aire en la sierra / el ruego de una mujer: / Ay Lucero, quiéreme».
- 4 «La luna ya no es de plata / el viento gime por él / en un cortijo enlutada / suspira así una mujer: / Ay Lucero, quiéreme».
- 5 El motivo del asalto a la diligencia, las constantes persecuciones a caballo con prolongados tiroteos, los duelos entre bandidos (o pistoleros), o los paisajes áridos de la Sierra de Ronda, marcan la evidente superposición de una tradición foránea, la del *western* hollywoodense, sobre el sustrato de la tradición popular autóctona de los romances de ciego (LINÁS, 1997 y VIDAL ESTÉVEZ, 1997).
- 6 En *Marcelino pan y vino*, basada en un relato original de José María Sánchez Silva, Vajda subvierte el sentido de la historia mediante procedimientos y cambios, en apariencia mínimos, pero que diluyen el carácter supuestamente *naturalizado* de los acontecimientos de la anécdota argumental. Si en el cuento encontramos un narrador omnisciente que nunca cuestiona la verosimilitud de su relato, en la película todo está contado muchos años después de los supuestos hechos (ocurridos al término de la Guerra de Independencia) desde la perspectiva de un fraile que acude al lecho de una niña moribunda con la intención de paliar el miedo a

la muerte de la pequeña, ya que la vida de Marcelino puede servirle como ejemplo de un idéntico final feliz en el más allá del cielo. Su carácter de *enxiemplum* lo acerca a la parábola, antes que a la crónica. Por lo demás, la distancia temporal entre el tiempo de la narración y el tiempo del relato permite sospechar que el supuesto milagro cuyo aniversario se celebra no sea, en realidad, sino una leyenda urbana iniciada cuando el único testigo (Fray Papilla en el film), que ha visto la más que probable muerte por accidente de Marcelino a causa del derrumbe del crucifijo en el destartado desván, decide convertirla en testimonio de una oportuna muestra de la bondad divina, que no solo demostraría la fuerza de la fe sino que evita, como consecuencia, el desahucio de los frailes, algo con que los había amenazado el alcalde liberal (en otro giro de caracterización que distancia el film del relato original). El carácter económico del conflicto y el tema de la propiedad —inexistentes en el cuento— vertebran una historia donde lo que se expone es el uso de la religión para una suerte de reamortización por parte de la institución eclesiástica. Es relevante subrayar que, explícita o implícitamente, la dimensión política siempre emerge en la filmografía de Vajda y, en el caso que nos ocupa, también en su aproximación al material literario, incorporando el carácter económico del conflicto y el tema de la propiedad como eje articulador de la historia. Aunque no es objeto del presente artículo, conviene recordar que en la mayor parte de la escasa bibliografía dedicada al cineasta esta dimensión política es sustituida por una lectura de corte simbólico-metafísico que clausura toda posibilidad de interpretación materialista como la que aquí proponemos. Como ejemplo más representativo de esa deriva baste recordar los trabajos de Jolivet, que ha insistido reiteradamente en sus diferentes textos en esta vía superficial y reduccionista (1999; 2003; 2010; 2012 y 2014). En uno de sus escritos dedicados al film *Marcelino Pan y vino* la autora llega a afirmar que: «En su ópera prima con el aprendiz de actor Pablito Calvo, Vajda enriqueció con aportes de su propia subjetividad creadora (*sic*) el famoso cuento de José María Sánchez Silva, ahondando sus potencialidades ficcionales y plasmando en imágenes la dimensión antropológica de lo

sagrado y del mito [...] El gran mérito de esta creación cinematográfica hispánica es haber logrado proponer una verdadera representación simbólica del lugar donde se engendra al hijo, un *desván-útero-tabernáculo del misterio ontológico*» (JOLIVET, 2003: 31, 234, cursivas en el original).

Por su parte, *Un ángel pasó por Brooklyn* vuelve a utilizar la mediación —esta vez más explícita— del *enxiemplum*, a través de una suerte de cuento para niños, donde un malvado, usurero y poco escrupuloso abogado se aprovecha de una comunidad de vecinos en un improbable barrio de Nueva York. Golpeado por la maldición de una vieja vagabunda —cruce de hada buena y bruja malvada— se convierte en perro y aprenderá los principios de la solidaridad y el amor al prójimo desde su nueva posición de excluido del mundo. Tratado como un animal, acabará comprendiendo que hay otros valores, aparte del poder y el dinero, algo que, por contraste, rige en la realidad de la que acaba de ser expulsado. El tono en ocasiones sensiblero y un punto sentimental de la película no excluye, sin embargo, la centralidad en la mirada del cineasta del carácter sistémico y profundamente inmoral de una sociedad regida por el patrón del dinero, algo que ejemplariza, no por casualidad, en EE UU, la patria supuesta de las oportunidades individuales.

7 En mestizaje con el neorealismo italiano (LLINÁS, 1997: 115; ZUMALDE, en PÉREZ PERUCHA 1997: 397).

8 Este material puede consultarse, junto al guion de la película, en la Biblioteca Nacional, con la signatura T/36147: «*Mi tío Jacinto*, relato novelesco de Andrés Lazslo filmado por el director Ladislao Vajda, ofrece una certera visión de la actual picaresca española, no solo en sus personajes centrales, el ex novillero Jacinto y su sobrinito Pepote, sino en cuanto se mueve alrededor de estos, desde el falsificador de cuadros hasta el timador callejero, dignos descendientes de los tipos que animan las páginas de nuestras mejores novelas del Siglo de Oro. Este simpático y avisado Pepote creado por Lazslo e interpretado por nuestra infantil estrella cinematográfica Pablito Calvo, es como aquel Lázaro nacido en la ribera del Tormes, del que tomó nombre: compañero inseparable de su tío, sabe de la vida difícil y es ducho

en las modernas artes de trapecería; sin su ayuda, ni Jacinto conseguiría el “traje de luces” que necesita, ni Paco lograría tan fácilmente vender un reloj malo como si fuera bueno. Pepote es un moderno Lazarillo de Tormes que entre sonrisas, sin amargura, nos refiere sus inquietudes y sus aventuras en los maravillosos fotogramas de *Mi tío Jacinto*».

9 Cf. BLANCO AGUINAGA (1957: 313-342); BÉLIČ (1969); RICO (1970); TIerno GALVÁN (1974) o TALENS (1975).

10 Cf. PARKER (1967).

Bibliografía

- BÉLIČ, Oldřich (1969). *Análisis estructural de textos hispanos*. Madrid: Prensa Española.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957). Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos formas de realismo. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XI, 313-342.
- CARMONA, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- HOBBSAWM, Eric (2011). *Bandidos*. Barcelona: Crítica.
- JOLIVET, Anne-Marie (1999). *Marcelino pan y vino: l'enfant au cinéma dans l'Espagne franquiste*. Tesis doctoral. París: Université Paris-Sorbonne.
- (2003). *La pantalla subliminal, Marcelino Pan y Vino según Vajda*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- (2010). Miradas filmicas españolas, cine con niño y otro cine para representar y trascender la infancia. Comunicación presentada en Casa de Velázquez el 21 de septiembre de 2010.
- (2012). Détails et déchirures: regards filmiques sur l'enfant et l'abus de pouvoir à l'époque franquiste. En D. ARGELES et al. (dir.), *Le détail à l'oeuvre. Individu et histoire Dans la littérature, les arts et les discours* (pp. 145-162). Palaiseau: École Polytechnique
- (2014). Le policier, la petite fille et le serial killer. En B. CASTANON-AKRAMI et al. (dir.), *Littérature et cinéma. Allers-retours*. Villeurbanne: Orbis Tertius, pp. 147-162.
- LLINÁS, FRANCISCO (1997). *Ladislao Vajda. El húngaro errante*. Valladolid: Seminci.
- PARKER, Alexander A. (1967). *Literature and the Delinquent*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra.

- RICO, Francisco (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix-Barral.
- TALENS, Jenaro (1975). *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madrid: Júcar.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1974). *Sobre la novela picaresca y otros ensayos*. Madrid: Tecnos.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (1997). Carne de horca. En Julio PÉREZ PERUCHA, *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 340-342). Madrid: Cátedra.
- ZUMALDE, Imanol (1997). *Mi tío Jacinto*. En Julio PÉREZ PERUCHA, *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 395-397). Madrid: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Susana Díaz es Laureata en Lingue e Letterature Straniere por la Università degli Studi di Firenze (Italia) y Doctora Europea en Teoría de la Literatura por la UNED. Ha sido profesora en la Faculté des Lettres de la Université de Genève y en la actualidad lo es en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Entre sus últimas publicaciones cabe citar *Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador* (2012) y *Vigilados. Wikileaks o las nuevas fronteras de la información* (2013).

Manuel de la Fuente es profesor contratado doctor en Comunicación Audiovisual en la Universitat de València (UV). Su principal línea de investigación se centra en el análisis discursivo de las distintas manifestaciones de la cultura popular. Ha publicado los libros *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (2006) y *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (2014).

the searchers

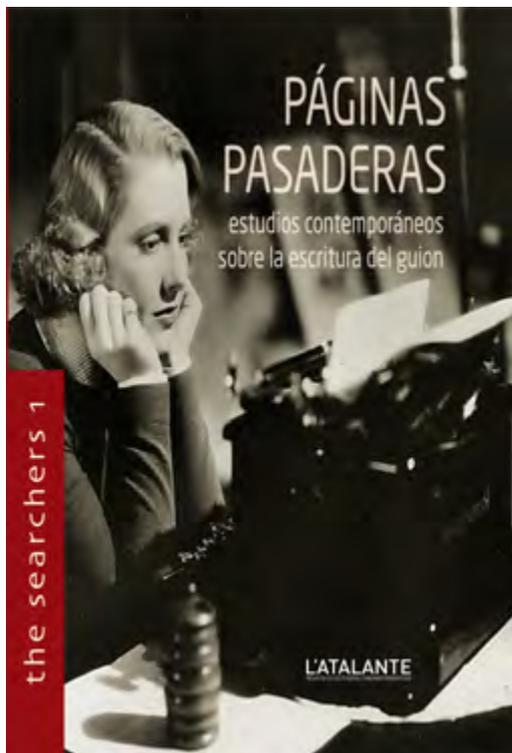
Una colección de Shangrila Textos Aparte

Primer volumen en colaboración con
L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos

PÁGINAS PASADERAS

Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion

Coordinado por Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski



Prólogo

Rebeca Romero Escrivá

Película soñada y espejismo-literatura: controversia sobre la ubicación del guion en los géneros literarios

Antonio Sánchez-Escalonilla

Las múltiples caras del guion

Miguel Machalski

La faceta multidisciplinar del guionista en el nuevo marco audiovisual

Michel Marx

El nuevo guion cinematográfico: vanguardias narrativas y rebelión creativa para el cine del siglo XXI

Jordi Revert

El guion de estructura narrativa no lineal en el cine de ficción

Ignacio Palau

Homero en el ciberespacio

Daniel Tubau

El guion en los videojuegos. De las *background stories* a las películas interactivas

Marta Martín Núñez / Carlos Planes Cortell / Violeta Martín Núñez

Prometer y nada más. *Shapeshifters* y circunloquios en la creación de las series de televisión

Iván Bort Gual / Shaila García Catalán

Las fuentes de las historias

Alicia Scherson Vicencio

Sistema emocional de zonas

Rafael Ballester Añón

La mirada continua. Narrador y punto de vista

Julio Rojas

Guion y teoría: tan lejos, tan cerca

Arturo Arango

Epílogo. El guionista como crítico. Algunas observaciones sobre la importancia de educar la mirada

Javier Alcoriza



DIÁ LO GO



Pese a la excepcional importancia de la obra de José Antonio Nieves Conde (Segovia, 1911-Madrid, 2006), para la Historia del Cine Español de las dos primeras décadas posbélicas, esta todavía no parece haberse valorado en su justa medida más allá de la extraordinaria *popularidad historiográfica* de *Surcos*. El gran éxito comercial de la solo supuesta y aparentemente clerical *Balarrasa* (1950) en menor medida, y, sobre todo, la crisis surgida como consecuencia del decidido apoyo a *Surcos* del entonces Director General de Cinematografía José María García Escudero y la obtención consiguiente de la categoría de Interés Nacional en detrimento de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) —que más tarde, y a raíz del conflicto, sería también *recompensada* con dicha calificación— y su (también supuesta) relación con el neorrealismo italiano, así como la vinculación de guionista y cineasta con el falangismo —obviando que de tan heterogénea *formación* habrían de surgir algunas de las más densas y críticas propuestas fílmicas del periodo— han centrado hasta tal punto el *discurso historiográfico institucional* sobre el cine español que buena parte de los valores fílmicos de esta obra —y no digamos ya del resto de su filmografía— han quedado sepultados bajo tópicos, apriorismos o, en ocasiones, gravísimos errores de apreciación. Si *Surcos* pertenecía, bien que *ambiguamente*, a un no menos

brumoso cine *disidente* —que así formulado, como un *todo* unitario, imposibilita cualquier posible acceso al interior de textos tan sugerentes como peculiares y, por ello, diferentes (y hasta opuestos) entre sí— el conjunto de su obra fílmica se perdía en una supuesta mediocridad de la que, como mucho, se podían salvar ciertas pinceladas, algunos detalles aislados que demostraban el «dominio técnico» o la «valía profesional» del director.

Convencidos de la falta de rigor de afirmaciones tan interesadas como repetidas, y en el seno de la preparación de un volumen para el Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha entrevistamos al cineasta —que tenía entonces 92 años— en su domicilio madrileño el 25 de septiembre de 2003. Nuestra intención era profundizar en la filmografía de este miembro de lo que ya a fines de los años cuarenta algunos perspicaces observadores llamaron la «generación de los renovadores», formada por realizadores que, más o menos de edades coincidentes, comienzan su actividad en el cine español inmediatamente después de finalizada la Segunda Guerra Mundial: Manuel Mur Oti, Antonio del Amo, Arturo Ruiz Castillo o el propio Nieves Conde. Pese a sus evidentes disimilitudes, el grupo —al que de manera tangencial podríamos incorporar nombres como los de Carlos

Realismo(s), tragedia e ironía

JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE

«Quería hacer cine, pero me encontraba
en un mundo en el que el director era
constantemente zarandeado»

Serrano de Osma o Enrique Gómez— presenta una llamativa homogeneidad que, por variadas razones, lo hace particularmente atractivo a la mirada del historiador.

En primer lugar, pero definitivo de cara a comprender las dificultades de su trabajo —que alcanza su periodo álgido entre finales de los cuarenta (Nieves Conde debuta en 1946 con *Senda ignorada*, hoy perdida) y la aparición del llamado Nuevo Cine Español a comienzos de los *felices sesenta*—, el hecho de tratarse de una *generación puente* entre la primera oleada de la posguerra —aquella en la que se encontraban los directores más comprometidos en edificar oficialmente un cine que pudiese ser tenido por franquista, empeño saldado con irregular fortuna— y la generación que se da a conocer en los primeros cincuenta bajo la influencia —a veces hipertrofiada por la historiografía— del neorealismo italiano. Influencia que, con todo y lógicamente, también alcanza a esta «generación renovadora» produciendo en algunas de sus obras un atractivo cruce entre los modos industriales y retóricos del cine español de posguerra y ciertos hallazgos de dicho movimiento. En segundo lugar, y como llamativo rasgo *unificador*, una singular preocupación por el trabajo formal de los films; preocupación bien visible en títulos tan arriesgados semántica y formalmente como *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1946), *Noventa minutos* (Antonio del Amo, 1949) o *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949). Y no menos puede decirse en este sentido de la primera película que conservamos de Nieves Conde (*Angustia*, 1947), donde por medio de una muy calculada puesta en escena extraordinariamente fotografiada por José F. Aguayo se nos narra una hitchcockiana historia de corte psicoanalítico, y que puede ya ponerse en relación con esa línea de su filmografía que tendría más tarde, en

la obsesiva y siniestra *Los peces rojos* (1955), una de sus manifestaciones mayores. Finalmente, pero no menos relevante, el mantenimiento de un nada desdeñable grado de disidencia personal con las estructuras oficiales en que se mueve, que a veces consigue materializar en sus películas, y que proviene tanto del republicanismo de algunos (Ruiz Castillo, Mur Oti, del Amo) como del *genuino* falangismo de corte hedillista de Nieves Conde. No debe extrañar tras lo dicho que, por ejemplo, Nieves Conde viese en la culta pluma del también falangista Torrente Ballester un sólido aliado en su intento de poner en pie un *cine social* —con el problema agrario como eje de algunas de sus más relevantes propuestas, como ocurrirá asimismo con otros miembros de la generación citada— que, tomando el testigo de lo que otros films habían intentado ya, no sin dificultades, en la inmediata posguerra española, mostrará *desde dentro* aquello en lo que se había convertido su anhelo y revolucionario *nuevo amanecer* de la patria. De la complejidad de tal proyecto —del que la conflictiva *Surcos* es pieza fundamental y extraordinaria— da buena cuenta el dificultoso desarrollo posterior de su filmografía que la entrevista pone de manifiesto, sobre todo a partir de la no menos problemática y excepcional *El inquilino* (1957), demoledor discurso antifranquista que, después de ser retirada fulminantemente de cartelera tras su estreno en 1958, solo podrá ser restrenada (tras supresiones y añadidos que, con todo, no logran modificar su incendiario sentido) en 1963, y hasta su retirada tras *Más allá del deseo* (1976). Pese a ello, su colaboración con José Frade a partir de 1971 todavía dará lugar a películas coyunturales, en ocasiones, de elevado interés, como *Las señoritas de mala compañía* (1973) o *La revolución matrimonial* (1974, con guion de Rafael Azcona).

AVATARES PROFESIONALES

La primera película suya que conservamos —y que, por cierto, se mantiene extraordinariamente bien— es *Angustia* (1947), un relato cuya puesta en escena, por encima de un argumento bastante tópico, tipo «¿quién es el asesino?», construye un clima claustrofóbico, asfixiante, opresivo, muy ligado a otras películas coetáneas —por ejemplo, *Nada* (1947), de Edgar Neville—. Los personajes aparecen en el encuadre con frecuencia constreñidos por barrotes, por ventanas... Elementos que usted mismo desarrollará satisfactoriamente en títulos posteriores.

Es verdad. La decoración la hizo el arquitecto Antonio Labrada, el mismo que luego se encargó de la de *Surcos* (1951). Estaba toda la casa construida dentro del plató. Lo de las ventanas, además, se lo indiqué a José F. Aguayo, el director de fotografía: «Mira, quiero que estos elementos adquieran relevancia visual, que se noten...». En aquella época se podía hacer porque se rodaba dentro de un plató, hoy ya eso ha desaparecido. Todo es como una mancha uniforme de color... Yo no sabría decir si este tratamiento del espacio y de la luz podría metaforizar la situación de la España de posguerra, no lo creo. Fue una circunstancia temporal. Se hacía ese tipo de cine. Era un género que existía entonces... Los directores españoles, se quiera o no se quiera, estábamos envueltos por la corriente norteamericana que predominaba. Pero los films italianos y franceses eran también similares... La primera película de Visconti, por ejemplo... Un tipo de cine crea un sistema de iluminación, y este sistema a la vez revierte en otro... El cine norteamericano cambió en un momento determinado, gracias a Lee Garmes. Esto mismo llegó, con sus variantes, a Gabriel Figueroa... Los franceses lo imitaron también... Pero era en el fondo una copia del sistema alemán. Un contraste continuo de la luz con la sombra... El color ha sido el que ha destruido todo ese trabajo. El otro día estuve viendo *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) de Alfred Hitchcock, un trabajo impresionante con el blanco y negro. Los que escriben sobre mi cine mencionan la influencia de Hitchcock o Robert Siodmak. Es indudable que Hitchcock tenía mucha importancia entonces, y sobre todo el Hitchcock inglés. Ese maravilloso final de *Posada Jamaica* (*Jamaica Inn*, 1939)... Afortunadamente, pudo hacer una constante, cosa que yo intenté, pero no pude... Necesitaba el garbanzo. Había que comer.

Usted es el director adjunto de *Jack el negro* (*Black Jack*, Julien Duvivier, 1950)

Había visto películas de Duvivier y me gustaban, tanto las primeras que había hecho tras la aparición del sonoro como después *Gólgota* (*Golgotha*, 1935) o *La bandera* (1935), y en un momento determinado, la montadora española, Margarita Ochoa, me dijo que se iba a hacer una coproducción...



Rodaje de *Angustia* (José Antonio Nieves Conde, 1947). Procedencia: Archivo Gráfico de la Filmoteca Española. Cesión de Juan Miguel Nieves

Yo me presté a figurar, quería ver cómo rodaba Duvivier. Fuimos a Palma de Mallorca y la conclusión que saqué de todo aquello es cómo no hay que hacer una coproducción. El productor era un español que tenía que ver con el doblaje. La parte norteamericana la llevaba un productor judío... Yo era prácticamente un espectador, asistí a los rodajes... Hice buena amistad con el actor George Sanders, que hablaba correcto español, porque su padre había sido en Buenos Aires representante de tabacos. La impresión que me dio es que Duvivier hacía aquello por necesidad, pero le importaba tres pepinos... Después de Palma de Mallorca rodaron aquí, en C.E.A., y después, lo único que hice fueron unas escenas de cadáveres y, como aquí había una especie de pozo para hacerlas, pues rodamos unas cosas según sus indicaciones y se las enviaron para ver si le gustaban. Pero quien opinaba realmente era la montadora francesa, Marthe Porcin... Recuerdo que, cuando me entregaron el guion de Charles Spaak, me pareció extraordinario, pero luego no se parecía nada a lo que se rodó, la transformaron «a la americana», la alargaron y perdió fuerza.

Le preguntábamos esto, en parte, porque usted dijo en alguna ocasión que había tenido en sus manos el guion de *Mr. Arkadin* (*Mister Arkadin/Confidential Report*, 1955) de Orson Welles, y pensamos en la posibilidad de que estuviera usted previsto inicialmente de director adjunto, papel que luego recaería en Julio Fleischner.

No. Lo que pasa es que aprovechando que un ayudante de Welles era hijo de Margarita Ochoa, estuve viendo cómo rodaba. Me lo presentaron. Luego me lo encontré en Sevilla, paseando en un coche de caballos, y con un puro enorme, y me saludó afectuosamente... Pero es verdad que me dieron el guion primitivo de *Mr. Arkadin*, pero, en



Rodaje de *Llegada la noche* (José Antonio Nieves Conde, 1949). Procedencia: Archivo Gráfico de la Filmoteca Española. Cesión de Juan Miguel Nieves

realidad, lo que vi fue la versión de los coproductores suizos, diferente a la española.

Surcos es sin duda la película historiográficamente más renombrada de su filmografía y *Balarrasa* la más popular, la más conocida por el público. No obstante, hemos tenido la fortuna de ver recientemente *Todos somos necesarios* (1956), una película excelente y que, de alguna manera, incide en la voluntad de situarse en los límites de lo decible en aquel momento, en hablar de cuestiones incómodas, planteando problemas de tipo social en la España de los cincuenta, y de una manera valiente y solidaria con los desfavorecidos.

Sí, aunque en realidad es una película de circunstancias, posterior a *Los peces rojos*, con los mismos productores, del Opus... El autor del guion era Faustino González-Aller, un dramaturgo que luego se fue a Cuba y a Norteamérica como corresponsal de la agencia EFE. La historia me gustó. Creo que fue una buena película, de entre las que he hecho, con la que me he sentido más a gusto y con libertad. Como saben, se proyectó en el Festival de San Sebastián, donde se premió la película y la dirección.

En algunas de sus películas —en *Los peces rojos* de manera especial y también en *Rebeldía*— hay ciertos dispositivos formales que parecen tomados directamente de la filmografía de Luis Buñuel, y en concreto de *Él* (1952), una película que usted ha afirmado en más de una ocasión haber visto con gran interés. Es evidente, al menos, que la presencia de Delia Garcés y Arturo de Córdova en los repartos de estos films puede tener algo que ver.

No creo que haya una posible influencia formal de Buñuel en mi cine, en absoluto. Conocí brevemente a Buñuel en

1935, antes de la Guerra. Me lo presentó Sáenz de Heredia. El ayudante que tenía Buñuel en su primera película, Urgoiti, Domingo Pruna, había venido de Francia siendo ya su ayudante. Y luego fue el mío en *Surcos* y en *Los peces rojos*. Y era el que me contaba cómo rodaban en Filmófono a partir de un guion extremadamente férreo y detallado, que se seguía a rajatabla. *Él*, en efecto, la vi en Cannes; lo que me llamó más la atención fue Arturo de Córdova. Al hacer *Los peces rojos* en colaboración con el mexicano Wallestein, surgió el nombre de Arturo de Córdova y el recuerdo de su papel crispado y obsesivo. Fue Arturo quien me contó después cómo rodaron la escena en que el protagonista de *Él* va en calzoncillos montado en bicicleta, que ahora no está en la película, pero que yo visioné en Cannes... Buñuel decía que le iba a gustar mucho a los críticos, porque era una tontería.

Y Delia Garcés, la protagonista de *Rebeldía*, es la pareja de Córdova en *Él*.

Pues ni me acordaba. Era una actriz argentina que estaba casada con Zubiría, un director de ascendencia vasca. Lo único que recuerdo ahora de *Él* es esa secuencia que resulta que no está en la película. Recuerdo también que Arturo me contó que estaba entusiasmado con una novela de Ricardo León, funcionario del Banco de España, que escribía novelas muy catolizantes. Arturo de Córdova estaba dispuesto a poner dinero en la producción y se la ofreció a Buñuel, pero este la rechazó porque era un escritor de derechas y eso podía traerle problemas... Y esa historia es prácticamente *Viridiana* (1961). Es un individuo que va por los campos, predicando, como una especie de cura laico. En un momento se mete en una casa donde hay una serie de locos... Y medio los convierte a todos... La historia de la casa con los mendigos de *Viridiana* está ya ahí. Buñuel rodó en el mismo estudio en que yo rodaba entonces *Prohibido enamorarse* (1961), en el plató de al lado. Recuerdo como curiosidad que sus ayudantes nos pedían una cama de nuestro decorado para incorporarla al suyo. Pero, en realidad, nunca me ha interesado demasiado Buñuel. Tuve la paciencia de ver en la televisión casi todas sus películas por orden, una tras otra, y la que de verdad me interesa es *Los olvidados* (1950), que es el primer tomo de *La busca*, de Baroja. No crean que se andaban con chiquitas, ni él ni su guionista Julio Alejandro, a la hora de *buscar* materiales. Me gustan algunas de sus películas, pero a menudo se subía a la parra.

Como usted sabe, suele hablarse de «autores de películas» —que se encargarían no solo de la dirección, sino también del guion y, a veces, de la producción—, y de «cineastas» o «directores» —que serían los que se encuentran con un material y han de enfrentarse a él—. En este sentido, usted sería cineasta, pero lo que ocurre es que hay realizadores como usted —Hitchcock o Douglas Sirk

en EE.UU— que no suelen aparecer acreditados como co-guionistas, pero que trabajan con el guionista o bien en el rodaje o bien antes. Quisiéramos que nos hablase un poco de sus relaciones con los guionistas.

Por ejemplo, en *Surcos*, un caso paradigmático, nos dio unas hojas Natividad Zaro —unas veinte holandesas—, de una historia sainetesca. Yo leí aquello y le dije que me interesaba, pero que había que transformarlo. Me interesa como idea, pero no como historia. «Si quiere hacer esta película» —le dije— «tengo que tener absoluta libertad para contratar al guionista que me dé la gana y reescribir la película de arriba abajo». Cuando le dije que el guionista elegido era Gonzalo Torrente Ballester no hubo ningún problema. Gonzalo era amigo de Eugenio Montes. La idea con la que arrancamos es la de unos pobres campesinos que se vienen a Madrid, y a partir de ahí había que hacer una historia nueva. Entre los dos discutíamos cada situación. Era una especie de coescritura. Él tenía en la palabra más peso que yo, pero yo era el director y le iba corrigiendo y marcando por dónde ir. La película se rodó sobre la tercera versión del guion, pero incluso aquí corregíamos y modificábamos cosas. Creo que conservo la primera versión, pero no la definitiva.

También en *Don Lucio y el hermano Pío* (1960) hay un guion original muy modificado.

El guion era de Jaime García Herranz y, de verdad, no había quien lo aguantase. Era para llorar, lacrimógeno. Muy sentimental. Había que transformarlo y darle vida. Al guionista, lógicamente, le encantaba lo que había hecho, y cuando le pasamos la película se levantó cabreado y se marchó. Me encontré a Pío Ballesteros y se comprometió a colaborar conmigo generosamente, incluso sin aparecer acreditado. Partíamos de las ideas centrales en términos muy generales. Luego rodábamos y discutíamos el desarrollo que la historia iba a tomar, y lo que filmaríamos al día siguiente. Hacíamos unas copias y se las entregábamos a Pepe Isbert y a Tony Leblanc, que se adaptaban sin problema alguno. El guion se iba construyendo a medida que se rodaba. Construíamos episodios diferentes, pequeñas historias, sin orden. Tuvimos que advertir al montador la falta de continuidad. Había que crearla. Yo se la di al montador.

Lo curioso es que al final —ya que desconocemos ese guion original de García Herranz— la película acaba teniendo un regusto documental del Madrid de la época, del Rastro, y unas ciertas situaciones y relaciones entre personajes que, en cierto modo, la aproximan a *Surcos*. En este sentido, el trabajo de relectura de ese guion, de llevarlo a su terreno, es bastante llamativo.

Sí, sí. Al hablar de películas sobre Madrid, también *Don Lucio y el hermano Pío* debía proyectarse junto a *Surcos*. Es una película muy madrileña: el Rastro, sus personajes

y tipos... Cercana también a *El inquilino* (1957), otro *documental* madrileño. Es una película que me gusta. Cuando la vimos al final del montaje, tanto Alfredo Fraile como Arturo González (el productor, el hermano de Cesáreo), quedaron muy satisfechos de la transformación operada. Y se defendió bastante bien. La historia se basaba en una costumbre que yo recuerdo de chico en Segovia: llevar las imágenes por las casas. A mi casa llevaban «la Virgen de no sé cuántos»... Eso también ocurría en Madrid. Era el fundamento de la historia. García Herranz era un guionista muy valenciano, muy de CIFESA, muy sentimental... Discutí con Fraile y decidimos todas esas modificaciones. Al final él tenía miedo de que todo lo rodado no pudiese pegarse. Pero yo le dije que no se preocupase. Hay un viejo dicho que dice que en el cine se pega todo.

Hay, por cierto, un viejo dicho castellano, como usted sabe, que sostiene del aprovechado que «se quiere quedar con el santo y las limosnas». Es exactamente el personaje que encarna Tony Leblanc. Es una ilustración muy divertida de ese refrán, y ello nos lleva a un aspecto, que tiene que ver con *Surcos* y también con *Don Lucio*, que es el aspecto cervantino del asunto... La estructura de *Don Lucio y el hermano Pío*, por ejemplo, acumula entremeses, propios del teatro de Cervantes.

Sí, sí. Exactamente es así. Y también tiene que ver, en otro sentido, con Pérez Galdós, con *Misericordia*. En *Surcos*, pese a la tan citada influencia del neorrealismo italiano, nuestro punto de inspiración estaba en el mundo de Cervantes. Pero también en Florián Rey y su extraordinaria *La aldea maldita* (1930). Cuando me felicitó tras ver *Surcos*, le comenté que, de alguna forma, mi película era una continuación de la suya.

Su trabajo para arreglar guiones prefijados y darles un toque personal, como ocurre también en *Las señoritas de mala compañía* (1973) o *Casa Manchada* (1975) exigiría un comentario más detallado por su parte.

En realidad, para *Las señoritas de mala compañía*, de Juan José Alonso Millán, yo arreglé una versión que a Frade le gustaba, pero no se atrevía a enfrentarse al escritor. Le dije que hablaría con él y que le explicaría cómo y por qué pensaba transformarla, además de los cambios que luego se me iban a ocurrir durante el rodaje. Es una película de la que estoy satisfecho. Hay ciertos aspectos que provienen de mis propios recuerdos... Por ejemplo, hay una secuencia en que están todos en fila en el *salón* del prostíbulo y van pasando uno a uno, que está basada en algo que yo mismo vi en Burgos... Entramos en un burdel en tiempos de la guerra... «¡Que pase el siguiente!». Las casas de prostitución no estaban prohibidas; en tiempos de Franco eso no se prohibió nunca. La prohibición vino de la UNESCO. Yo estuve indagando, llegué a la Biblioteca Nacional y, buscando documentación, encontré que ha-

bía ocurrido a la vez en otros países europeos... Lo que también era gracioso —y parte de ello está también en *Las señoritas de mala compañía* cuando salen de la iglesia, aunque no dicho del todo tal como fue— era como en Segovia, los jueves por la mañana a partir de las 11, todo el mundo en la calle Real miraba cómo la atravesaban las prostitutas para ir al hospital a hacerse el reconocimiento médico. Ahora no sé si lo harán... La gente las saludaba, era una cosa divertida. Era una colección de pobres mujeres, en realidad.

Ese fue, a grandes rasgos, mi sistema de trabajo. En *Marta* (1971), por ejemplo, le enviaron el guion que yo había arreglado a Marisa Mell a Roma y le gustó. Era parecido a una historia de Hitchcock. Ella estaba encantada. Pero luego no fue ese el guion utilizado. No se pudo convencer al productor. En mi última película, *Más allá del deseo* (1976), eso fue ya una catástrofe. No se podía hacer nada. Nunca he visto a un hombre más terco y torpe que aquel guionista, Ramón Solís. Yo intentaba arreglarlo cada noche en casa, como podía. Pero había que rodar por problemas de fechas... Y había que comer.

Rodaje de *Surcos* (1951). Procedencia: Archivo Gráfico de la Filmoteca Española. Cesión de Juan Miguel Nieves



Coméntenos su trabajo en *Volvoreta* (1976), porque también aquí está dada la vuelta parcialmente la historia de Wenceslao Fernández Flórez.

Es una lástima lo que sucedió. Tuve que salvar a Rafael Gil, mi primer maestro y amigo, tras el despido de Rafael Moreno Alba. Había que empezar de inmediato. Amparo Muñoz tenía un determinado tiempo de rodaje firmado por contrato y solo se preocupaba de salir guapa. Cogí la novela de Fernández Flórez, varios ejemplares, y la repartí entre ayudantes y actores. No seguí solo la historia de los dos chicos y fue un error. En consecuencia, salió como salió. Además, no pude controlar por completo el montaje ni la sonorización. Pero a la distribuidora le satisfizo económicamente la operación. Hube de consentir en cosas que nunca hubiera debido, pero no me quedó otro remedio. Tenía que ayudar al amigo fuese como fuese.

Usted ha dicho en algunas entrevistas que ha habido momentos en que estuvo económicamente apurado, que lo ha pasado mal. ¿Esto era muy común en el cine español?

Sí, no era algo que le pasase a uno solo, sino al contrario: a casi todos. De repente aparecían y desaparecían. Yo tuve que sufrir ese problema. Entre medias hice esas cosas con los norteamericanos, como *El sonido de la muerte* (1965). El guionista y coproductor, Sam X. Abarbanel, descendiente de judíos, era guionista de historias de ese tipo, de película de serie B, de monstruos y de cosas de estas, a lo Roger Corman. Ellos querían que el monstruo apareciera desde el primer momento y yo les dije que ni hablar. El monstruo si aparece es al final, en el último momento y, además, quería transmitir la sensación de su presencia más que verse realmente. Se rodó así, pero luego se reunieron los productores españoles y norteamericanos y me dijeron que hacía falta que apareciera al final, y fue cuando se filmó aquello con el monstruo. (Los monstruos que aparecían en sombras se hicieron con unos espejos que tenía Alarcón que colocábamos frente a la cámara y los actores para generar ese resultado). Cuando me ofrecieron el proyecto me pareció muy divertido, porque son cosas que uno siempre quiere hacer profesionalmente, que necesitan de ingenio. Pero era todo muy modesto económicamente, y eso que trabajamos en los Estudios Bronston, que les prestó el plató y otra serie de cosas. Yo le dije a Abarbanel que había que buscar un buen guionista de ese género... ¡Sin saber que él mismo era el guionista! Finalmente, la película obtuvo un diploma en el 4.º Festival de Fantascienza de Trieste. Es una historia que tratada hoy de nuevo, en color, podría tener gracia...

José María García Escudero está dos veces distintas al frente de la Dirección General de Cine mientras usted desarrolla su carrera.

Antes de lo de *Surcos*, no lo conocía...

¿Sabe que venía de las J.O.N.S., que era jonsista?

Según he leído en su libro, se da la casualidad de que él había conocido a unos personajes en el año 1935 que yo había tratado cuando iba a ver a Dionisio Ridruejo en una pensión de la calle entonces llamada Príncipe de Vergara (después general Mola). Recuerdo que nos reuníamos continuamente los dos. Me contaba sus conversaciones con José Antonio Primo de Rivera y, de hecho, fue él quien que me lo presentó. García Escudero, según cuenta en su libro, estudiaba en la escuela de periodismo de *El Debate* al tiempo que Ridruejo.

Cuando hice *Surcos* se la querían cargar y, gracias a Fray Mauricio de Begoña, solo eliminaron el final. Recuerdo que el nuevo final no me gustaba nada e intenté hacer en secreto el original, pero Natividad Zaro no se atrevió, existía entonces una preocupación lógica... Como la película se llevaba a Cannes se me ocurrió la solución de terminarla de otra manera para aquella exhibición: tras la llegada del tren después de tirar el *Chamberlain*, el cadáver de Pepe, situar el final coincidiendo con el humo de la máquina... Pero no se hizo, por precaución. Era un momento... Igual me ocurrió con el final de *Los peces rojos*: yo quería que el protagonista se suicidase de verdad y que la chica se quedase allí, gritando... Me sucedió como a Fritz Lang, que proponía finales y no se los aceptaban. Algo similar ocurrió también con *El diablo también llora* (1963), en el que el final previsto solo está sugerido. El productor es siempre muy importante y toma sus decisiones, para bien o para mal. Así, por ejemplo, el que me llevó a ver a Natividad Zaro —encuentro de donde surgiría *Surcos*— fue Felipe Gerely, un húngaro emigrado que había trabajado en Viena con Pressburger, y que era muy amigo de ella.

Hablando de finales modificados, otro *casus belli*, y muy conocido también, es el de *El inquilino*. Una película que hemos podido ver en su «versión original» y que resulta un alegato incendiario contra el desarrollo del Régimen a mediados de los años cincuenta. Un film que combina además, de forma extraordinariamente sutil, ciertos elementos sainetescos y otros de la farsa con la tragedia más sombría.

En realidad, yo estaba siempre deseando hacer una película como *Surcos*. Cuando creamos la cooperativa, puse sobre la mesa el guion de *El inquilino*. Era un guion deslavazado de José Luis Duró del que solo utilizamos el primer episodio; todo lo demás se desechó. La pretensión era hacer un *Surcos* con humor. El problema posterior, como es sabido, fue con Arrese, recién nombrado ministro de la vivienda...

A medida que transcurre la película, que realmente es una pesadilla casi kafkiana, mientras el protagonista está en una situación cada vez más dramática, sin gracia alguna



Presentación de *Surcos* en Cannes. Procedencia: Archivo Gráfico de la Filmoteca Española. Cesión de Juan Miguel Nieves

para él y su familia, los demás personajes progresivamente se comportan de forma más y más farsesca, más astracanesca. Hay una especie de juego de contrastes.

Sí. Eso fue resultado de la construcción del guion, en el que intervine mucho y directamente. Prácticamente se tuvo en cuenta esta idea central: narrar la tragedia de un personaje rodeado de golpes de humor, pero golpes de humor que en realidad salieron golpes de astracán... Como el episodio de Don Tancredo, que yo había visto de chico y sugerí a los guionistas.

Hay en el film una serie de movimientos de cámara, de panorámicas descendentes (sobre la fachada de la casa que se va a demoler, en la mansión del marqués, la curva de beneficios de Mundis S.A.) que, en sonora rima, trazan un inequívoco discurso sobre las fuerzas que, a la postre, están detrás del desahucio de la familia González...

Sí, sí. Está hecho así a propósito. Aunque probablemente hoy no lo hubiera rodado de esa manera y, con seguridad, lo hubiera montado de otra forma. Lo hubiese hecho más picado, más cortante, buscando causar más impacto. Porque tal como está, con las panorámicas, pa-



Cartel de *Senda ignorada* (1946). Procedencia: Archivo Gráfico CulturArts IVAC (Instituto Valenciano del Audiovisual y de la Cinematografía)

rece amortiguar el efecto pretendido, aplanarlo. Es una película que hoy hubiese *corregido*, pero esa es una posibilidad de los escritores de la que no disponemos los cineastas.

En cualquier caso, es una película feroz, de una dureza sorprendente... No extrañan sus problemas con la censura, más bien parecería lógico que hubiese tenido más...

No se cómo pasó la censura. Sé que intervino un crítico de la revista *Ecclesia*, que era censor y la defendió. Porque el conjunto de los censores, en principio, se quedaron perplejos con su dureza y amargura. La secuencia de la solicitud de la vivienda social, por ejemplo, era una burla de la burocratización y de su ineficacia... Pero lo curioso es que no hubo problemas. ¡Nos dejaron rodar y poner todos aquellos carteles! Y es una secuencia que tiene verdadera gracia. Eso no lo cortaron, pero sí cuan-

do Fernán-Gómez va por la calle, progresivamente abrumado y descorazonado, viendo carteles de «Se vende», «Venta por pisos», etc.

Aun así, la versión que se estrenó en 1963, mutilada y con el nuevo final (la mujer del protagonista encuentra, en el último momento, un piso nuevo en la urbanización La Esperanza), sigue siendo demoledora. No tenía arreglo para ellos. Era imposible cambiar el sentido del discurso.

Sí, sí. No se podía evitar. El nuevo final se rodó al cabo de un año... Y ese barrio que se ve en la secuencia añadida son las viviendas del Puente de Praga. Pero *El inquilino* es quizás un punto de no retorno. Entre los años 1953 al 1956 o 57 hay una serie de inquietudes sociales en el aire, que por desgracia el cine español no pudo reflejar en toda su intensidad. Al sofocarse esa evolución, nosotros, los cineastas, nos vimos abocados, por desgracia y para sobrevivir, al puro juego por el puro juego.

En los años sesenta, en efecto, usted tiene varios parones profesionales ¿Cómo es, a su entender, que no lo apoya García Escudero y se decanta por el Nuevo Cine Español, tan diferente al modelo de *Surcos* que antaño había defendido fervientemente?

Volvió cuando Manuel Fraga llegó al Ministerio de Información y Turismo. Estaban llenos de buenas intenciones, pero no sabían nada de cómo hacer cine. No pudieron ni tenían fuerza para hacerlo. Era solo hacer un supuesto «cine de juventud». Además, cuando al cine lo apoyas económicamente se estropea. Como todo arte. Dalí es un buen ejemplo de ello.

CINE Y FALANGE: IMPOSIBILIDAD Y DESILUSIÓN

En *Casa Manchada* (1975), una película bastante convencional, con una acumulación de zooms que denotan un cierto fastidio por tener que hacer una película no como uno quisiera, hay de repente un conjunto de cuestiones personales suyas que nos han llamado mucho la atención. ¿Cuál es el trabajo por medio del que consigue introducir unas reflexiones en presente, que le dan, de vez en cuando, vida a la película? Porque son unas reflexiones sobre lo que ha sido la Guerra Civil y lo que ha sido el papel de Falange...

En efecto. Era una novela muy floja de Emilio Romero. Andrés Velasco, el productor —a quien le habían garantizado ayudas si la adaptaba, lo que resultó ser mentira—, y Pedro Gil Paradela crearon un guion muy malo, que no me interesaba en absoluto. Tuvimos una charla con Emilio Romero y yo le dije que aquello era una mierda y que ha-

bía que hacerlo de nuevo. Dijo que lo haría, pero no hizo nada. Y había que rodar, porque llegaba el actor Stephen Boyd... Deprisa y corriendo corregí, taché y entré a saco en el guion. Metí una serie de cosas. Cuando más se nota es en el ataque de los maquis, porque en realidad la historia en la novela habla de otras cosas. Yo introduje todos los elementos referidos a la actuación de la Guardia Civil y para el final aproveché una entrevista que le habían hecho a Valentín González, «El Campesino»¹, publicada por el diario *Pueblo*. Era bastante larga y la corregí, la arreglé y creé un diálogo que me interesaba. Lo curioso del caso es que en la Dirección General de Cine sentó muy bien. Y no metí más cosas porque el productor me lo pidió por favor... Era ya la época del inicio de la Transición. Pero convertí a «El Campesino» en un personaje fundamental del final de la historia. Aquella conversación que tienen uno y otro, que hablan de que en la guerra, tú fuiste falangista y tú... Traté de ampliar esa conversación y dotarla de contenido... Igualmente, cuando la chica aparece como prostituta en aquella fiesta y se habla sobre la guerra, es una cosa que había visto en la película *Arco de triunfo* (Arch of Triumph, Lewis Milestone, 1948).

Es que parece que hay una base, la historia de Emilio Romero, que a usted es evidente que no le interesa nada, pero sobre eso hay veinte o veinticinco minutos que parecen pegados sobre el paisaje... Parecen que tienen que ver con una especie de balance de lo que fue Falange y su actividad desde la guerra hasta ese momento.

Exactamente. Y el arranque, el fusilamiento, etc., tampoco existía en el guion. Es una invención mía de principio a fin. El resultado es una especie de popurrí. Incluso se pensó en Rafael Azcona para ayudar a mejorar el guion, pero no fue posible.

Para ir finalizando, nos gustaría que reflexionase en voz alta, si le apetece, sobre la posibilidad o imposibilidad o los avatares que ha habido para llevar adelante un cine falangista...

No creo que hubiera... Creo que hubo un intento... Pero nunca he hablado de eso, ni con Dionisio Ridruejo. Me afi-

lí a Falange en 1933, poco después de escuchar el discurso fundacional de José Antonio.

Pero había una buena cantidad de falangistas en el mundo del cine.

Por lo visto, surgieron de repente, tras la guerra, un elevado número de ellos... En fin... Yo solo conocía a uno o dos antes de la guerra. Los únicos que podría citar son Sáenz de Heredia —pero realmente solo porque era primo de José Antonio—, aunque me reconoció en persona que no estaba afiliado, y Fernando Delgado. Intenté trabajar con este durante la República pero, pese a sus buenas palabras, no me fue posible. De cualquier forma, en general, no creo que existiese esa idea de un cine falangista.



Programa de mano de *Rebelión* (1954). Procedencia: Archivo Gráfico CulturArts IVAC (Instituto Valenciano del Audiovisual y de la Cinematografía)

Pero no nos referimos tanto a un cine orgánicamente falangista como a uno realizado por falangistas progresivamente desencantados, cuyos críticos puntos de vista sobre ciertas cuestiones sociales y políticas habían de surgir inevitablemente en sus films.

No, no creo que existiera ni pudiese existir. Aunque sé

que se ha hablado de *Surcos* como un film falangista y, en efecto, algo hay en la película que deja traslucir mi añeja y desilusionada ideología y mi preocupación por un cine social. Tengan en cuenta que Falange, antes de la guerra, era un proyecto idealista, difuso, que se iba construyendo sobre la marcha, que dependía en gran medida de la personalidad y del carisma de José Antonio. Carecía, en realidad, de corpus ideológico, más allá de los famosos «Veintisiete Puntos». Era un movimiento brumoso que murió antes de poder concretarse. Recuerdo el primer tomo publicado por Aguilar de *El capital* de Marx, y el impacto que aquello me causó... Falange era un arrebató romántico y juvenil. ¿Qué iba a salir de allí? Era todo muy pobre, sin dinero. ¿Nacionalsindicalismo? Era una sensación, pero no había una verdadera construcción ideológica. Ahora bien, lo que pudo haber llegado a ser no hubiera sido nunca la guerra ni lo de después. Eso no tenía nada que ver con aquello. Hoy no sé decir qué era. Un sueño. Antes de la guerra hablaba de ello apasionadamente con Dionisio Ridruejo... Pero tras el complot militar todo cambió. Aquello no me gustaba nada. No era un golpe político. Recuerdo

encontrar a Dionisio por la calle con la camisa azul y la boina roja e increparle: ambas prendas eran, a mi entender, incompatibles. Más tarde, como es sabido, retornaría a su primitiva manera de pensar. La Falange de Franco y Serrano Suñer no tenía ya nada, nada que ver. Tampoco me gustaban las bromas que gastaban acerca de Hedilla. Cuando oí comentar a algunos *camaradas* que no tenía clase, sentí que aquel no era mi sitio.

Un día paseando por Segovia nos explicó un muchacho cura que había estudiado en Alemania lo que estaba pasando allí, lo que era realmente el nacionalsocialismo... Lo que yo recuerdo, precisamente, es que entre la gente cercana a Dionisio Ridruejo había judíos... Estaba, por ejemplo, el valenciano Samuel Ros, que era judío y muy amigo suyo.

Recuerdo que le dije una vez a un cura que vivía en el siglo XIX porque consideraba pecado el liberalismo. Le comentaba que si quería ser falangista recordara lo que decía José Antonio, que el liberalismo es el fin de toda buena política, que, al final, toda concepción política auténtica acaba siendo liberal.

BALANCE FINAL

Para acabar, ¿qué balance haría usted de su carrera cinematográfica?

Que pudo ser y no fue. Quería hacer cine, no he querido nunca hacer otra cosa. Pero me encontraba en un mundo en el que... Un día, creo que fue Fernán-Gómez, me preguntó durante un rodaje por qué paraba, qué me pasaba... «Estoy pensando» —contesté— «que a todo el mundo que nos rodea no le interesa nada lo que está haciendo. Lo hacen porque viste mucho y da dinero»... El noventa por ciento de los profesionales que he conocido no estaban realmente interesados. Solo he conocido a un apasionado por el cine: Rafael Gil —con quien empecé como ayudante de dirección—, independientemente de que sus películas sean mejores o peores. Y el director, el pobre, casi siempre el único interesado, era constantemente zarrandeado.

Ha llegado un momento, de verdad, en que me da igual que digan lo que digan de mi cine, a favor o en contra... Ya hace años, en 1978, llegó un momento determinado en que dije «se acabó». Y se acabó. Me convencí de que no había nada que hacer. Hablé con unos y con otros. Muy buenas palabras, muchas promesas, pero aquello no avanzaba. Al final, un representante de la Sociedad Hispano-Mexicana me felicitó por una idea —un desarrollo bastante largo: la historia de un grupo de campesinos que se unen ante la explotación de las grandes compañías... A ellos les dan una peseta y luego venden los productos por cien; había una serie de bromas sobre la situación del

transporte, etc.—, pero me dijo que no se atrevía a hacerla, que era mejor una comedieta o un «porno blando». Aquello ya no tenía nada que ver conmigo.

Notas

* Esta entrevista fue originalmente publicada en CASTRO DE PAZ, José Luis (2003). *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*. Ourense: 8º Festival Cine Ourense.

** Las imágenes que ilustran esta entrevista proceden de los archivos gráficos de CulturArts IVAC (Instituto Valenciano del Audiovisual y de la Cinematografía) y Filmoteca Española. Las imágenes procedentes de Filmoteca Española fueron cedidas por Juan Miguel Nieves. *L'Atalante* agradece la autorización para su reproducción en estas páginas.

1 Precisamente, al Estado Mayor de «El Campesino» perteneció el fallecido Manuel Mur Oti, otro cineasta de la generación de Nieves Conde, a quien el Festival de Cine Independiente de Ourense dedicó un ciclo y un libro en 1999 (Castro de Paz, J. L. y Pérez Perucha, J. [coords.], *El cine de Manuel Mur Oti*).

Julio Pérez Perucha (Pamplona, 1945), historiador del cine, es actualmente Presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Miembro del comité de redacción de la revista de cine *Contracampo* (1979-1987). Autor de innumerables libros, artículos y capítulos en libros colectivos dedicados a la Historia del cine español, en su obra destacan, por ejemplo, títulos como *En torno a Berlanga* (Valencia, Fundació Municipal de Cine, 1980-81), *El cinema de Edgar Neville* (Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982), *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español 1931-1973)* (Valencia, Mostra de Valencia, 1990) o la dirección de la *Antología Crítica del cine español 1906-1995* (Madrid, Filmoteca Española/Cátedra, 1997).

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del Cine y Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas, y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros destacan: *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012).

(DES)ENCUENTROS

Dehaciendo 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 irremediamente 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 milliardaire* (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 pseudo-neorrealismo francés de *Se escapó la suerte* (Antoine et Antoinette, Jacques Becker, 1947) que hacia el demolidor 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 circularan, como lo hacían los libros, de forma más o menos semi-clandestina. 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 los años cuarenta y cincuenta, no se me antoja empresa tan inasequible y escurridiza. Habida cuenta de que las rare-

zas 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* (idioleto 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 Ligeró) 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 más 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 *carnevalización 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 pandereatas. 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. *Inventación 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.

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.



Agustina de Aragón (Juan de Orduña, 1950)

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 Zabala, 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 aquella 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 sientan 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 debemos 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 desgarramiento 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 esta-

blece 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 pasará 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 Gozálbos. ¿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 *desfalangización* (pérdónese 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 vacío 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 gue-

rra 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 la-

zos 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 Production 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).



Un nuevo concepto de universidad online



Máster Oficial en Creación de Guiones Audiovisuales

El único máster online de España en creación de guiones audiovisuales

Un programa especializado en la escritura de ficción y no ficción tanto cinematográfica como televisiva.

El máster en Creación de Guiones Audiovisuales ha sido diseñado para cubrir todas las necesidades formativas en relación a la **práctica profesional de la creación de contenidos para el mundo audiovisual.**

- Tutorización individual de mano de **guionistas de amplia y reconocida trayectoria** tanto en cine como en televisión.
- **Preparación para el ejercicio profesional:** desarrollo de habilidades tanto de escritura como de venta y estudio del mercado audiovisual.
- Elaboración final de un producto original listo para introducirse en el ámbito laboral y mercado profesional.

Grado en Comunicación

El Grado que engloba Comunicación Audiovisual, Periodismo, y Publicidad en un mismo plan de estudios

Abarca las distintas áreas que un comunicador debe dominar y permite:

- **Elegir** una especialización: Periodismo, Publicidad y Relaciones Públicas o Comunicación Audiovisual
- O combinar asignaturas para ser un **comunicador 360º**

Contenidos actualizados e impartidos de manera práctica para poder aplicarlos desde el primer día.

- Formación en las **profesiones más demandadas en el sector:** community manager, content strategist, periodista online, gestor de contenidos, copy creativo.
- Posibilidad de hacer **prácticas en medios propios**
- **Profesorado en activo** involucrado en la actualidad de los medios.
- **Clases magistrales** de expertos en las últimas tendencias.

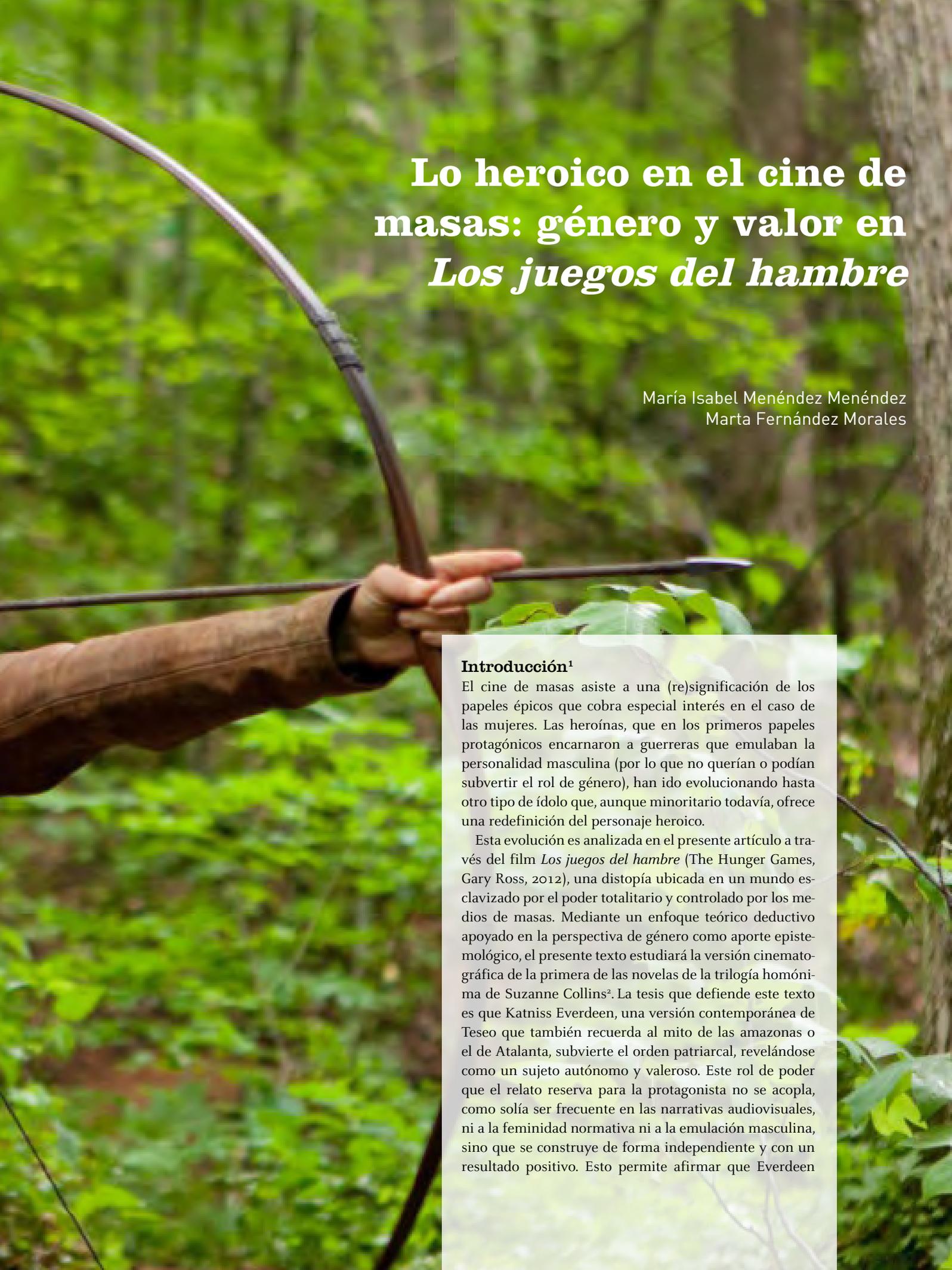
Consulta la oferta completa en www.unir.net o llamando al 941 210 211





**PUNTOS
DE
FUGA**

Figura 1

A close-up photograph of a hand holding a wooden bow, with a forest background. The hand is wearing a brown sleeve and a black wristband. The bow is dark wood and is held in a way that suggests it is being prepared for use. The background is a lush green forest with many trees and leaves.

Lo heroico en el cine de masas: género y valor en *Los juegos del hambre*

María Isabel Menéndez Menéndez
Marta Fernández Morales

Introducción¹

El cine de masas asiste a una (re)significación de los papeles épicos que cobra especial interés en el caso de las mujeres. Las heroínas, que en los primeros papeles protagónicos encarnaron a guerreras que emulaban la personalidad masculina (por lo que no querían o podían subvertir el rol de género), han ido evolucionando hasta otro tipo de ídolo que, aunque minoritario todavía, ofrece una redefinición del personaje heroico.

Esta evolución es analizada en el presente artículo a través del film *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012), una distopía ubicada en un mundo esclavizado por el poder totalitario y controlado por los medios de masas. Mediante un enfoque teórico deductivo apoyado en la perspectiva de género como aporte epistemológico, el presente texto estudiará la versión cinematográfica de la primera de las novelas de la trilogía homónima de Suzanne Collins². La tesis que defiende este texto es que Katniss Everdeen, una versión contemporánea de Teseo que también recuerda al mito de las amazonas o el de Atalanta, subvierte el orden patriarcal, revelándose como un sujeto autónomo y valeroso. Este rol de poder que el relato reserva para la protagonista no se acopla, como solía ser frecuente en las narrativas audiovisuales, ni a la feminidad normativa ni a la emulación masculina, sino que se construye de forma independiente y con un resultado positivo. Esto permite afirmar que Everdeen

redefine el perfil heroico cinematográfico, especialmente el que el cine *mainstream* había reservado para las guerras del cine anterior.

Cuestiones epistemológicas: mito, héroe y sociedad de masas

Aseguraba en su momento Mircea Eliade que si conocemos los mitos podemos aprender los secretos del origen de las cosas (1968: 20). El mito es, según Campbell, «la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas» (2011: 11). Pero los mitos no viven por sí mismos, sino que esperan que los individuos los encarnen y, en este sentido, estaríamos ante el mito del eterno retorno que definió Eliade (2011) a mediados del siglo xx.

LOS MITOS PERMITEN RESPONDER A LA PREGUNTA «¿QUIÉN SOY YO?», CONFIRIENDO SENTIDO A LA IDENTIDAD PERSONAL

Según algunos textos, en la llamada era digital la sociedad se ha desmitificado: la ciencia desea explicarlo todo y el desarrollo tecnológico ha permitido tal nivel de perfección que ha hecho olvidar la cuestión básica de los seres humanos: organismos que viven y mueren y que, por ello, buscan razones que permitan explicar su propia existencia y la de su universo. De ahí la necesidad de una redefinición en un momento en que, incluso, se habla de «la muerte del mito» (JAMET, 2011: 24). El eterno retorno que se da en la sociedad actual se concreta en cuatro modelos que devuelven al ser humano a su estado original: el retorno hacia los demás, o sentimiento de pertenecer a un todo a través de la incardinación de nuestra sociabilidad humana; el retorno de la figura de Dionisos según nuestra definición de *homo ludens*; el retorno a la pulsión, dado que los medios de comunicación y, más específicamente, las nuevas tecnologías permiten que todo esté disponible en todo momento; y, por último, el retorno a lo salvaje, a lo animal (JAMET, 2011: 32).

Así, también las figuras posmodernas pueden explicarse desde una perspectiva mitológica. Para May, en la sociedad actual los mitos permiten responder a la pregunta «¿quién soy yo?», confirmando sentido a la identidad personal; además, hacen posible el sentido de comunidad, afianzan nuestros valores morales y, por último, son una forma de enfrentarnos al inescrutable misterio de la creación (MAY, 1992: 32).

Según Gubern, en la era en que la mitología profana ha sustituido a la sagrada, el mito explica y favorece la cohesión social, legitima el *statu quo* y elimina la angustia. De ahí que los medios de masas presenten personajes, roles y modelos de conducta dotados de atractivo, que favorecen la identificación con el público. El mito se con-

vierte en materia prima del imaginario, de la identidad tanto privada como colectiva, articulando el sentido de la vida: «el proceso de producción de fabulaciones es inseparable de la mitopoyesis, o proceso de generación de mitos» (GUBERN, 1993: 15). Lo antedicho explica que los relatos audiovisuales contemporáneos sigan buscando inspiración en el mundo mitológico y en los arquetipos, como veremos en este texto. Dicho con las palabras de Campbell, el individuo crea nuevos mitos, a través de las novelas o del cine, que otorgan direccionalidad y sentido a la existencia. En ocasiones, dichos mitos modernos son más exitosos que otros, no solo por su capacidad de orientación, sino por la posibilidad de trascender en el tiempo (RUIZ, 2012: 194).

En cuanto al rol esencial del héroe/heroína, se trata de convertirse en vehículo de imágenes universales que inspiren a las personas de una sociedad. «Por definición, el héroe es aquel que encuentra a estas [las situaciones míticas] una solución, una salida feliz a la desdicha» (CAILLOIS, 1988: 28). Es decir, su papel es resolver el conflicto en el que se debate el individuo. «Un héroe es un mito en acción» (MAY, 1992: 52) y por eso resume nuestras aspiraciones, ideales y creencias. Los héroes siempre son transgresores, traspasan el umbral de lo prohibido, cuestionan los límites impuestos por la sociedad, muchas veces están regidos por la ilusión e incluso por la utopía y siempre deben lanzarse a una aventura que, en esencia, constituye un viaje a lo ignoto. Con frecuencia son defensores de la justicia social (BAUZÁ, 1998: 6).

Algunos textos de referencia han permitido analizar la morfología del héroe; desde Vladimir Propp, que estudió los cuentos del folclore ruso en 1928, hasta Lord Raglan, que también identificó, en 1937, las funciones del héroe. Otros textos puntualizaron que «existen temas míticos recurrentes [...] en un número limitado con relación al número de personajes» (BREILICH, 1958: 67). Estos motivos singulares, no obstante, no siempre aparecen completos e, incluso, pueden darse de manera entrelazada (BAUZÁ, 1998: 25).

Uno de los autores que más ha influido en la cinematografía contemporánea es, sin duda, Joseph Campbell, cuya obra sirvió de inspiración de la célebre *La guerra de las galaxias* (Star Wars, George Lucas, 1977). En un texto publicado en 1949 identificaba los pasos que sigue la aventura del héroe, desde la partida hasta el regreso (CAMPBELL, 2011: 53-222), y explicaba que no se trataba de un patrón rígido: muchas historias aíslan o aumentan alguno de los elementos, otras reúnen varios en un ciclo o incluso pueden fundirse algunos de los caracteres, multiplicarse o reaparecer con cambios. Según Campbell, existen dos tipos de héroes: quienes realizan una hazaña meramente física y quienes realizan una hazaña espiritual. Este último héroe está llamado a realizar un viaje de ida y vuelta: debe volver, transfigurado, y enseñar lo que ha aprendido a los demás (CAMPBELL, 2011: 26).

Respecto a las funciones heroicas, Savater incide en que el héroe «prueba que la virtud es la acción triunfalmente más eficaz» (1983: 112). La proeza del héroe es más que hacer lo que está bien; consiste en demostrar por qué está bien hacerlo: «representa una reinención personalizada de la norma» (SAVATER, 1983: 113).

Por ello, los ejemplos heroicos inspiran la acción de los individuos y su mundo es el de la aventura. La aventura, entonces, es un tiempo lleno frente al vacío de la rutina; es un tiempo en el que las garantías de normalidad quedan suspendidas y, además, en la aventura siempre está presente la muerte (SAVATER, 1983: 115). Como conclusión, en la aventura el héroe siempre busca la independencia. Todos estos elementos se pueden encontrar, como veremos, en la obra que nos ocupa.

Los juegos del hambre: entre el mito y la cultura mediática

La autora de la trilogía *Los juegos del hambre*, Suzanne Collins, ha declarado en multitud de entrevistas que se inspiró en el circo romano y sus gladiadores, en el género televisivo *reality show*, en la cobertura mediática de la guerra de Irak y en el mito de Teseo. Eso quiere decir que la historia está emparentada con la mitología y con los medios de masas pero que, argumentalmente, no deja de ser un relato que obedece a lo expuesto por Jamet: un retorno a lo salvaje y también un retorno a la figura de Dionisos.

La acción se sitúa en lo que una vez fue Estados Unidos. Ahora han pasado cientos de años y se llama Panem (nombre que surge de la expresión *panem et circenses*). Está dividido en distritos, siendo el Capitolio el que se reserva el estatus privilegiado frente al resto de territorios, explotados y empobrecidos³. Sin libertades ni apenas recursos y controlados mediáticamente, nin-

gún ciudadano/a puede salir de su área. Como castigo a una antigua revolución y para conmemorar la victoria del Capitolio, cada año una pareja de adolescentes por cada zona (llamados Tributos) es enviada a una lucha a muerte que es televisada en directo: los juegos del hambre. Este circo romano no disgusta a toda la población; existen Tributos que esperan toda una vida entrenándose hasta que les llega el turno y la gente sigue fascinada la emisión televisiva de los juegos. La historia elige como protagonista a Katniss Everdeen, de 16 años, una heroína rebelde que se ofrece a ocupar el lugar de su hermana pequeña, Prim, para evitarle el trágico destino que el azar le había reservado (figura 2).

Dejando aparte la evidente referencia a la novela *1984* de George Orwell, en el relato se observan ecos de muchos otros productos audiovisuales, como la película *Perseguido* (*The Running Man*, Paul Michael Graser, 1987), basada en una novela de Stephen King. Ambientada en un distópico año 2017 en el que la sociedad se ha convertido en un estado policial, la población es apaciguada con un programa de televisión donde criminales convictos deben escapar de asesinos profesionales. La presencia de la televisión como *Gran Hermano* enlaza la obra de Collins con la popular *El show de Truman* (*Una vida en directo*) (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) y ese personaje que ha sido criado bajo los focos de televisión y la complicidad de una audiencia acrítica.

En cuanto a la lucha por la propia vida que recoge *Los juegos del hambre*, otra referencia es el film *Battle Royale* (Batoru Rowaiaru, Kinji Fukasaku, 2000), adaptado de la novela de Koushun Takami, película de culto nunca estrenada en Estados Unidos. El título se inspira en el nombre otorgado a los combates de lucha libre en los que los luchadores pelean hasta solo quedar uno. Ello remite al film *Los inmortales* (*Highlander*, Russell Mulcahy, 1986),

Figura 2



muy anterior a la obra japonesa, en el que un grupo de elegidos debe luchar con espadas hasta que solo uno sobrevive, bajo el lema «solo puede quedar uno».

El imperio romano y la lucha de los gladiadores son otras de las referencias obvias, expresamente evocadas en los nombres elegidos: desde el propio Panem hasta los que llevan los habitantes del Capitolio (Cornelius, Séneca, Cinna) y, sobre todo, en la proyección del circo romano en una versión tecnológica y televisada pero en la que los Tributos, igual que los gladiadores, son entrenados expresamente y pueden elegir su arma. Asimismo, existe una revisión del mito tecnológico, pues aparecen armas futuristas, bioingeniería y otros recursos fantásticos que son utilizados por la maquinaria mediática y por el poder con el objetivo de amedrentar a la población. Otro elemento que se puede rescatar de las antiguas Grecia y Roma es la famosa cornucopia o cuerno de la abundancia, que aparece en los juegos como lugar que provee de las cosas necesarias para la supervivencia (armas, etc.).

Por otro lado, el mito de Teseo ha sido reconocido como inspiración por la propia Collins cuando promocionaba la película. Para ella, Katniss es un «Teseo futurista». La narración mítica nos lleva hasta Minos, rey de Creta, quien tenía un monstruoso hijastro, el Minotauro, que se alimentaba de carne humana y vivía escondido en el laberinto construido por Dédalo. Minos tenía otro hijo, Androgeo, el cual, estando en Atenas para participar en unos juegos, fue asesinado por los atenienses, a quienes Minos, como castigo, les exigió que cada nueve años enviaran siete jóvenes y siete doncellas a Creta para que pagaran con su vida la del hijo asesinado. Los jóvenes serían ofrecidos al Minotauro y, si uno de ellos lograba vencerle en la lucha, la ciudad se libraría del tributo. En el tercer pago iría Teseo, único hijo de Egeo, rey de Atenas. Los tributos esperaban su suerte, tratados con la magnanimidad reservada a las víctimas. Fue entonces cuando Ariadna, hija del rey, le ofreció el hilo con el cual salir del laberinto junto a un puñal con el que poder vencer al Minotauro.

El mito de Teseo es uno de los temas de la antigüedad heroica griega frecuentemente tratado en distintas versiones, sobre todo en lo referente al desenlace: «el abandono de Ariadna después de salir de Creta, por cuya decisión Teseo fue desmitificado o glorificado según las diversas interpretaciones» (OMATOS, 2009: 263). Esta idea también aparece en la obra de Collins pues, al final de la primera entrega, Peeta Mellark –cual Ariadna– fue abandonado por Katniss Everdeen a pesar de ser su aliado.

El reverso del héroe hegemónico: amazonas y guerreras

Las amazonas son un símbolo femenino que aparece en obras artísticas y textos literarios, a pesar de que ninguna fuente puede acreditar su existencia más allá de la narra-

ción mítica griega: eran un pueblo de mujeres descendientes de Ares, dios de la guerra, y de la ninfa Harmonía. Según Martínez (2010: 22) su nombre dio lugar a varias paremitologías: en la Grecia clásica podía aludir a la carencia de un pecho, ya que, según la leyenda, eliminaban el seno derecho cauterizándolo o lo aplastaban para disparar con mayor facilidad. También sirvió para recordar que vivían juntas y alejadas de los hombres. Sus vecinos, los escitas, a decir del historiador Heródoto, las llamaban *eórpata* (asesinas de hombres). Las amazonas se sitúan en un pasado utópico donde las mujeres vivían según sus propios códigos y actuaban como guerreras⁴. Su representación comparte algunos elementos con otras luchadoras, como las *walkirias* de la mitología nórdica, las gladiadoras romanas o las guerreras africanas entre otras (MAINON Y URSINI, 2008: 17). La cultura popular se ha (re) apropiado del término amazona y hoy se utiliza para describir a las sociedades regidas por mujeres y también para definir a aquellas que se rebelan contra el sistema.

Aunque existen variantes, es posible establecer una serie de rasgos comunes a este tipo de heroína: lucha de forma agresiva; forma parte de una organización o cultura gobernada por mujeres y por tanto no aparece definida desde la relación que mantiene con un varón; demuestra algún tipo de empatía con su propio sexo; utiliza armas y herramientas típicas; se viste y adorna con elementos de guerrera; es independiente y no necesita un hombre que la salve; vive o proviene de una civilización perdida y puede ser homosexual, bisexual o incluso no sentir deseo sexual (MAINON Y URSINI, 2008: 24-27).

La cultura audiovisual ha optado, con frecuencia, por elaborar un relato fantástico sobre ellas, especialmente en la ciencia-ficción (MAINON Y URSINI, 2008: 18). Las primeras imágenes de amazonas en la pantalla las situaron en escenarios exóticos o prehistóricos, con una protagonista casi siempre rubia, de piel blanca y ligera de ropa. Además, sus armas eran el arco y las flechas. No deja de ser curioso que, cuando las armas del futuro se intuyen como sofisticadas, en las imágenes contemporáneas de heroínas se insista en elegir un instrumento anacrónico.

De acuerdo con Bernárdez, estas primeras guerreras fueron «mujeres fálicas», es decir, figuras que adquieren las características propias de los varones: «exhiben valores de la masculinidad en un sistema social que separa lo masculino y lo femenino a través de categorías opuestas» (BERNÁRDEZ, 2012: 95). Estas particularidades de lo masculino o viril, que conformarían lo que puede denominarse *Macho Alfa*, se apoyan en los atributos que se consideran integrantes de la masculinidad tradicional: «fuerza, coraje, astucia, ambición, poder» (ZURIAN, 2011: 291), modelos representados en el cine de masas con personajes hiperviriles como los típicos de Bruce Willis o Jason Statham en sus películas de acción. Dichas mujeres fálicas, según Bernárdez, fueron un resultado no esperado del feminis-

mo de segunda ola, ya que dieron cuerpo a «la visión más comercial y popular de las reivindicaciones feministas que se estaban planteando desde los movimientos sociales y las teorías más radicales de aquellos años» (BERNÁRDEZ, 2012: 97).

Ejemplos de estos personajes, muchos de ellos inspirados en cómics o videojuegos, serían los encarnados por Angelina Jolie en *Lara Croft. Tomb Raider* (Simon West, 2001) y su secuela *Lara Croft. Tomb Raider: La cuna de la vida* (Lara Croft. Tomb Raider: The Cradle of Life, Jan de Bont, 2003); la Alice interpretada por Milla Jovovich en la saga que comenzó con *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson, 2002); el personaje que encarnó Halle Berry en *Catwoman* (Pitof Comar, 2004) o el interpretado por Uma Thurman en *Kill Bill: Volumen 1 y 2* (*Kill Bill: Volume 1 and 2*, Quentin Tarantino, 2003 y 2004).

Como revela Bernárdez (2012: 101) se trata de personajes escindidos entre dos cuestiones a priori incompatibles: representan «la tentación y el peligro» en su vertiente más conservadora porque son hiperfemeninas y, al mismo tiempo, su lenguaje corporal es masculino y emplean armas y violencia, lo que constituye una asimilación o emulación de la masculinidad clásica. Además, estos personajes suelen estar dirigidos por una figura masculina ausente o bien se mueven por motivos maternales, dejando su independencia como individuo en segundo plano. Estas cuestiones serían las que permiten afirmar que realmente no son perfiles de poder, aunque lo parezcan. No proveen emancipación ni independencia, y consolidan la jerarquía masculino/femenino, de ahí que su protagonismo no sea capaz de subvertir el modelo canónico, aunque rompa con la invisibilidad de las mujeres como protagonistas en el cine de masas.

No obstante, esa hegemónica representación asiste a una subversión mediante lo que algunas autoras han llamado «fantasía heroica feminista» (PITARCH, 2008: 40) y otras prefieren denominar «postfeminismo mediático» (CHICHARRO, 2013; BERNÁRDEZ, 2012). De ellas se puede destacar el protagonismo femenino y su empoderamiento, lo que sí permite subvertir los estereotipos heroicos.

Katniss Everdeen y lo heroico

Katniss responde al retrato de amazona descrito por Mannon y Ursini, puesto que utiliza un arma típica (arco y flechas) y lucha con violencia. Asimismo, es un personaje que desarrolla su empatía de género, especialmente en su relación con la pequeña Rue del Distrito 11, pero también con otros personajes femeninos (figura 3). En cuanto a su relación con los hombres, carece de interés en las relaciones sentimentales y en la maternidad, a pesar de la atracción que siente por su amigo Gale Hawthorne. Por otro lado, y a pesar de su juventud, es independiente hasta el punto de que se encarga del sustento de toda su familia y, respondiendo al conjunto del perfil amazónico,

hay que recordar que procede de una civilización perdida (el postapocalíptico Panem).

Sobre la cualidad básica heroica que consiste en el enfrentamiento constante a pruebas, es esta una variable consustancial al argumento, pues *Los juegos del hambre* es el relato de un test que además perpetúa el viaje que describe Joseph Campbell para el héroe (2011: 53-222); gran tarea, parábola del camino de los seres humanos, que se entreteje en la misma historia mítica. Así, el sentido del viaje en *Los juegos del hambre* obedece a un bien superior: salvar al pueblo de la tiranía y se revela para Katniss poco a poco, según va avanzando en su propia marcha pues cada etapa es, en realidad, la adquisición de un nivel de conciencia⁵. Para Campbell, ese viaje tiene tres grandes etapas: la *partida* o separación, las pruebas y victorias de la *iniciación* y el *regreso* o reintegración a la sociedad (2011: 40); pero, como ya se ha dicho, también advierte que no todas aparecen o no lo hacen por separado o en el mismo orden. Veamos en las líneas siguientes las fases más importantes del viaje heroico según las transita Katniss Everdeen.

En la *partida* existen cinco pasos que pueden verificarse en el film de Gary Ross: la «llamada a la aventura» o la cosecha donde se eligen los Tributos, en el mundo ordinario que es para Katniss el Distrito 12; la «negativa al llamado» o la resistencia natural de Katniss ante el horror que se avecina; la «ayuda sobrenatural», un encuentro con una figura protectora que le ofrece algún talismán. Para Katniss se trata de un *sinsajo*, un broche

**LOS JUEGOS DEL HAMBRE
ES EL RELATO DE UNA
GRAN PRUEBA QUE ADEMÁS
PERPETÚA EL VIAJE
QUE DESCRIBE JOSEPH
CAMPBELL PARA EL HÉROE**

Figura 3



de oro que le ofrece Madge y la aparición de un mentor explícito, Haymitch Avernathy, un aparente irresponsable en quien la protagonista no tiene más remedio que

EL PERSONAJE DE EVERDEEN ES UN HÉROE POLÍTICO

Katniss deja atrás su mundo ordinario para entrar en el mundo mágico; y el «vientre de la ballena», cuando el héroe es tragado por lo desconocido. Ya en el Capitolio, se trata del espacio donde ingresa Katniss y el resto de Tributos para ser entrenados para el combate y que la lleva de lleno a las tripas del monstruo: rodeada de personas del Capitolio y obligada a seguir sus normas.

La etapa de *la iniciación* es, para Campbell, el lugar donde aparecen recursos más psicoanalíticos. Entre ellos pueden destacarse: el «camino de las pruebas» o profundización del cruce del primer umbral. Se trata, en *Los juegos del hambre*, de ese tiempo en el que se encuentra en el vientre de la ballena, donde es obligada a someterse a diversas disciplinas o la «gracia última» que nos revela a la heroína como un ser superior, en el caso de Katniss, una elegida para ser el símbolo de la rebelión. A lo largo de todo este camino, habrá encontrado aliados (como Cinna, el estilista) (figura 4) y enemigos (algunos tributos con los que no establece empatía). Por último, la tercera etapa o *el regreso* nos ofrece una protagonista que jamás hubiera pensado en su éxito y que, expresamente antes de su marcha, se había lamentado de las nulas posibilidades que tenía de sobrevivir. La primera etapa de esa vuelta al mundo ordinario es la «negativa al regreso» pues Katniss no desea asumir la responsabilidad que se

confiar; el «cruce del primer umbral» o la llegada al Capitolio tras el iniciático viaje en tren, lugar donde se esconde lo desconocido, el peligro y la oscuridad.

deposita en ella como líder revolucionaria, tal y como ha sido frecuente en la mayoría de relatos heroicos; la «huida mágica» y el «rescate del mundo exterior» aparecen bruscamente, cuando el Capitolio decide perdonar la vida de Katniss y Peeta, declarando ganadores a ambos; la «vuelta a casa» y la «libertad por vivir» aparecerán al final de la historia.

En *Los juegos del hambre*, el viaje heroico se repetirá en las entregas posteriores, siguiendo un modelo circular que obedece al patrón descrito por Campbell. Así, la trilogía nos ofrecerá el completo aprendizaje personal de la protagonista como el beneficio común de su sacrificio. De ahí que Katniss represente esa otra cualidad heroica: su incesante vagabundear, pues el viaje es prueba y acción. De acuerdo con Campbell, este heroísmo es de tipo espiritual: se trata de volver y enseñar lo que ha aprendido a los demás.

Siguiendo con el modelo teórico propuesto en los epígrafes anteriores, se debe señalar que Katniss es, como ya se ha visto, una guerrera mítica pero su originalidad radica en que no responde al perfil de heroína fálica. La protagonista aparece como un sujeto autónomo, que ha asumido responsabilidades muy superiores a las habituales para su edad y que no sucumbe al mito romántico (de hecho es una novedad que, en esta historia dirigida a público adolescente, el romance es solo una impostura estratégica) ni a la feminidad normativa. Aunque Teseo aparezca como la inspiración principal, el personaje protagonista está sin duda emparentado con Atalanta de Arcadia, la heroína contestataria y diestra arquera que, según Apolodoro, formó parte de la expedición de los Argonautas que fueron a la conquista del vellocino de oro. Atalanta representa a la mujer independiente que se rebeló contra los esquemas patriarcales de la antigua Grecia. Así, Katniss podría responder a la propuesta de Savater: «la virilidad del héroe es esencial, aunque su sexo puede ser masculino o femenino» (1983: 122); es decir, el héroe busca una plenitud que no está reservada a los varones y, en el caso de Everdeen, lo hace sin emular a estos pero sin convertirse en un modelo arquetípico de feminidad ni en una mujer travestida o masculinizada. Por último, es fiel a la memoria: nunca olvida de dónde viene su fuerza (SAVATER, 1983: 123), esto es, del pueblo y de la tierra.

El personaje de Everdeen es un héroe político: encarna los ideales morales de la sociedad, posee valores excepcionales reconocidos por la colectividad y, además, es fuerte y de noble corazón (CARDONA, 2006: 59). La fortaleza es, junto a su moral, una de sus cualidades más destacadas. Como asegura Simmons, «es una heroína adolescente que encarna la pasión y los valores morales en un mundo en el que todavía existe lo blanco y lo negro, sin que la madurez haya proyectado en su psicología esa gama de grises que caracteriza la moralidad de los adultos» (citado en BERNÁRDEZ, 2012: 107). También es valiente, aunque no

Figura 4



hasta el punto de apartarse de la condición humana: tiene miedo con frecuencia y duda a menudo. Todo ello está en relación con lo que señalaba Gary Ross en una entrevista: «Mientras unos pelean para sobrevivir, Katniss lo hace para conservar su humanidad. Es una heroína trágica que pasa de matar para vivir a aceptar que su muerte puede salvar la vida de sus seres queridos»⁶. En *Los juegos del hambre* sobrevive la más fuerte, pero también la más astuta y, sobre todo, la más humana, la que tiene mayores cualidades morales, tal y como se le exige a un héroe épico. Katniss protege a quienes son más débiles y, aunque proporciona pan y circo al pueblo (algo contra lo que no puede rebelarse), lo hace a su manera, sin perder la dignidad.

De ahí que, cuando sobrevive a los juegos, se convierta en modelo para todo el mundo y más tarde sea el símbolo de la rebelión ante la tiranía. Katniss Everdeen demuestra, en el sentido que explicaba Savater sobre el perfil heroico, por qué está bien desafiar al totalitarismo, incluso cuando el precio a pagar puede ser muy alto. Se enfrenta con valor y coraje a una aventura directamente emparentada con la muerte y alejada de lo cotidiano: en *la arena*, lugar donde se desarrollan los juegos, nada es como en la realidad, ningún código cotidiano funciona en un espacio y tiempo mágicos, definidos en la película mediante artilugios de ciencia-ficción. Katniss conseguirá la independencia, la suya y la de su pueblo, como ha sido siempre en los relatos heroicos.

Conclusiones

Si la función principal del héroe es dar respuesta a la desdicha, Katniss Everdeen es la ejemplificación de ese modelo. No solo ofrece esperanza a la población del desgraciado Panem, sino que es capaz de convertirse en símbolo mítico, llegando a amenazar a todo el poder establecido gracias a su valor e integridad. Su posición ética queda clara, no porque tenga que matar, pues es una cuestión sobre la que no cabe decisión alguna, sino porque es consciente de la injusticia del poder con la ciudadanía: la lucha de clases y la renuncia del bienestar individual por una causa mayor constituyen la única salvación.

Los juegos del hambre ofrece una revisión y subversión de los roles de género poco habitual en las producciones para adolescentes. Katniss Everdeen es independiente y valerosa, inteligente y autónoma, aun en los escenarios más hostiles. Aunque se describe según el prototipo de amazona mediática, su caracterización no se realiza mediante la masculinización ni tampoco aparece hipersexualizada. De ahí que pueda afirmarse que rompe el canon hegemónico del protagonismo femenino en la cultura popular (figura 1). Katniss subvierte el orden patriarcal porque no sigue el mandato de género y redefine el protagonismo femenino que el cine *mainstream* había reservado para las guerreras del cine anterior. El arco argumental que puede seguirse a través de la trilo-

gía describe a Katniss como una rebelde política, alguien que se opone al totalitarismo que parecía inevitable y en quien se deposita la responsabilidad de salvar el mundo, una tarea que en la cultura popular no suele encargarse a las mujeres. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por las autoras 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 El presente trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto «Violencia de género y cultura popular: representación y recepción», cofinanciado por el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España y el Fondo Social Europeo en el marco del Programa Operativo «Lucha contra la discriminación» (Referencia 115/12).

2 *Los juegos del hambre* (The Hunger Games), publicado en 2008 en Estados Unidos, fue el primer volumen de una trilogía que se completó con *En llamas* (Catching Fire, 2009) y *Sinsajo* (Mockingjay, 2010). En 2012 fue llevada a la gran pantalla la primera de las novelas, con el mismo título y bajo la dirección de Gary Ross, que se convirtió rápidamente en un éxito de taquilla. En 2013 y 2014 se estrenaban la segunda y tercera parte, dirigidas ambas por Francis Lawrence y con idéntico éxito. En 2015 está prevista una última entrega cinematográfica ya que la tercera novela se ha dividido en dos películas. En este artículo, el análisis se realiza sobre la adaptación cinematográfica de la primera de las obras aunque, como contextualización, aparecen referencias a la continuación de la trilogía.

3 Katha Pollitt, en su artículo «The Hunger Games' Feral Feminism», publicado en *The Nation* (23/04/2012), describe Panem como una sociedad basada en la fuerza bruta, el hambre, la magia tecnológica y la vigilancia constante en la que el Capitolio adopta la mirada futurista de un *fascista Oz* cuya estética puede situarse a caballo entre el tardío Imperio romano, el tribunal de Louis XVI y el Cirque du Soleil.

4 Algunas obras señalan que parte de la leyenda puede tener un origen real. Por ejemplo, Davis-Kimball y Behan (2003) documentan la existencia de cementerios exclusivos de guerreras en el sur de Rusia. Pertenecientes a los pueblos escitas y sarmatianos, habrían emigrado hacia el este, llegando a China, y hasta el oeste, llegando a las islas británicas. Para algunos textos, ellas habrían inspirado al historiador griego Heródoto (año 500 a. C.).

5 La segunda película, estrenada en noviembre de 2013 con el título *Los juegos del hambre: en llamas* (The Hunger Games: Catching Fire, Francis Lawrence, 2013), presenta un mayor compromiso social desde el punto de vista argumental, tal y como sucede en la obra literaria. También es mayor la carga dramática pues Katniss debe asumir un papel activo ante la rebelión, iniciativa y compromiso del personaje que aumentan en la tercera entrega.

6 *Fotogramas*, 2023 (2012), 13-24.

Bibliografía

- BAUZÁ, Hugo Francisco (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BERNÁRDEZ, Asunción (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*. *Anàlisi*, 47, 91-112.
- BRELICH, Angelo (1958). *Gli eroi greci: Un problema storico-religioso*. Roma: Ed. Dell'Ateneo.
- CAILLOIS, Roger (1988). *El mito y el hombre*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- CAMPBELL, Joseph (2011). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- CARDONA, Patricia (2006). Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. *Revista Universidad EAFIT*, 42 (144), 51-68.
- COLLINS, Suzanne (2008). *The Hunger Games*. Nueva York: Scholastic Press.
- (2009). *Catching Fire (The Second Book of the Hunger Games)*. Nueva York: Scholastic Press.
- (2010). *Mockingjay (The Final Book of The Hunger Games)*. Nueva York: Scholastic Press.
- CHICHARRO, Mar (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*. *Papers*, 98 (1), 11-31.
- DAVIS-KIMBALL, Jeannine y BEHAN, Mona (2003). *Warrior Women: An Archaeologist's Search for History's Hidden Heroines*. Nueva York: Warner Books.
- ELIADE, Mircea (1968). *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.
- (2011). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- GUBERN, Roman (1993). *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Espasa Calpe.
- JAMET, Thomas (2011). *Ren@issance mythologique. L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*. París: François Bourin Editeur.
- MAINON, Dominique y URSINI, James (2008). *Amazonas. Guerreras en la pantalla*. Madrid: Alberto Santos.
- MARTÍNEZ, Sebastián (2010). Amazonas. Mito y leyenda. *E-Revista de Humanidades Sarasuati*, 8, (22-28). Recuperado de <<http://www.sarasuati.com>> [28/01/2013].
- MAY, Rollo (1992). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- OMATOS, Olga (2009). ΚΟΥΡΟΣ, una recreación del mito de Teseo. *Faventia*, 31 (1-2), 263-278.
- ORWELL, George (1983). *1984*. Barcelona: Destino.
- PITARCH, Pau (2008). Género y fantasía heroica. En I. CLÚA (ed.). *Género y cultura popular I* (pp. 33-64). Barcelona: UAB.
- PROPP, Vladimir (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RAGLAN, Lord (1937). *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*. Nueva York: Oxford University Press.
- RUIZ, Jaime (2012). El camino del héroe: entre lo sagrado y lo profano. *Acta Sociológica*, 57, 185-196.
- SAVATER, Fernando (1983). *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.
- ZURIAN, Francisco A. (2011). Almodóvar, la identidad de género buscada. El caso de *La piel que habito*. En F. A. ZURIAN (ed.). *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (pp. 277-297). Madrid: Ocho y medio.

María Isabel Menéndez Menéndez (Oviedo, España, 1967) es doctora en Filosofía, licenciada en Periodismo y profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Burgos (UBU). Su investigación se interesa por el análisis de la comunicación desde la perspectiva de género, especialmente los discursos de ficción y la biopolítica en la cultura popular, temáticas sobre las que ha publicado artículos y monografías.

Marta Fernández Morales (Gijón, España, 1974) es doctora en Filología y profesora titular de la Universitat de les Illes Balears (UIB). Su investigación aborda cuestiones de género en manifestaciones culturales contemporáneas, especialmente teatro, cine y televisión. Es autora de varios libros y artículos en revistas internacionales. Lidera el grupo Representación, Ideología y Recepción en la Cultural Audiovisual en la UIB.

Al rescate de los últimos granos de verdad. A propósito de lo metacinematográfico en *Los idiotas**

Enric Antoni Burgos Ramírez

1. *Los idiotas* o cómo el cine se cuestiona a sí mismo

Si, como más de un cineasta ha suscrito, toda película es un documental de su rodaje, podríamos afirmar que todo film, al hablarnos de él mismo en tanto que cine, nos ofrece la posibilidad de analizar y valorar sus aspectos metacinematográficos. En este sentido, en las producciones del cine hegemónico cabría apreciar un ejercicio metafílmico cada vez que se recurre a códigos previamente utilizados y establecidos por otros films. No obstante, la participación en el cine de la industria de estos elementos metafílmicos no suele aparecer asociada a una autoconciencia discursiva capaz de romper con la autocomplacencia del imaginario cinematográfico que el modelo hegemónico ha ido conformando. Un caso distinto nos ofrecen, en cambio, los films de movimientos de vanguardia cinematográfica, los cuales, en su interés por alejarse de esa manera de hacer cine que busca la transparencia de la representación y por desmarcarse de la absorción diegética del espectador en un mundo verosímil cuyo proceso de construcción se nos oculta, nos proporcionan un campo de análisis más fértil del fenómeno metacinematográfico. Las desviaciones del modelo hegemónico, con su gesto consciente, ponen lo metafílmico al servicio de su objetivo de subvertir los códigos asentados y proponer una nueva forma de acercarse cinematográficamente a la realidad, planteando así, con sus obras, una serie de cuestiones absolutamente ajenas al acotado horizonte ideológico del cine hegemónico.

A nuestro juicio, son cuatro las grandes preguntas que pueden condensar los interrogantes que despierta el recurso a lo metacinematográfico en estos cines alternati-

LAS DESVIACIONES DEL
MODELO HEGEMÓNICO,
CON SU GESTO
CONSCIENTE, PONEN
LO METAFÍLMICO AL
SERVICIO DE SU OBJETIVO
DE SUBVERTIR LOS
CÓDIGOS ASENTADOS Y
PROPONER UNA NUEVA
FORMA DE ACERCARSE
CINEMATOGRÁFICAMENTE
A LA REALIDAD

vos. En primer lugar, este recurso nos remite a una evidente reflexión sobre el cine como medio de expresión, que suele ir acompañada de una exploración de sus posibilidades, sobre todo las comúnmente reprimidas por el cine de la industria. En íntima conexión con esta primera cuestión en torno a *qué es el cine* nos encontramos con la segunda pregunta, susceptible también de ser encarada en clave baziniana y que indagaría el estatuto ontológico del cine, tratando de averiguar *cuál es la relación que se establece entre cine y realidad*. Valorar esta relación nos conduce indefectiblemente a nuestra tercera pregunta,

a saber, *qué es la realidad*, cuya respuesta velada nos sugiere a menudo el film. Por último, el uso de lo metafílmico acaba por desplegar su potencial cuando permite que la película nos plantee, y esta sería la cuarta pregunta, *cuál es el papel del espectador* no solo frente al film que ve sino también frente a la realidad del mundo que habita. De aquí en adelante, nuestro objetivo consistirá en valorar el recurso a lo metafílmico en *Los idiotas* (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier,

1998) y apreciar de qué maneras contribuye a que el espectador, haciendo uso del espacio que el propio film le ofrece, se plantee las cuatro cuestiones que acabamos de formular.

Von Trier estrena en 1998 *Los idiotas*, su primera y única película rodada siguiendo las directrices marcadas por el movimiento Dogma 95 que irrumpió tres años antes mediante la presentación de sus postulados al mundo del cine. El manifiesto y voto de castidad de Dogma 95¹ fueron redactados por Thomas Vinterberg y Lars von Trier, quienes dirigieron, respectivamente, *Celebración* (Dogme #1. Festen, 1998) y *Los idiotas*, las dos primeras películas que obtuvieron el certificado que otorgaba el movimiento. De acuerdo con el manifiesto del grupo, Dogma 95 se define como un movimiento cinematográfico que surge como reacción al predominio de un cine de ilusión cosmetizado hasta su muerte y que apuesta por una democratización del medio, por la recuperación de la esencia del cine y por la búsqueda de la verdad en cada personaje y escena.

Una primera mirada a las aportaciones de *Los idiotas* a nuestras reflexiones en torno a la cuestión del cine dentro del cine nos llevaría a rastrear el peso de películas y autores a los que el film nos remite a modo de homenaje. Detectaríamos fácilmente en *Los idiotas* el mismo

gusto por *épater les bourgeois* que encontramos en films como *La gran comilona* (La grande bouffe, Marco Ferreri, 1973) o *Weekend* (Palle Kjørulff-Schmidt, 1962), la primera película que en Dinamarca emuló las prácticas de la Nouvelle Vague francesa, así como también podríamos valorar el peso de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) en la conversación que Karen y Susanne, dos de las protagonistas de *Los idiotas*, mantienen en torno al derecho a ser feliz. Apreciaríamos igualmente la huella de Fellini o Truffaut en la escena del bosque o la influencia de Dreyer, otro de los autores idolatrados por von Trier, que se hace especialmente visible en los últimos minutos del film (ROCKWELL, 2003: 39).

No obstante, y en consonancia con lo mantenido al inicio de estas líneas, valorar el recurso al homenaje (práctica asimismo extendida en el seno del cine de la industria) en *Los idiotas* no nos ofrecería, de cara a nuestros intereses, las mismas posibilidades que nos proporcionará abordar la cuestión metafílmica desde otros enfoques. Así, y por mucho que el homenaje ocupe un lugar incuestionable dentro de la reflexión sobre el metacine, en lo sucesivo nos centraremos en los gestos autorreflexivos de *Los idiotas* que contribuyan a ofrecer un intento de respuesta a las cuestiones anteriormente aludidas. De esta manera, y con fines expositivos, dedicaremos nuestro siguiente apartado a acercarnos al *qué* de *Los idiotas* (la historia que nos relata) para abordar en el tercer apartado el *cómo* (o discurso del film) (CHATMAN, 1990: 20), sin perder de vista el objetivo marcado, a saber, indagar de qué manera los matices autorreflexivos y metacine-matográficos presentes en el relato y en el discurso de *Los idiotas* contribuyen a la reflexión a la que invita el film en torno al cine y la realidad, la relación que los une y el papel del espectador. Por último, nuestra conclusión, amén de evidenciar la convergencia de propósitos entre forma y contenido del film, esbozará, a partir de lo mantenido en nuestro recorrido, un intento de respuesta a las cuatro preguntas que nos hemos planteado.

2. Una película sobre idiotas²

Los idiotas nos cuenta la experiencia de un grupo de jóvenes con tiempo y recursos para teorizar sobre la vida que decide sacar a relucir el idiota que llevan dentro. Liderados por Stoffer y acuartelados en la casa deshabitada de su tío, el grupo se propone comportarse (actuar, vivir, ser) como personas con discapacidad intelectual. El experimento les lleva a interactuar con el exterior, para escándalo y bochorno de los ajenos a sus juegos. En un restaurante, accidentalmente, topan con Karen, víctima en un principio del engaño del grupo que pronto decidirá unirse a él. Karen, quien al inicio no ve con buenos ojos la actitud de los jóvenes, se siente atraída por la alegría que transmiten sus idioteces, hasta convertirse en una más y compartir, en parte, sus actividades: visitando una fá-

brica, bañándose en una piscina pública, recibiendo por sorpresa a un grupo de personas con auténtica diversidad funcional o asistiendo como espectadora a la improvisada orgía que tiene lugar en la casa. Stoffer decide entonces llevar su plan hasta las últimas consecuencias: más allá de hacer el idiota en la intimidad de la casa o de hacerse pasar por personas con discapacidad en el exterior, el gran reto para cada uno de los miembros consistirá en ser capaz de mostrar la idiotez en su círculo más cercano, bien en su trabajo, bien en el hogar. Pero el grupo no logrará llevar a tal punto la idiotez a la que se ha estado dedicando. Karen, en cambio, que guarda en secreto la pena causada por la muerte de un hijo, estará preparada para experimentar la capacidad terapéutica del juego y pasar la prueba definitiva ante su familia.

Los episodios dedicados en la película a las actividades del grupo se ven interrumpidos por declaraciones a cámara de los miembros de la comuna que comentan la experiencia vivida tiempo atrás en la casa y de la cual, como espectadores, estamos siendo testigos. Un total de nueve entrevistas, con cámara fija, tono documental y una estética bien distinta del resto del film, va intercalándose entre los diferentes episodios que perfilan una estructura sin un evidente hilo narrativo. Lo curioso de estas entrevistas, como apunta Jerslev siguiendo a Langkjaer (JERSLEV, 2002: 54), es que son susceptibles de ser interpretadas de una triple manera: bien podemos entender que se trata de los personajes hablando de ellos mismos y de cómo vivieron en el pasado la experiencia de hacer el idiota, bien podemos interpretar que son los actores los que hablan a cámara opinando sobre los personajes a los que interpretaron o incluso resulta posible pensar que los entrevistados son los actores y están comentando lo que para ellos significó la experiencia del rodaje. El hecho de que reconozcamos la voz del propio von Trier en algunas de estas entrevistas no hace sino generar más dudas en el espectador y le obliga a cuestionarse el papel que, con respecto a la diégesis, ocupa el entrevistador.

La irrupción de estas entrevistas, ambiguas en el sentido que acabamos de apuntar, contribuye a establecer la existencia dentro del film de lo que podríamos denominar tres niveles ontológicos distintos. En el primer nivel (1) encontraríamos a los actores y actrices, además de al propio von Trier y el resto del equipo técnico que en más de una ocasión aparece en cuadro realizando su trabajo. Este nivel será también, lógicamente, aquel en el que nosotros, como espectadores, nos situaremos. En el segundo nivel (2), perteneciente a la diégesis, situaríamos a los personajes de la película (Stoffer, Karen, Jeppe, Josephine...). Pero tendríamos además un tercer nivel ontológico (3), que abrirá las puertas a las consideraciones que en breve nos ocuparán y en el que encontraríamos al personaje (o si se prefiere, metapersonaje) que es interpretado por los personajes del nivel 2. Nos estamos refiriendo al



Los idiotas (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998)

nivel del personaje-idiota, al idiota interior que gran parte de miembros del grupo pretende encontrar y que se manifiesta en numerosas ocasiones a lo largo de la película. Tres niveles ontológicos, persona (1), personaje (2) y personaje-idiota (3) que, lejos de presentársenos claramente definidos y demarcados, nos muestran sus borrosos límites y nos introducen en un juego de espejos en el que abundan los trasvases entre un nivel y otro.

Comenzaremos por detenernos brevemente en los ejemplos que consideramos más significativos de los trasvases que tienen lugar entre los niveles 2 y 3 (entre personaje y personaje-idiota). En este sentido nos remitiremos a la escena de la orgía que, a petición del Stoffer-idiota, se desencadena en la casa. Jeppe y Josephine, dos miembros del grupo que, como el resto, están plenamente introducidos en su personaje-idiota, deciden abandonar la sala donde transcurre la acción y subir a una habitación. Hasta el momento habíamos percibido la atracción de un personaje hacia el otro (2) como algo latente (aunque más evidente durante los momentos en que interpretan a su yo-idiota), pero el verdadero acercamiento entre ambos no se produce hasta que Jeppe-idiota y Josephine-idiota (3), entre movimientos espasmódicos, empiezan a acariciarse en la habitación y acaban haciendo el amor, mientras sus compañeros participan en la orgía en el piso de abajo. La cuestión no es tanto apreciar de qué manera el idiota que llevan dentro les ha impulsado a hacer lo que querían, a sacar la verdad que llevaban

LOS IDIOTAS NOS CUENTA LA EXPERIENCIA DE UN GRUPO DE JÓVENES CON TIEMPO Y RECURSOS PARA TEORIZAR SOBRE LA VIDA QUE DECIDE SACAR A RELUCIR EL IDIOTA QUE LLEVAN DENTRO

dentro, sino sobre todo comprender lo difícil que resulta establecer el momento en el cual Jeppe-idiota y Josephine-idiota pasan a ser, simplemente, Jeppe y Josephine. En algún momento entre las primeras caricias y el «te quiero» de ella a él han dejado de interpretar a su yo-idiota, aunque eso de poco nos sirva de cara a dilucidar en qué instante o en qué nivel (2 o 3) la conexión entre ambos ha sido más auténtica. La escena con la que continúa el film redundante en esta idea. A la mañana siguiente, el padre de Josephine se persona en la casa con la intención de llevarse a su hija en contra de la voluntad de Josephine y de la de un Jeppe visiblemente afectado. En el instante en el que el coche del padre de Josephine arranca, Jeppe corre a interponerse en su camino para impedir su marcha. Su incapacidad para articular algo más que gritos y gemidos nos lleva a pensar que no es Jeppe (2) sino Jeppe-idiota (3) el que se lanza sobre el capó del automóvil. O quizá sea la parte más auténtica de Jeppe, constituida por su yo-idiota. O quizá, como antes, no haya nada que nos permita distinguir con certeza entre el uno y el otro.

Al margen de los solapamientos entre los niveles 2 y 3 protagonizados por Jeppe y Josephine en estas dos escenas consecutivas, el trasvase entre personaje y personaje-idiota más relevante es, sin duda, el que tiene lugar en la escena que cierra la película, con Karen/Karen-idiota como protagonista. Después de su experiencia con el grupo, Karen decide volver al hogar familiar para mostrar su idiota interior. No es hasta este momento que se nos revela que Karen se unió al grupo justo después de la muerte de su hijo, y que, desde entonces, su familia no ha tenido noticias de ella. Pero Karen no vuelve a casa con la intención de superar el reto lanzado por Stoffer y, por eso quizá, cuando saca la idiota que lleva dentro en el reencuentro familiar, sus espasmos son diferentes a los del resto de miembros del grupo: interpreta a su yo-idiota de manera perfecta, porque su interpretación es su ser. Más allá del racional antirracionalismo que el grupo se ha impuesto, Karen trasgrede con sus espasmos el orden de lo simbólico desde la pura emoción, el único espacio desde el que su trauma puede ser articulado (JERSLEV, 2002: 62).

Podemos apreciar, a partir de estos ejemplos, la particular manera en que von Trier introduce una ficción dentro de otra ficción mediante la inclusión de un tercer nivel ontológico (el del personaje-idiota) pero, sobre todo, cómo los saltos y solapamientos entre los niveles 2 y 3 (personaje y personaje-idiota) constituyen una manera eficaz de hacer al espectador consciente de la construcción de aquello que está viendo, de propiciar su distanciamiento crítico. No en vano, los trasvases entre los niveles

2 y 3 están apuntando indirectamente al nivel 1, así como a los trasvases paralelos que tienen lugar entre los niveles 1 y 2. En otras palabras, la superposición de los niveles 2 y 3 motiva que el espectador, invitado a inferir reflexivamente, tome conciencia de la distancia, de la diferencia y heterogeneidad del espacio desde el que mira (1). Una distancia que impide que entremos y nos perdamos en un universo sin fisuras como aquel con el que nos tienta el cine hegemónico.

Pero, al margen de esta alusión indirecta al primer nivel ontológico y a sus posibles solapamientos con el nivel 2, *Los idiotas*, como ya hemos avanzado, afronta también sin contemplaciones y de manera directa los trasvases y retroalimentaciones entre los niveles 1 y 2 (actor y personaje). El antes mencionado caso de las entrevistas consti-



Los idiotas (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998)

tuiría un ejemplo plausible. Como manteníamos, la ambigüedad no solo marca la ubicación misteriosa (entre los niveles 1 y 2) del entrevistador, sino también el nivel en el que se sitúan los entrevistados: ¿se trata de una entrevista a los actores (1) o a los personajes (2)³? Los ejemplos en este sentido también se podrían multiplicar, especialmente si nos centráramos en el trabajo de dirección de actores llevado a cabo por von Trier y en su intención de que nutrieran a su(s) personaje(s) de toda la verdad que pudieran extraer de su persona. Pero preferimos destacar la escena que consideramos clave en estos saltos de nivel a los que nos aboca el film. Nos estamos refiriendo a aquella en la que un grupo de personas con diversidad funcional irrumpe por sorpresa en la casa de la comuna idiota. El choque se hace evidente en todos los niveles: la llegada de personas que no fingen ser discapacitadas, sino que efectivamente lo son, hace que los personajes (2) se olviden de su personaje-idiota (3) mientras comparten espacio con sus invitados. La reacción de Josephine evitando la situación, la mentira en la respuesta de Katrine

cuando uno de los visitantes le pregunta qué están haciendo en esa casa, la reacción violenta de Stoffer⁴... La escena supone también un impacto y una apelación al espectador que ha ido entrando en la dinámica de la peculiar comuna y que ahora recibe, como el grupo al completo, una bofetada que lo deja aturdido y le hace dudar del nivel ontológico en el que se supone que debe ubicar a los recién llegados. ¿Están actuando (2)? ¿No lo están haciendo (1)? ¿Se están interpretando a sí mismos (1, y a la vez 2)? De nuevo, los bordes se difuminan: ¿dónde está el límite entre la persona y el personaje? Pero no sólo eso, sino también, y a juzgar por la reacción de los protagonistas, ¿dónde está el límite entre personaje y personaje-idiotas? Y más allá de todo ello, llenando la cabeza del espectador, la misma pregunta que los protagonistas

tenemos alerta ya desde el inicio del film, cuando descubrimos a la vez que Karen, en la escena del taxi, que nos están tomando el pelo y que las cosas no son lo que parecen. Introducidos intermitentemente en la diégesis para poco después ser una y otra vez empujados bruscamente hacia fuera, no tenemos más remedio que sucumbir ante la continua apelación y ser conscientes de una distancia que la película, con su discurso, se encarga de mantener.

3. Una película hecha por idiotas

En el presente apartado nuestro objetivo consistirá en acercarnos al discurso de *Los idiotas* para comprobar de qué manera su análisis nos conduce, por otros caminos, al mismo lugar al que nos han dirigido nuestras consideraciones en torno a los elementos metacinematográficos presentes en el nivel del relato, para así continuar vislumbrando las respuestas a las preguntas antes planteadas que nos sugiere la película.

Nuestra aproximación al discurso de *Los idiotas* nos remitirá ineludiblemente al manifiesto y voto de castidad del movimiento Dogma 95 que sienta sus bases formales y con el cual el film entra en diálogo. Como Anne Jerslev mantiene (2002: 43), *Los idiotas* no debería valorarse aisladamente, sino como parte de un proyecto (lo que ella denomina *Idiot Project*) en el que aparecen conectados, además de la película y su guion, el manifiesto Dogma junto al voto de castidad, el diario íntimo de von Trier (que fue grabado durante el rodaje del film y cuya transcripción se publicó posteriormente junto al guion) y *De*

ydmygede [Los humillados] (Jesper Jargil, 1999), el documental que, a modo de *making of*, da cuenta del rodaje de *Los idiotas*. Esta intertextualidad, esta amalgama de textos simultáneos interconectados que se debaten entre la ficción y la no-ficción nos aboca, siguiendo a Jerslev, a una *mise en abyme* del *Proyecto idiota* entendido como un todo. Pese a la pertinencia de lo advertido por Jerslev, nos ceñiremos, por motivos de espacio, a valorar cómo la técnica *discapacitada* que utiliza *Los idiotas*, fruto indudable de la plasmación de las reglas del voto de castidad que el film pone en práctica, contribuye a que su discurso haga también tambalear la demarcación entre la ficción y la no-ficción, entrando en sintonía con la confusión entre niveles ontológicos de la que hablábamos a propósito del relato.

Si la historia de *Los idiotas* nos propone el rechazo al control y artificio sociales, su discurso, de manera paralela, hace frente al control y artificio estéticos, prescindiendo de cuantos elementos trabajan en el cine de la industria a favor de la verosimilitud. Es este el espíritu que vertebra



Los idiotas (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998)

(y los actores) se están formulando: ¿dónde está el límite del juego de hacerse el idiota?

Quizá sea esta la escena clave para entender el anhelo de autenticidad que mueve el film. Von Trier se desnuda, los desnuda y nos desnuda, de una manera más íntegra (aunque con toda seguridad, menos literal) que en la escena de la orgía antes referida. Las cartas destapadas y todos expuestos: los personajes-idiotas, los personajes, los actores, y el propio von Trier. Expuesta también la película, con ese juego de espejos, con cámaras y micros metiéndose dentro de cuadro sin ánimo alguno de ocultarlos, pues de lo que se trata, entre otras cosas, es de hacernos conscientes de la construcción que necesariamente implica la película en la que participamos como espectadores. Expuesto el movimiento Dogma 95, mediante la lectura metafórica del film que nos invita a valorar la hermandad Dogma como un colectivo dispuesto a hacer el idiota en el mundo del cine o, si se prefiere, a ensalzar las virtudes de un cine idiota (y por ello auténtico). Y, desde luego, expuestos nosotros como espectadores, instados a man-

la práctica totalidad de los mandamientos del voto de castidad, a saber, desnudar y exponer el film tanto como sea posible en pos de la verdad. No encontramos en *Los idiotas*, pues, voluntad alguna de naturalizar el espacio de la representación con decorados verosímiles sino, por el contrario, y de acuerdo con la primera regla del voto, el recurso a localizaciones reales. La intención de evitar distanciar lo tomado de la realidad del resultado final que constituye la película es lo que lleva al movimiento en el que se inserta *Los idiotas* a rechazar cosméticos y artificios como el uso de ópticas y filtros (regla 5), la alienación temporal y geográfica (regla 7) o

las convenciones genéricas (regla 8) y a optar por el color en sus films y la iluminación natural (regla 4). El seguimiento de las reglas consigue así cuestionar la percepción audiovisual clásica e impide, en consonancia con lo expuesto en el anterior apartado, la posibilidad de establecer una clara demarcación entre lo fílmico y lo profílmico. La misma intención persigue el segundo mandamiento del voto que prohíbe la música extradiegética (lo cual se cumple en *Los idiotas*, aun con alguna salvedad) y aboga por la indisolubilidad entre imagen y sonido. El hecho de que imágenes y sonidos se acompañen y remitan recíprocamente en el film de igual manera a como acontece en nuestra percepción natural de la realidad contribuye a alcanzar un cierto *punctum*, con un efecto similar a aquel que Barthes atribuye a la imagen fotográfica (JERSLEV, 2002: 50) y

al que también se acerca *Los idiotas* gracias a ese grano hiriente que la grabación en vídeo le confiere.

El recurso a las cámaras de vídeo, que no impidió que la distribución del film se realizara en el formato de 35 mm exigido por la regla 9, facilita un rodaje con cámara al hombro que, siguiendo la tercera regla, sitúa la cámara allí donde está la acción, evitando que el devenir de la acción se vea constreñido por el emplazamiento de la cámara. Se dan así las condiciones idóneas para plantear a los actores ser y vivir más que actuar o representar



Los idiotas (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998)

y conseguir, con ello, que la película revele su verdad. En definitiva, una manera más de desdibujar la frontera que separa al personaje de la persona, al cine de la realidad.

Pero si bien la utilización de la cámara de vídeo logra, como decíamos, arañarnos en lo más íntimo con su grano y su apariencia documental, la técnica espasmódica que marca la captación de imágenes procura, a menudo, el efecto contrario en el espectador. De esta manera, los primeros planos de unas cámaras invasivas, concebidas como participantes y no como ventanas abiertas al mundo, transmiten al espectador una cierta incomodidad en su empeño por mostrar lo auténtico a la vez que se alejan de la convencional identificación y conexión emocional a la que nos tiene acostumbrados el cine hegemónico. Tenemos así una curiosa combinación de lo desnudo de la interpretación y del estilo minimalista con un trabajo de cámara que nos distancia y nos invita a la reflexión; una suerte de realismo complejo, intelectual y emocional (VAN DER VLIET, 2009) que nos conduce al mismo juego al que ya aludíamos, consistente en hacer entrar y salir continuamente al espectador de la diégesis.

Pero ni la estética *discapitada* en que nos sumerge *Los idiotas* ni este juego con el espectador se agotan en las directrices marcadas por el voto de castidad. Conviene, antes de finalizar sugiriendo respuestas a las cuatro preguntas que motivaban nuestro recorrido, mencionar un último aspecto formal del film que, pese a no aparecer contemplado en el decálogo del movimiento danés, entronca con cuanto hemos venido expresando. Nos estamos refiriendo a la contribución del montaje a la hora de hacer visible el artificio de la película y dejar constancia de su proceso de construcción. Efectivamente, *Los idiotas* se sitúa en las antípodas del cine hegemónico, especial-

EL SEGUIMIENTO DE LAS REGLAS CONSIGUE CUESTIONAR LA PERCEPCIÓN AUDIOVISUAL CLÁSICA E IMPIDE LA POSIBILIDAD DE ESTABLECER UNA CLARA DEMARCACIÓN ENTRE LO FÍLMICO Y LO PROFÍLMICO

mente si atendemos a la preocupación de este por recrear una falsa continuidad apoyándose en el *raccord*. Con su afán de denuncia ideológica, el montaje exageradamente visible de *Los idiotas* nos desconcierta a la vez que nos invita a desnaturalizar la experiencia de recepción cinematográfica a la que estamos habituados. La película logra con ello atraer nuestra atención hacia aquello que normalmente pasa desapercibido en el cine de ilusión, a saber, la técnica con la que comunica y el mensaje.

4. Una película... ¿para idiotas?

Tras habernos detenido en los aspectos metacinematográficos que salpican el relato y el discurso de *Los idiotas*, hemos podido observar cómo, por vías distintas pero confluyentes, el film hace tambalear el suelo sobre el que pretende mantenerse el espectador, y le lleva a transitar por áreas de ubicación ontológica ambigua, a medio camino entre la ficción y la no-ficción. Las continuas apelaciones del film al nivel desde el que el espectador mira le muestran la inconsistencia estructural que afecta a todo discurso, subrayando los límites de su construcción y procurando en él un distanciamiento crítico a la manera brechtiana, haciéndole tomar conciencia de su papel como espectador. O mejor, posibilitando que el yo-espectador se convierta en el yo-veo-que-yo-soy-espectador (LEDO, 2004: 153), con todas las implicaciones éticas para con el cine y el mundo que esta conversión conlleva. El contenido y la forma del film lo empujan conjunta y reiteradamente hacia ese terreno inestable del que sólo puede salir siendo consciente de que es él, como espectador, el que debe decidir y dotar de sentido a lo que ve. Es precisamente este el papel que la película reserva para el espectador, el de un participante activo y necesario al que se le invita a una reflexión en torno a los planteamientos estéticos y éticos del film que le permita esbozar una respuesta al resto de interrogantes que la película le lanzará. Será así la cuarta cuestión que antes nos planteábamos, la que nos preguntaba acerca del papel del espectador, la primera en alcanzar una posible respuesta. No en vano, ninguna de las otras tres cuestiones podrá obtener respuesta alguna sin el reconocimiento de la subjetividad del espectador, pues no hay en *Los idiotas* una verdad al margen de un sujeto que la sostenga.

La película nos ofrece la libertad de considerarla bien como un *mockumentary* sobre un grupo de gente que busca a su idiota interior, bien como un film sobre el arte y la autenticidad o sobre el cine, la interpretación y la vida (ROCKWELL, 2003: 8, 45). O incluso como un (¿falso?) documental acerca del proceso de realización de una película de la hermandad Dogma, lo cual, dicho sea de paso, encajaría perfectamente con las palabras que abrían nuestro escrito. Haciendo uso de esa libertad que nos brinda el film, y de acuerdo con las reflexiones que nos han dirigido hasta aquí, mantendremos que *Los idiotas*

nos aproxima a un cine que se entiende a sí mismo (y se muestra) como teoría del cine.

Hilvanadas estas posibles respuestas a las preguntas acerca del papel del espectador y de la concepción del cine que destila el film que nos ocupa, es momento ya de concluir encarando las cuestiones que sobre la realidad y sobre la relación del cine con esta nos formulábamos. En este sentido, *Los idiotas* sugiere una estética de la presencia y la inmediatez (en el sentido del *aquí* y *ahora* del séptimo mandamiento) opuesta a la clásica idea de representación, tan comúnmente denostada por las vanguardias. Es por ello que la progresión narrativa del film, como veíamos, queda relegada a un segundo plano en favor de los momentos intensos que llenan los distintos episodios de autenticidad. Pero el lícito empeño de von Trier por atrapar lo auténtico y permitir que la verdad se revele en su film no debe llevarnos a confusión: para Dogma 95 sus películas no son la realidad transparente contándose a sí misma. *Los idiotas* evidencia la consciencia de que en su construcción interviene una necesaria mediación, pero también da muestras de su voluntad de atrapar el mundo que se nos ofrece (y oculta) en un lenguaje, porque se nos ofrece y es mundo lo que se nos ofrece. El tipo de realismo que inspira *Los idiotas*, diametralmente opuesto al perseguido por el cine de ilusión, funciona pues al servicio de una revalorización del mundo, de lo profílmico, convirtiendo el medio cinematográfico en un instrumento de interrogación sobre la realidad y comprometido con ella. Según esta tendencia que no sólo aboga por un realismo formal (estético) sino también ético, la cámara puede captar una realidad que es ambigua y que, mal que pese a algunos, no posee ningún significado intrínseco. ■

Notas

* *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos agradece a Zentropa su autorización para publicar las imágenes que ilustran este artículo. (Nota de la edición.)

1 Reproducimos a continuación el voto de castidad que recoge los diez mandamientos que establecen las concreciones formales del movimiento.

«Juro que me someteré a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por DOGMA 95: 1. El rodaje tiene que realizarse en localizaciones reales. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, habrá que elegir una localización en la cual se encuentre este accesorio). 2. El sonido no tiene que ser producido separadamente de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, excepto si está presente en la escena que se rueda). 3. La cámara tiene

**LOS IDIOTAS NOS
APROXIMA A UN CINE QUE
SE ENTIENDE A SÍ MISMO
(Y SE MUESTRA) COMO
TEORÍA DEL CINE**

que sostenerse con la mano. Cualquier movimiento —o inmovilidad— conseguido con la mano están autorizados. (La película no tiene que ocurrir donde la cámara está situada; el rodaje tiene que ocurrir donde la película tiene lugar). 4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena tiene que ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara). 5. El uso de ópticas y filtros está prohibido. 6. La película no tiene que contener ninguna acción superficial. (Muertes, armas, etc., no pueden aparecer). 7. La alienación temporal y geográfica está prohibida. (Es decir, la película acontece aquí y ahora). 8. Las películas de género no son aceptadas. 9. El formato de la película tiene que ser en 35 mm. 10. El director no tiene que aparecer en los créditos. Además, ¡juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una “obra”, porque considero el instante más importante que la totalidad. Mi objetivo supremo es hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas. Así hago mi voto de castidad».

- 2 Los títulos de nuestros tres siguientes epígrafes entran en juego con la frase que, a modo de subtítulo, acompañó al título del film en *dossiers* de prensa de diferentes festivales, así como en las carátulas de diversas ediciones en VHS y DVD: «Una película de idiotas, sobre idiotas y... ¿para idiotas?».
- 3 Al parecer, esta duda no sólo asalta al espectador, sino también a los mismos entrevistados, quienes confesaron más tarde no tener claro si von Trier estaba lanzando las preguntas al personaje o a ellos mismos como actores en el momento en el que los grababa.
- 4 Tampoco en este caso, durante la grabación de la escena, los actores lograron mantenerse dentro del personaje (2) y empezaron a llamarse por sus propios nombres (1).

Bibliografía

- BADLEY, Linda (2006). Danish Dogma. En L. BADLEY, R. BARTON y S. J. SCHNEIDER (eds.), *Traditions in World Cinema* (pp. 80-94). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- JERSLEV, Anne (2002). Dogma 95, Lars von Trier's *The Idiots* and the 'Idiot Project'. En A. JERSLEV (ed.), *Realism and 'Reality' in Film and Media* (pp. 41-65). Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- LEDO, Margarita (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma 95*. Barcelona: Paidós.
- ROCKWELL, John (2003). *The Idiots*. Londres: British Film Institute.
- VV. AA. (2000). Aspects of Dogma. *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies*, 10. Recuperado de <<http://pov.imv.au.dk/pdf/pov10.pdf>>.
- VAN DER VLIET, Emma (2009). Naked film: stripping with *The Idiots*. *Post Script*, 28. Recuperado de <<http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/211362421.html>>.

Enric A. Burgos Ramírez (Valencia, 1976) es licenciado en Filosofía y en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Profesor asociado en el departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universitat Politècnica de València así como del departamento de Filosofía y Sociología de la Universitat Jaume I, actualmente desarrolla su tesis doctoral en torno al movimiento Dogma 95 y la filosofía de Stanley Cavell.

Arquitecturas efímeras, decorados colosales. La *Intolerancia* de los hermanos Taviani y la identidad recuperada

Pedro Molina-Siles
Óscar Brox Santiago
Juan Carlos Piquer-Cases

La arquitectura y el cine mantienen una estrecha relación creativa. No en vano, la construcción de los decorados y la definición de la puesta en escena contribuyen a mostrar el proceso de elaboración de una película. En dicho proceso, el lenguaje de la arquitectura aporta unas claves y unas herramientas teóricas que nos permiten observar cómo se modula el cine a través de sus diferentes etapas. Así, una reflexión sobre el desarrollo de los decorados desde los pioneros cineastas experimentales hasta las primeras décadas del siglo XX arroja luz sobre la variada paño de recursos expresivos y técnicos que produjeron los incipientes avances cinematográficos.

Entre sus muchas facetas, la arquitectura ha alumbrado una categoría donde lo efímero es el parámetro principal. Un valor que no se adscribe únicamente a su duración temporal, sino también a la idea de transformación, adaptación o multiplicidad de lecturas y aplicaciones (MOLINA-SILES, GARCÍA Y TORRES, 2013). Para el presente análisis acotaremos el concepto *efímero* en los siguientes términos: algunos decorados han pasado a la historia por su enorme fuerza visual, y esta monumentalidad ha impedido su utilización completa en otras producciones. Dicho de otra manera, su efecto era tan impactante que resultaba casi imposible volver a ponerlo en escena sin remitirnos a la película en que aparecía originalmente. Por eso su reutilización, salvo en aspectos parciales, no fue posible.

Si hay una obra que ejemplifica esta categoría, esa es *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, David Wark Griffith, 1916), donde su asombrosa revisión del periodo babilónico culmina con el colosal decorado del patio amurallado. Así, el film de Griffith nos servirá de apoyo para desglosar los elementos de ese decorado arquitectónico que señalábamos líneas arriba, sus rasgos propios y su evolución. Una vez analizado, será el momento de evaluar la posibilidad que manifiesta el cine de redefinir las claves de ese decorado de ficción. Nos referimos, pues, a aquello que la película *Good Morning Babilonia* (*Good Morning, Babylon*, Paolo y Vittorio Taviani, 1987) pone en escena. A saber: cómo la intervención de sus protagonistas, dos artistas toscanos emigrados a Estados Unidos, cuaja en un nuevo sentido para la construcción babilónica del film de Griffith.

A partir del análisis de ambas obras observaremos el comportamiento de dos modelos arquitectónicos antagónicos. En el primero, sin ir más lejos, la visión instrumentalista del decorado potenciará su exuberancia y monumentalidad. En la recreación de los Taviani, en cambio, el parámetro a considerar será la búsqueda de una identidad propia y el deseo de inscribirla en el interior del decorado. De esta forma, las dos películas mantendrán un pulso que, eventualmente, servirá a nuestros propósitos para mostrar cómo se puede redefinir la entidad de una arquitectura efímera en otra cuyo objetivo central es mantener estables a través del tiempo las raíces de sus creadores. He aquí, en definitiva, las bases de este análisis sobre la transformación de un decorado y sus posibilidades creativas.

***Intolerancia*, Babilonia. La construcción de un decorado cinematográfico**

La fortuna crítica, siempre parcial y revisable, ha hecho del realizador David Wark Griffith el *padre del cine moderno*¹. En efecto, creer a pie juntillas en esta etiqueta nos ocasionaría más de un problema con las diferentes tradiciones de estudios cinematográficos centradas en desenmarañar la paternidad del lenguaje y la narración visual. Sin embargo, la dimensión de esa cuestionable conquista —esto es, sentar las bases de la gran época del cine clásico— nos servirá para desarrollar un retrato de la obra que trataremos a continuación, *Intolerancia*. En 1916, Griffith contaba con una reputación cinematográfica sólida tras el éxito de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), lo que le permitió abordar con mayor holgura presupuestaria su siguiente proyecto. Construida como un relato en cuatro tiempos, desde la Pasión de Cristo hasta la Norteamérica contemporánea, *Intolerancia* es un triunfo del montaje al servicio de la narración, con cuatro bloques que desmenuzan, hasta alcanzar el clímax, la evolución de la condición humana a través de la Historia. Ante esta ambición creativa, no resulta extraño que la mirada del espectador quede atrapada en

el colosalismo del episodio ambientado durante la caída de Babilonia. No en vano, el decorado de ese fragmento será el perfecto ejemplo de la progresión técnica del cine y, asimismo, una singular muestra de arquitectura cinematográfica efímera.

En su estudio sobre el decorado en el cine, Jean-Pierre Berthome explica cómo durante los primeros años del siglo pasado se empezó a comprender que este era un elemento capaz de seducir al público y asumir, así, su superioridad con respecto al teatro. Los primeros movimientos creativos se dirigieron «hacia una serie de reconstrucciones históricas que utilizaban la coartada de la antigüedad a fin de captar el gusto del público por la violencia y el erotismo» (2003: 35). De entre esas primeras películas destaca, fundamentalmente, el film italiano *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone. Una obra, dirá Berthome, cuyo decorado «inventará un realismo exótico cuya función principal será suscitar el asombro» (2003: 36). Probablemente fue ese asombro, también el espíritu competitivo, lo que sedujo a D.W. Griffith durante el visionado de *Cabiria*, película que supuso el espaldarazo definitivo para producir *Intolerancia*. La obra de Pastrone, con sus escenarios monumentales, tridimensionales y de gran presencia dramática, era tal vez la piedra de toque que el cineasta norteamericano necesitaba para imprimir una nueva revolución a su ya de por sí ambiciosa obra. De ahí que Griffith adquiriese una copia de la película italiana para estudiarla y tratar de llevar varios pasos más allá su impacto visual.

Sin duda, la génesis del decorado babilónico de *Intolerancia*, epicentro del esfuerzo creativo de su cineasta, es uno de los relatos más apasionantes de la época. Si atendemos a la explicación que proporciona Santiago Vila, Griffith aglutinó en un libro de recortes una serie de referencias estéticas que sirvieron como orientación para el desarrollo del decorado (1997: 211). En este punto conviene recordar la idea que, a propósito de la evolución del cine, dejaba patente Berthome: todo decorado tiene una función. De hecho, resulta significativo que la búsqueda exhaustiva de referentes y detalles cuaje, sin embargo, en una película que «prefiere el efecto espectacular antes que la fidelidad histórica» (2003: 38). Consecuencias de esa elección creativa son, por ejemplo, la sobrecarga ornamental constante, el inútil gigantismo de unas columnas diseñadas para soportar exclusivamente las voluminosas figuras de los elefantes, que testimonian el objetivo ulterior de Griffith. No en vano, como señala Javier Marzal, la esencia del cine de Griffith se encuentra en el melodrama del siglo XIX, donde la presencia estética del decorado ya jugaba un rol importante (1998: 51).

Tal y como afirmamos, el origen del patio babilónico de *Intolerancia* es diverso. Berthome consigna la ascendencia india de las columnas y los elefantes y el mimo en los detalles propio del arte mesopotámico; por su parte,



El grabado de John Martin *El banquete de Baltasar* (1821)². ¿Cómo puede convivir en un mismo plano el arte mesopotámico con un pintor del romanticismo inglés? He ahí, precisamente, uno de los mayores puntos de interés de la obra de Griffith. En lugar de construir una guía de lectura de la Historia, el realizador busca un instrumento que amplifique la monumentalidad y el drama de la historia que narra. En este sentido, no puede ser más pertinente la reflexión de Vila, que recuerda que tanto la pintura de Martin como la mayoría de referencias recogidas por Griffith vieron la luz antes de que se produjesen las primeras excavaciones arqueológicas, en 1848, en la antigua Mesopotamia (1997: 213). Por tanto, la ambición no se encuentra en la fidelidad, sino en la recreación. Así, de esta constatación surge otro rasgo del decorado de *Intolerancia*: su carácter transitorio.

Juan Antonio Ramírez apunta al grabado de John Martin *El banquete de Baltasar* (1821)². ¿Cómo puede convivir en un mismo plano el arte mesopotámico con un pintor del romanticismo inglés? He ahí, precisamente, uno de los mayores puntos de interés de la obra de Griffith. En lugar de construir una guía de lectura de la Historia, el realizador busca un instrumento que amplifique la monumentalidad y el drama de la historia que narra. En este sentido, no puede ser más pertinente la reflexión de Vila, que recuerda que tanto la pintura de Martin como la mayoría de referencias recogidas por Griffith vieron la luz antes de que se produjesen las primeras excavaciones arqueológicas, en 1848, en la antigua Mesopotamia (1997: 213). Por tanto, la ambición no se encuentra en la fidelidad, sino en la recreación. Así, de esta constatación surge otro rasgo del decorado de *Intolerancia*: su carácter transitorio.

La marca de distinción de aquel periodo cinematográfico era su evolución constante, lo que hizo que numerosas producciones emprendiesen una carrera de obstáculos por ver quién era la primera en atravesar la meta volante. Como hemos visto, *Intolerancia* fue en buena medida una reacción al tremendo éxito de *Cabiria*. Tanto es así que Griffith no reparó en gastos a la hora de construir un decorado de cerca de cincuenta metros de longitud por cuarenta de altura, con una profundidad de treinta metros (BERTHOME, 2003: 38). Como consecuencia de este empeño, la industria no cejó en su empeño de encontrar un nuevo decorado que superase al de esta película. Así, Allan Dwan dirigió en 1922 una versión de *Robin Hood* que pretendía rivalizar con la grandiosidad del film de Griffith. Para ello contrató al hijo del arquitecto Frank Lloyd Wright para que diseñase el castillo del siglo XII y la ciudadela donde se desarrolla la acción. El resultado, si bien poco brillante y desde luego menos recordado que

el patio babilónico, nos permite observar cuán hondo caló en la incipiente industria del cine esa manera de entender la función del decorado.

Tras este breve repaso de la génesis de *Intolerancia* podemos afirmar la conexión entre su funcionalidad dramática y su carácter efímero, donde su colosalismo y su fuerza visual eran tan personales que hacían casi imposible su reutilización en otros films. Son decorados tan únicos, que se representan a sí mismos con una función y un sentido determinados, que cuesta demasiado imaginar que formen parte de una nueva película. He ahí, también, el porqué de esa carrera de obstáculos que el cine emprendió para maximizar el impacto de sus producciones posteriores, una búsqueda que aún hoy sigue siendo la clave de estilo de buena parte del cine comercial.

Sin embargo, la definición del decorado de *Intolerancia*, tan colosal y a la vez efímero, nos lanza un desafío de similares proporciones: ¿puede inscribirse en esa clase de arquitectura un sentido y una identidad que permanezcan estables a través del tiempo? La visión que ofrecen los cineastas italianos Paolo y Vittorio Taviani en *Good Morning Babilonia* nos servirá para aclarar esta cuestión.

***Good Morning Babilonia*. El decorado y la identidad recuperada**

Paolo y Vittorio Taviani representan, junto a cineastas como Francesco Rosi, Elio Petri o Ermanno Olmi, a una generación en la que el cine italiano tomó plena conciencia de su perfil político. Tras una adolescencia marcada por la explosión de la Segunda Guerra Mundial y su adhesión al Partido Comunista, los Taviani observaron en el neorrealismo un estilo a través del cual modular una estética propia³. Así, los realizadores toscanos vertebraron su obra a partir de ejes temáticos tan reconocibles como el trabajo, la ideología y las raíces culturales —el hogar, la identidad, el paisaje familiar—. Este breve preámbulo nos servirá como una indicación para leer los intereses de ambos cineastas tras una película como *Good Morning Babilonia*. Ambientado en su Toscana natal, el film arranca con las peripecias de dos hermanos artesanos condenados a buscarse la vida tras el cierre del taller de arquitectos que regentaba su padre. Sus ansias de prosperar en el negocio de la construcción los conducirán hasta Estados Unidos donde, finalmente, formarán parte del equipo artístico que diseñó los decorados de *Intolerancia*, de D.W. Griffith.

No es muy frecuente que un film evoque, desde la ficción, los avatares de una producción anterior. El caso de *Good Morning Babilonia* llama la atención, precisamen-

LOS ELEMENTOS
CONSTITUYENTES DEL CINE
DE LOS TAVIANI SON EL
TRABAJO Y LA IMPORTANCIA
DE LAS RAÍCES CULTURALES

te, por su episodio centrado en la creación del decorado babilónico de *Intolerancia*. El análisis de este proceso creativo por parte de los Taviani nos ayudará a observar de qué forma se reutiliza, redefine y modula el fastuoso decorado de la obra de Griffith, al pasar de un decorado

arquitectónico de carácter efímero, donde el tiempo juega un papel protagonista, a otro donde el parámetro fundamental es la identidad de sus creadores. Tal y como señalábamos líneas arriba, los elementos constituyentes del cine de los

Taviani son el trabajo y la importancia de las raíces culturales. En el primer caso, el trabajo delimita una manera de vivir, esto es, un conjunto de usos y costumbres que alumbran el paisaje donde tienen lugar sus obras. Sin embargo, el segundo punto adquiere un relieve especial. Como señala Hilario J. Rodríguez, «sus películas, más

El elefante como pieza fundamental en el periplo vital de los hermanos Taviani



que reproducir cuadros concretos, denotan una manera especial de observar las cosas [...] que han heredado de los grandes maestros toscanos. Sus referencias pictóricas, por tanto, son siempre indirectas» (2007: 36).

Oriundos de la Toscana, los Taviani arrastran en cada una de sus películas el aire de sus raíces familiares. Así, la iglesia cuya rehabilitación concluye en los primeros capítulos de *Good Morning Babilonia* bebe del estilo románico de la basílica de San Miniato, en Pisa, lugar de nacimiento de los cineastas. Tal es el influjo de los paisajes de su infancia que esa misma construcción aparecerá en films tan dispares como *Padre patrón* (*Padre padrone*, 1977) o *Las afinidades electivas* (*Le affinità elettive*, 1996), como una señal del apego que ambos realizadores sienten por su tierra. Aunque su peso dramático sea apenas relevante, la iglesia marca una zona, una adscripción casi sentimental, que delimita el territorio en el que se mueven. Por tanto, esa manera especial de observar las cosas dotará de una función y un valor alternativos a los elementos decorativos de *Intolerancia*, que eventualmente perderán su monumentalidad para incidir en otros aspectos.

En el anterior epígrafe señalábamos la deuda estética contraída por Griffith en la creación del decorado babilónico, un gigantesco mecano multirreferencial construido para exaltar su poderío visual. En efecto, uno de sus presntamos consistía en la apropiación de los elefantes de *Cabiria*, aquí también elementos ornamentales diseñados para elevar el carácter monumental del patio babilónico. Sin embargo, en *Good Morning Babilonia* los Taviani deciden modificar la función de ese elemento decorativo para otorgarle un valor propio. Así, el elefante se convierte en una pieza que comunica cada uno de los pasos de los dos hermanos protagonistas en su periplo vital. En un primer momento, los Taviani presentan a sus personajes mientras llevan a cabo los últimos retoques de un relieve con forma de elefante que preside el centro de la iglesia rehabilitada. Más adelante, otro elefante, este fabricado con cartón piedra, introducirá a los hermanos artesanos en la producción de *Intolerancia*. Finalmente, los protagonistas convencerán a Griffith para crear los majestuosos elefantes que formarán parte de las columnas del decorado. La clave de esta figura, como detecta Rodríguez (2007: 129) en su estudio, es el papel que los Taviani confieren al elefante como portador de una memoria, de una herencia y un lugar. Por mucho que la imagen de la Toscana familiar acabe devorada por las bambalinas de Hollywood, ambos cineastas refuerzan el sentimiento de origen e identidad en cada una de las etapas de la aventura de sus personajes.

Más que una recreación, *Good Morning Babilonia* apuesta por reinterpretar las claves del decorado babilónico de Griffith. No en vano, para los Taviani su película versa sobre el trabajo y, a tal efecto, el film comparte el punto de vista de sus creadores hasta negar en sus esce-

nas cualquier visión espectacular del patio babilónico. Si afirmamos la entidad de *Intolerancia* bajo unos parámetros instrumentalistas, esto es, como una suma de múltiples fuentes cuyo objetivo final es subrayar la fastuosidad del decorado, en la obra de los Taviani encontramos una vinculación de ese escenario con la tradición cultural y sentimental que le pertenece a sus constructores. De ahí la preocupación de ambos realizadores por mostrar cómo la intervención de sus protagonistas determina ulteriormente el sentido del decorado. Mientras en el film original Griffith componía un escenario extraordinario a partir de un choque de fuentes visuales, los Taviani optan por rebajar la escala y dimensiones del decorado, reducir su catálogo ornamental y concentrar la fuerza del conjunto en la participación decisiva de los hermanos Bonnano. Donde el primero invocaba el signo de lo efímero, de la agrupación de detalles destinados a conseguir un efecto y, como en otras muchas producciones, desaparecer reconvertidos en bloques reutilizables, los segundos evocan una identidad firme, coherente, que resiste al envite del tiempo e invita a pensar más en la rehabilitación de un edificio, como la iglesia de la escena inicial, que en la creación de un decorado cinematográfico.

Para los Taviani, la Historia ejerce un influjo capital en nuestra evolución personal y nos acompaña allí donde vamos, pues forma parte de nosotros. De esta manera, no resulta extraño que su visión de Hollywood apueste, contra cualquier pronóstico, por vincular ese poso familiar en la creación de artefactos más afines a la cultura capitalista destinados a desaparecer tras su consumo masivo. Por eso conviene entender *Good Morning Babilonia* como una vindicación de la identidad artística y, también, emocional, cuyos fundamentos afectarán a la visión que ofrecerán de *Intolerancia*. Si, como advertíamos, la paternidad del decorado babilónico pertenece a los recortes que Griffith aglutinó durante la gestación del

film —no olvidemos que en aquella época Hollywood aún no destacaba la importancia de técnicos y asistentes de rodaje—; en la película italiana serán los dos artesanos quienes inscriban sus propios rasgos en ese decorado monumental. En definitiva, quienes desdibujen sus trazos efímeros para buscar una memoria en lo percedero; una identidad recuperada.

La redefinición del decorado cinematográfico

El análisis llevado a cabo en los dos anteriores epígrafes nos ha servido para mostrar cómo tras *Intolerancia* y *Good Morning Babilonia* laten dos personalidades creativas opuestas. Si en Griffith el pulso monumentalista expresa las características del decorado, en los Taviani, por el contrario, lo hace la búsqueda incansable de unas raíces artísticas propias. A través de las imágenes del film italiano veremos, a continuación, de qué forma opera esa transformación que redefine el sentido del decorado cinematográfico del patio babilónico.

Nuestro punto de partida arranca en la manera de ver —y filmar— el decorado en ambas películas. Como señala Santiago Vila, en *Intolerancia* se privilegia «la movilización del punto de vista —o punto de fuga— en y entre composiciones perspectivas, para dotar de ubicuidad a la *visión del príncipe* [...] desde donde adquiere sentido narrativo el montaje de los diversos cuadros escénicos» (1997: 213). Esa visión panóptica, esto es, donde toda la parte interior se puede ver desde un solo punto, es similar a la que John Martin utilizara en su cuadro *El banquete de Baltasar*. En cambio, los Taviani establecen su propio modo de ver nada más comenzar el film. El relato arranca con la rehabilitación de la fachada de una iglesia toscana. A punto de concluir el trabajo, el patriarca de los Bonnano pide una silla para sentarse y contemplar el resultado de la empresa. Frente al exterior de la basílica, el padre

Pequeñas porciones del decorado colosal de Griffith en *Good Morning Babilonia* (*Good Morning, Babylon*, Paolo y Vittorio Taviani, 1987)



afirma: «Estoy seguro de que después de construirla se pusieron a mirarla desde aquí». Contra el punto de vista omnisciente que maneja Griffith, donde la imagen predica el colosalismo de su creación, queda el modesto lugar que los Taviani reservan al artesano, al jefe de obra que observa a ras de suelo satisfecho por el final del trabajo.

Bajo esta perspectiva, los Taviani alteran completamente la escala del decorado. Para empezar, las escenas muestran pequeñas porciones de este, desde la escalinata hasta la puerta de acceso del interior del patio. Los cineastas italianos las contextualizan a partir de momentos de distensión, carentes de cualquier ápice de monumentalidad. Así, solo observamos fragmentos del decorado durante alguna pausa de rodaje o en la escena en la que tiene lugar el banquete de boda de los dos protagonistas. De esta mane-

ra, cámara y planificación adaptan los elementos del decorado a una escala modesta, casi minúscula. Tanto es así que el efecto que produce en el espectador al visionar, durante el estreno de *Intolerancia*, las imágenes originales es más que significativo de la intencionalidad que los realizadores confieren a su decorado. Lo

que importa para los Taviani es el trabajo que se ha producido para construirlo, no el resultado final. De ahí que su empeño resida en inscribir la identidad de sus personajes en el patio babilónico, en lugar de exaltar su colosalismo. El decorado, pues, puntúa los rasgos de sus creadores.

Los profesores Charles y Mirella Affron (1995) advierten una serie de características según el tipo de decorado que estudiamos. En el caso de *Intolerancia* hablaríamos del decorado como adorno, puesto que se trata de una construcción colosal, cuyo resultado se apoya en la imitación de otras artes y en el que sus rasgos alcanzan en el adorno un peso mayor. Cambiemos la imagen por la de *Good Morning Babilonia*. En ella, el único elemento arquitectónico que presenta un relieve significativo es el elefante, que juega el rol de conductor de la memoria familiar de sus protagonistas. Ese rasgo individual, entonces, carga, junto a la puesta en espacio de los Taviani, con el sentido del decorado. Si en el primer caso hablamos de adorno, en este ni siquiera podemos adscribir una determinada categoría. En un sentido estricto, el film nunca llega a mostrar el resultado final, salvo en el metraje de archivo tomado de la película original, por lo que todo parece indicar que la intencionalidad de sus directores se encuentra en señalar, en primera instancia, a las personas que lo han creado, no a su creación.

Aquella década del cine no se distinguía por reconocer el esfuerzo de los técnicos implicados en los rodajes.

De hecho, Vila explica (1997: 211) que no fue hasta 1973 cuando se reveló la identidad del director artístico Walter Hall como parte implicada, junto al carpintero Huck Wortman, en el diseño de la muralla. Esa información contrasta con el tono que los Taviani imponen a su recreación del film, donde incluso durante su estreno no escatiman en señalar a los hermanos Bonnano como artífices del grandioso decorado para la obra de Griffith. Téngase en cuenta, una vez más, el punto de partida de la película: el relato se desarrolla desde la posición de sus creadores, donde el auténtico colosalismo nace de sus manos.

Visto así, no resulta extraño preguntarnos si efectivamente el decorado de *Intolerancia* opera una redefinición en manos de Paolo y Vittorio Taviani. En el primer epígrafe distinguíamos el valor de lo efímero que ponía en liza el decorado, a saber, aquel tan único que se representa a sí mismo con una función y un sentido determinados, que cuesta demasiado imaginar que forme parte de una nueva película. Incluso en las imágenes de archivo que aparecen en *Good Morning Babilonia*, el patio babilónico exhibe una enormidad casi imposible de acoplar en una nueva producción, construida para exaltar hasta el último instante la grandeza artística de Griffith. Frente a esa ambición, los Taviani oponen el saber hacer de los técnicos, que se traduce en el trabajo paciente y las piezas que, entre escena y escena, nos dejan ver desperdigadas por el lugar de rodaje. En otras palabras, la suya es una quimera por inscribir en una tradición y una identidad opacadas por la finalidad práctica del decorado. Podemos expresar que *Good Morning Babilonia* redefine el sentido de *Intolerancia* porque toda ella, desde su guion hasta su puesta en escena, está explicada a través de la visión de sus trabajadores. Por eso, aunque el rodaje ocupe una mínima porción de la película, los Taviani vinculan ese decorado construido a mayor gloria del cine estadounidense con el trayecto vital que sus personajes emprendieron nada más comenzar el relato. De ahí, pues, la sensación de que, a diferencia del film de Griffith, el carácter efímero de este tipo de construcciones tiene un sentido y una identidad estables, ajenos a cualquier vector instrumentalista, inscritos en una cadena que comunica esa obra con el lugar de nacimiento de sus constructores.

El cine, decíamos, no es ajeno a la revisión histórica. Tenemos el ejemplo de Martin Scorsese y *La invención de Hugo* (Hugo, 2011), donde el realizador norteamericano representa uno de los rodajes de Georges Méliès. O *Chaplin* (1992), de Richard Attenborough, que bajo su esqueleto biográfico fijaba su interés en los primeros movimientos del cine silente, el cual llegaba a recrear en diversas ocasiones. Renuentes a la coartada nostálgica, los Taviani conciben *Good Morning Babilonia* como un film donde el impulso artístico denota una manera especial de observar las cosas. Tras la construcción del patio y la muralla de *Intolerancia* late, así, un único objetivo: continuar la tradición

EL CARÁCTER EFÍMERO DE ESTE TIPO DE CONSTRUCCIONES TIENE UN SENTIDO Y UNA IDENTIDAD ESTABLES, AJENOS A CUALQUIER VECTOR INSTRUMENTALISTA

de los grandes maestros, evitar su desaparición en el tiempo. Ahí es donde lo efímero hinca la rodilla para abrazar a la identidad que se ha inscrito en el interior de la obra. ■

Notas

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores 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 A este respecto, vale la pena revisar el capítulo que Àngel Quintana dedica en su libro *Fábulas de lo visible* a las relaciones entre la novela realista y la narración cinematográfica. Por otra parte, el mejor resumen de toda esa coagulación que formó el llamado cine clásico se encuentra en BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
 - 2 Y no solo a Martin. Vila, citando a Ramírez, señala influencias tan variadas como los grabados fantásticos de Gustave Doré, los trabajos del naturalista Paul-Émile Botta, las ilustraciones del pintor y explorador británico William Ellis o el decorado del palacio neogipcio del pintor y arquitecto Karl Friedrich Schinkel para la producción de 1815 de *La flauta mágica* (1997: 212). Por su parte, Berthome señala al pintor y retratista inglés Edwin Long y su cuadro *Marriage Market in Babylon* (1875) como una influencia decisiva (2003: 41). Por último, varias fuentes consultadas en Internet señalan al pintor holandés Lawrence Alma-Tadema como otra referencia para entender el proceso creativo de *Intolerancia*, en especial para su puesta en espacio.
 - 3 Uno de los mejores recorridos por aquella generación de cineastas italianos, sus herencias estéticas, hallazgos estilísticos y relieve artístico, lo encontramos en MONTERDE, José Enrique (ed.) (2005). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Bibliografía

- AFFRON, Charles y Mirella (1995). *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*. New Jersey: Rutgers University Press.
- BERTHOME, Jean-Pierre (2003). *Le décor au cinéma*. París: Editions de l'Étoile. Cahiers du cinéma.
- MARZAL, Javier (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- MOLINA-SILES, Pedro; GARCÍA CODOÑER, Ángeles y TORRES BARCHINO, Ana (2013). La frontera diluida. Arquitecturas efímeras en el medio cinematográfico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 17.
- QUINTANA, Àngel (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2010). *La arquitectura en el cine*. Madrid: Alianza.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (2007). *Después de la revolución. El cine de los hermanos Taviani*. Madrid: Calamar.
- VILA, Santiago (1997). *La escenografía. Arquitectura y cine*. Madrid: Cátedra.

Pedro Molina-Siles es arquitecto técnico y doctor arquitecto con máster en Producción Artística por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia y profesor del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València donde desarrolla su docencia. Su tesis doctoral *La frontera diluida. Arquitecturas efímeras en el cine. De Europa a Hollywood* versa sobre la importancia del carácter efímero en los decorados arquitectónicos del cine en los cuarenta primeros años del siglo xx, en Europa y Hollywood. Actualmente combina su labor profesional de arquitecto con la docencia y la investigación sobre las relaciones entre cine y arquitectura.

Óscar Brox Santiago (Valencia, 1983) es crítico y escritor cinematográfico. Editor de la revista *Détour* y redactor jefe de la publicación *Miradas de cine*, ha impartido clases y seminarios en la escuela barcelonesa *La casa del cine*, redactado libretos críticos para las ediciones en DVD de Avalon y la Filmoteca Fnac, colaborado con el diario del Festival de cine de Gijón o participado en libros colectivos como *El cine de animación japonés* (IVAC/Donostia Kultura). Entre 2007 y 2010 formó parte del equipo de gestión del Aula de cinema de la Universitat de València.

Juan Carlos Piquer-Cases es doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia y profesor titular del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València donde desarrolla su docencia. Su tesis doctoral *Los modelos digitales en la arquitectura: desarrollo del proyecto e investigación patrimonial. Palacio Real de Valencia: análisis y reconstrucción virtual sobre la planta de Vicente Gascó de 1761* fue premiada en el año 2007 en el área de Arquitectura, premio otorgado por el Consejo Social de la UPV en su VIII edición de 2008. Es también investigador perteneciente al Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la misma universidad, en la línea de *Reconstrucción Virtual del Patrimonio Desaparecido*. Autor de varios artículos y libros referentes a arquitectura, patrimonio desaparecido y nuevas tecnologías, entre los que destacan *Forum Unesco. Proyectos y actividades* (Forum Unesco/Universidad y patrimonio) y *Miguel Colomina. Arquitecto* (Ícaro/CTAV).

Prácticas colaborativas en el documental contemporáneo: propuesta de análisis y revisión del modo participativo en la Teoría del Documental

Sergio Villanueva Baselga

Burgundy voices (2011) muestra la vida cotidiana de la comunidad de Burgundy en la ciudad canadiense de Montreal y su lucha por evitar el olvido. De origen americano, la población anglófona de este apartado barrio ha convivido desde hace décadas con el rechazo del resto de la ciudad, francófona y notablemente más acomodada. Este aislamiento, lejos de amedrentar a los habitantes de Burgundy, ha generado una fuerte identidad colectiva así como unos sólidos movimientos vecinales basados en la lucha y las reivindicaciones sociales.

Esta obra audiovisual podría constituir un ejemplo más de la multitud de piezas fílmicas que, haciéndose valer del soporte cinematográfico, muestran y denuncian injusticias con el objetivo más o menos explícito de concienciar al público de las problemáticas sociales. Sin embargo, *Burgundy voices* resulta peculiar por su modo de producción: alejado de las estructuras clásicas de la realización cinematográfica, este vídeo se realizó en ausencia de director, guionista o productor. Todas las fases de la realización, desde la escritura del guion y la planificación del rodaje hasta el montaje, la postproducción o la distribución fueron diseñadas y realizadas de manera participativa; es decir, estuvieron abiertas a que cualquier miembro de la comunidad participase con sus ideas o trabajo en la concepción de una pieza audiovisual colaborativa y de autoría compartida.

Muchos realizadores audiovisuales han desarrollado últimamente proyectos en los que los contenidos generados por usuarios, la autoría compartida, el compromiso público y la participación colectiva constituyen el eje pivotante del proceso de producción. La intención de estos proyectos es incrementar la apertura al público a todas las etapas de la producción filmica, desde la preproducción a la distribución final, así como hacer partícipes a las comunidades en las decisiones de la realización audiovisual (SHAW y ROBERTSON, 1997: 2-23). Como explica Nico Carpentier (2011: 68), «la participación en los medios conlleva tanto la implicación en la producción (participación relacionada con los contenidos) como en la organización de los propios medios (participación estructural). Estas formas de intervención con los medios permiten a los ciudadanos ser activos en una de las muchas (micro)-esferas que son relevantes en su vida diaria y, además, poner en práctica su derecho a participar en la vida pública»¹.

La cuestión de la participación de los medios, además de su definición y articulación, ha adquirido una gran relevancia en el mundo académico. Este estudio pretende acercarse a la dimensión cinematográfica de estos vídeos participativos y comprobar si, como objetos filmicos, pueden ser conceptualizados dentro de las teorías del documental contemporáneas. Con ello, se busca introducir en el campo académico del estudio del cine unos objetos filmicos que hasta ahora han estado relegados a ámbitos como la intervención comunitaria (MITCHELL y DELANGE, 2011), la antropología urbana (CUMMING y NORWOOD, 2012) o la comunicación para la salud (CHIU, 2009).

El Fogo process

El primer audiovisual participativo se realizó entre 1966 y 1969 en la isla de Fogo, en Canadá. El denominado *Fogo process* surgió a raíz del programa *Challenge for change* del National Film Board of Canada (NFBC) en 1965, que tenía por objetivo la producción de documentales que reflejaran la situación de zonas muy empobrecidas del

país. La isla de Fogo se encontraba en esos momentos en unas condiciones de profundo aislamiento. La población, en su mayoría pescadores, se agrupaba en pequeñas comunidades en la costa mal comunicadas entre sí y con los centros administrativos y políticos del Estado. Las diferencias religiosas y la falta de infraestructuras creaban dificultades de comunicación extremas entre los habitantes de la isla.

El NFBC encargó al director Colin Low la realización de un documental sobre la isla de Fogo. La idea que este llevó a cabo fue la de producir un documental acerca de la pobreza en el que los protagonistas pudieran sentirse representados, con la idea de que la circulación de las imágenes estuviera en todo momento autorizada por los implicados. Para ello, contó con la ayuda de Fred Earle de la Memorial University of Newfoundland, quien se encontraba trabajando en la comunidad de Fogo como mediador social y quien, por tanto, proporcionó el contacto entre el equipo y los habitantes de la isla.

Las primeras entrevistas, una vez grabadas, fueron proyectadas en público con el fin de buscar la aprobación de los participantes. Sin embargo, el debate surgido a raíz de estas proyecciones dio pie a que el director ofreciera realizar a los habitantes de la isla sus propias piezas audiovisuales sobre los temas que Fred Earle llevaba tiempo trabajando. Así, surgió la idea de utilizar el vídeo como medio participativo y generar un circuito de retroalimentación en el que, a las grabaciones, les seguían debates que orientaban y definían las grabaciones siguientes. Colin Low, a su vez, aconsejó la utilización del montaje vertical con el fin de evitar al máximo las intervenciones en el momento de la edición, manteniendo las secuencias y los bloques tal y como habían sido grabados.

De este proceso surgieron veintiocho documentales paralelos que, en un principio, solo iban a ser mostrados en cada una de las comunidades participantes. Sin embargo, el intercambio de cintas entre las localidades de la isla adquirió una expansión tan rápida que, gracias a la

Fotogramas de un vídeo del *Fogo process*



mediación de Fred Earle, llegaron incluso a la capital canadiense, Ottawa. Estos vídeos se proyectaron en la Universidad, en las administraciones y el Gobierno y constituyeron la manera mediante la cual los habitantes de la isla lograron manifestar sus problemáticas al ministro de pesca canadiense, principal responsable de las políticas de la isla, quien decidió contestar a los habitantes de Fogo mediante otro vídeo que inició un debate que conllevó, finalmente, importantes mejoras en las condiciones de vida de la isla (NEWHOOK, 2009; WHITE, 2003: 122-143).

El Informe MacBride

La experiencia del *Fogo process* supuso el punto de arranque de multitud de prácticas participativas que usaron el vídeo como soporte de expresión. Hombres y mujeres a lo largo y ancho del planeta lograron romper con el papel propio de un público pasivo y reconstruyeron su auto percepción y su contexto social al convertirse concomitantemente en productores y emisores.

La década de los setenta conllevó una intensa confusión en el mundo de la comunicación internacional. A la vez que comenzaban a constituirse los grandes conglomerados empresariales y las industrias culturales convergían en grandes grupos corporativos, se iniciaron las primeras experiencias de medios de comunicación

locales y autogestionados. Del mismo modo, es en esta época cuando se origina el cine etnográfico que, buscando alejarse de la mera descripción del documental etnológico, «pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la indagación en los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas» (ARDÈVOL, 1996).

Esta situación, junto con las grandes desigualdades existentes entre los países occidentales y del Tercer Mundo en temas de políticas de comunicación², empujó a la UNESCO (1980) a iniciar un largo debate sobre las posibles soluciones a esta problemática que derivó, una década más tarde, en la publicación del informe *Many voices, one world*, más conocido como *Informe MacBride*.

El *Informe MacBride* reconoce las necesidades de democratización de las industrias culturales y de redistribución del poder que estas ostentan. En consecuencia, reservó una parte de su análisis a la importancia de los procesos participativos herederos del *Fogo process* en los

medios de comunicación. Como puede leerse en uno de los documentos previos a la preparación del documento final, «hablar de participación implica un mayor nivel de implicación del público en los sistemas de comunicación. Este concepto incluye tanto involucrar al público en el proceso de producción como también en la gestión y planificación de los propios sistemas de comunicación» (BARRIGAN, 1979: 18-19). Esta acepción será, pues, la que se tomará como punto de partida en este estudio.

El impulso del *Informe MacBride* animó a miles de realizadores de todo el mundo a implicarse en procesos de generación de vídeos participativos. Aunque existen proyectos de audiovisuales participativos con gran repercusión de audiencia, como los recientes *One day on Earth* o *#18DaysInEgypt*, la mayoría de estos están relacionados con medios de comunicación alternativos y comunitarios vinculados al Tercer Sector Audiovisual, también denominados medios ciudadanos (RODRIGUEZ, 2001: 25-63). Las posibilidades de la tecnología han ampliado notablemente la participación comunitaria en este tipo de proyectos. Debido a la ligereza de los equipos, ahora es posible aprender rápidamente los movimientos de cámara, visualizar inmediatamente el material registrado y, sobre todo, construir el proceso de montaje de manera compartida. Al alimón de estos avances, muchos realizadores han comenzado a desarrollar vídeos en los que la participación del usuario se eleva como núcleo del proceso de producción audiovisual. El objetivo principal de estos proyectos es incrementar la apertura al público de todas las etapas de la producción fílmica, desde la preproducción a la distribución final. De esta manera, las comunidades que participan en la realización de estas piezas audiovisuales son las que, en todo momento, deciden sobre su ejecución y desarrollo.

El documental: definición

A pesar de que el cine nació con la finalidad de representar la realidad —ese era el objetivo del cinematógrafo de los hermanos Lumière—, el documental nunca ha sido un objeto de análisis destacado en la Teoría del Cine. Desde que el término *documental* fue acuñado por el líder de la Escuela Documental Británica, John Grierson, en 1926, los tratados sobre aspectos teóricos de este tipo de producciones han sido muy escasos. Sin embargo, a partir de los años noventa esta situación cambia por completo y se produce una oleada de nuevos teóricos que comienzan a trabajar en el campo del documental de manera casi exclusiva. Dos de los teóricos más relevantes son Bill Nichols y Carl Plantinga.

Una de las cuestiones más importantes tratadas por estos y por todos los académicos que trabajan en torno al documental es la de su definición. Dada la versatilidad del objeto de estudio y la juventud de la disciplina de la Teoría del Documental, no existe una definición unánimemente

A LA VEZ QUE COMENZABAN A CONSTITUIRSE LOS GRANDES CONGLOMERADOS EMPRESARIALES Y LAS INDUSTRIAS CULTURALES CONVERGÍAN EN GRANDES GRUPOS CORPORATIVOS, SE INICIARON LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN LOCALES Y AUTOGESTIONADOS

aceptada sobre qué puede considerarse *documental*. En consecuencia, cualquier trabajo enmarcado en la Teoría del Documental se ve forzado a realizar una reflexión en profundidad sobre la definición de este término.

Para Nichols (1991: 31-54), que trabaja en la teoría contemporánea del cine surgida después de la revolución derridiana, el documental se define desde tres puntos de vista. El primero corresponde al que tiene el realizador: un documental se define como pieza audiovisual en la que el director posee un control muy limitado de la historia y en el que solo puede controlar la filmación y la cámara, pero no la interpretación. El segundo punto de vista atiende al texto: los documentales son piezas audiovisuales que representan lugares y personas unidas por una lógica temática e histórica y que, por lo tanto, se estructuran por elementos textuales externos. Por último, el tercer punto de vista corresponde al espectador: el documental genera la expectativa de que el estatus del texto guarda relación directa con el mundo real y de que, en consecuencia, la imagen grabada y el referente histórico son congruentes; así, el documental genera ansia de conocimiento y el espectador lo aborda con pocas expectativas de que se vaya a producir una identificación con personajes y giros de trama.

Por otro lado, Plantinga (1997: 83-115), que realiza una crítica a la filosofía posmoderna, define los géneros de no-ficción apoyándose en la teoría de los mundos proyectados de Nicholas Wolterstorff. Esta enuncia que a través del lenguaje los humanos actuamos en el mundo, pero no generando solo significado, sino desarrollando acciones lingüísticas. Así, las palabras se proyectan junto con varias posturas sobre la realidad (*stances*). De este modo, cuando la postura de una pieza audiovisual es fictiva se encuentra enmarcada en los géneros de ficción. Sin embargo, cuando la postura es asertiva —es decir, la pieza dilucida y pregunta por la verdad, pide la verdad y desea la verdad— el producto final se encuentra en el campo de la no-ficción, del que el documental es un gran componente.

El documental: clasificación

Nichols ha realizado una de las clasificaciones de documentales más significativas en el campo de la Teoría del Cine. Siguiendo criterios técnicos y narrativos, definió cuatro categorías taxonómicas de documentales (1991: 65-106) que posteriormente amplió a seis (2001: 142-212). Estas son: documentales expositivos, observacionales, interactivos, reflexivos, poéticos y performativos.

Los documentales expositivos son los que nacen en la Escuela Británica de la mano de John Grierson fruto del desencanto con el divertimento del cine de ficción. En estos documentales existe una voz omnisciente que guía la narración del hilo argumentativo, las imágenes sirven como ilustración, prevalece el sonido no sincrónico y el montaje sirve para establecer y mantener la continuidad

retórica más que la continuidad espacial o temporal. La voz de la autoridad en esta categoría de documentales es el propio texto, no las voces que han sido reclutadas para formar parte del mismo.

Los documentales observacionales, que nacen de la disconformidad con la cualidad moralizadora del documental expositivo, se caracterizan por la no intervención del realizador y, por lo tanto, por la cesión total del control. Se basan en el montaje continuo para potenciar la impresión de temporalidad auténtica; no hay narrador explícito, ni música ajena, ni intertítulos, ni reconstrucciones. Las entrevistas son una excepción, puesto que es una modalidad comprometida con lo inmediato, lo íntimo y lo personal.

Los documentales interactivos³ buscan hacer evidente la perspectiva del realizador. Así, es el tipo de film que más entrevistas incorpora y aquél en el que la voz del narrador no se reserva a la post-producción: el propio realizador interviene y se le puede oír en el lugar de los hechos. Al contrario que en el documental expositivo, la voz de la autoridad ya no la construye el texto, sino los actores sociales cuyos comentarios moldean la lógica argumentativa.

Los documentales reflexivos surgen de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación sean más evidentes y de poner a prueba la impresión de la realidad.

Así, el realizador habla menos del mundo histórico y de cuestiones éticas y se centra en el propio dispositivo de representación de la realidad y de la producción del documental. En muchas ocasiones se utilizan actores profesionales para representar lo que el documental podría haber sido capaz de comunicar.

El documental poético, por su lado, se centra más en los aspectos estilísticos y técnicos que en la propia representación de la realidad. Así, sacrifica las convenciones del montaje en continuidad y no pretende que se entienda el espacio y el tiempo donde ocurren las acciones. Su interés radica en la exploración de las asociaciones y las pautas relacionadas con los ritmos temporales y en las yuxtaposiciones espaciales.

Por último, el documental performativo se caracteriza por el desarrollo de un conocimiento concreto y corporizado que se encarna en una subjetividad que se aleja de la lógica de la objetividad. En tal virtud, el documental performativo cuestiona enérgicamente la presencia de un sujeto omnisciente capaz de dominar la totalidad de la realidad y opera a partir de la trasmisión de una vivencia subjetiva.

LOS DOCUMENTALES SON
PIEZAS AUDIOVISUALES QUE
REPRESENTAN LUGARES
Y PERSONAS UNIDAS POR
UNA LÓGICA TEMÁTICA E
HISTÓRICA Y, POR LO TANTO,
SE ESTRUCTURAN POR
ELEMENTOS TEXTUALES
EXTERNOS



Fotograma del vídeo participativo *Burgundy voices*

Vídeos participativos como forma de documental

Burgundy voices es un claro ejemplo de audiovisual realizado de manera colaborativa en la que desaparece la figura del director y las decisiones son tomadas por todos los miembros activos de la comunidad representada. Este salto en la concepción tradicional de la realización audiovisual, sin embargo, no genera un alejamiento de los códigos y prácticas que operan en la construcción del discurso documental tal y como ha sido definido en los puntos anteriores.

Como ya se ha comentado, el presente estudio pretende dilucidar si estos vídeos participativos reúnen los preceptos epistemológicos necesarios para ser considerados como objetos fílmicos insertados en la Teoría del Documental contemporánea. Para ello se ha aplicado el análisis fílmico en cuatro pasos⁴ definido por Marzal Felici y Gómez Tarín (2007: 31-56) para descomponer seis vídeos participativos de ámbito internacional con el fin de localizar en ellos las características propias de los documentales definidos por Bill Nichols (1991, 2001).

En el plano narrativo, *Burgundy voices* se caracteriza por la ausencia de subnarradores explícitos y la constante intervención de los realizadores. Es decir, la lógica argumentativa del vídeo se articula a través de múltiples entrevistas a diferentes personajes de la comunidad que son interrogados por otros vecinos. La jerarquía de los actores sociales denota, además, cierta ideología: mientras que los asistentes sociales que proceden de barrios acomodados de la ciudad se muestran comprensivos ante los problemas de la comunidad, las intervenciones de los vecinos más carismáticos (el músico, el sacerdote o la maestra) demuestran cómo, en el fondo, *Burgundy* no cuenta con el apoyo de las instituciones. Esta lógica narrativa se supedita en todo momento a la retórica argumental y sirve como resorte político de la denuncia pretendida por esta pieza audiovisual.

El análisis textual de *Burgundy voices* permite examinar el papel del montaje en el vídeo. Los diferentes elementos sintácticos son conectados siguiendo, de nuevo, una lógica argumental y no temporal. Es decir, abundan las elipsis y las yuxtaposiciones. Este tipo de montaje, que rehúye representar una continuidad temporal supeditando el hilo narrativo a la argumentación, es constante en la mayoría de los audiovisuales analizados.

Los pasillos de la memoria (2010), realizado en España, es el segundo de los vídeos de realización colectiva examinados. De características comunes al anterior, relata, a través de entrevistas y sin intervención de los realizadores, la lucha de una asociación por la memoria de las víctimas del franquismo contra el Ayuntamiento de la ciudad de Valencia, empeñado en cubrir de hormigón una fosa común de un cementerio municipal. *Children Labour in Nablus* (2010), rodado en Palestina, explica por su parte la vida cotidiana de un grupo de amigos de la ciudad palestina de Nablus en la que combinan sus estudios y el ocio con largas horas de trabajo manual. De nuevo, la ausencia de los realizadores en las entrevistas es una constante. Sin embargo, el uso de los intertítulos que dividen las diferentes partes del relato constituye una marca textual de la presencia de un subnarrador explícito. El último de los audiovisuales participativos analizados que utiliza el montaje argumentativo es *Un futuro de cuidado* (2010), trabajo filmado en España. Si bien este vídeo reproduce las mismas estrategias narrativas que los anteriores, su retórica se aleja de la exposición de argumentos para presentar de manera aparentemente objetiva una situación ficticia mediante la implicación de actores profesionales.

Por el contrario, los vídeos participativos *Para Nayita* (2010), de Guatemala, y *Rompiendo muros* (2010), de Bolivia, se alejan del montaje argumental y echan mano del montaje continuo, evitando las elipsis temporales. El primero, que cuenta con la presencia clara y explícita de un narrador en voz *over* y evita la interacción con los personajes que aparecen en escena, muestra la nostalgia de una emigrante guatemalteca por su ciudad natal. El segundo, por su parte, está relatado desde la perspectiva del protagonista, por lo que se trata de un narrador diegético. Eludiendo el recurso a las entrevistas y la interpelación directa con los participantes del vídeo, *Rompiendo muros* describe la cotidianidad de la capital boliviana, La Paz.

Discusión y conclusiones

En primer lugar, este estudio se ha propuesto incluir los audiovisuales analizados en las definiciones de documental que defienden las principales teorías del género de no ficción. Por un lado, en correlación con la postura de Plantinga (1997: 83-115), los vídeos aquí examinados guardan una actitud asertiva hacia el mundo en tanto en cuanto buscan preguntar, dilucidar y mostrar la verdad. Incluso en el caso de *Un futuro de cuidado*, en el que se

muestra una situación irreal con actores profesionales, la concomitancia diegética no se aleja de la realidad objetiva y la exploración argumentativa busca en última instancia mostrar una situación real.

Además, todos los vídeos analizados cumplen el triple requisito que Nichols (1991: 31-54) exige para que una pieza audiovisual se considere documental. En primer lugar, a pesar de que la realización sea colectiva, el fin último de las comunidades que desarrollan vídeos participativos es hacer llegar a la población general la realidad de su situación. Así, cumplen con el primer criterio: el del realizador. En segundo lugar, las personas y lugares que aparecen en los vídeos se relacionan entre sí mediante elementos textuales externos, es decir, su correlación se supedita a la lógica argumentativa. De esta manera, todos los vídeos analizados cumplen el criterio textual. Por último, los vídeos generan en el espectador la expectativa de que el mundo reflejado se corresponde con el mundo histórico y real. Al satisfacerse el último criterio, el del espectador, los vídeos de realización participativa aquí estudiados pueden incluirse también en la definición de documental proporcionada por este teórico.

Stella Bruzzi es una de las críticas más conocidas de la definición de documental aportada por Bill Nichols. Para esta académica, el error de Nichols radica en la contradicción epistemológica que en su teoría supone invocar «la noción idealista, por un lado, de que en el documental puro la relación entre la realidad y la imagen es honesta y, por otro, la imposibilidad de esta relación» (BRUZZI, 2006: 12). Esta autora, por su lado, realiza una apropiación del concepto de *performatividad*, que Judith Butler implementó en su teoría del género, para defender que los documentales no pueden representar la realidad histórica. Un dispositivo fílmico es, al fin y al cabo, asignado como documental por una repetición sin origen conocido de un término inestable. Sería necesario, por tanto, definir el análisis conceptual realizado en este estudio para dar cabida también a esta nueva definición.

Una vez confirmado que los vídeos participativos pueden considerarse documentales en tanto en cuanto responden a las definiciones aportadas, cabe avanzar hacia su clasificación atendiendo a los criterios taxonómicos proporcionados por Nichols (1991, 2001). Así, después de realizar el análisis se han inferido dos categorías mayoritarias. Por un lado se encuentran los documentales *Para Nayita* y *Rompiendo muros*, que se corresponden con el modo de representación observacional, tanto por el montaje continuo como por la ausencia de interacción por parte del realizador. Los otros cuatro documentales se incluyen en el modo expositivo. Sin embargo, en dos de ellos se pueden localizar componentes retóricos propios de otros modos del documental. En el caso de *Burgundy voices* la interacción continua de los realizadores induce a clasificarlo como una intersección entre los modos expo-

sitivo e interactivo. *Un futuro de cuidado*, por otra parte, podría catalogarse en el modo reflexivo por utilizar recursos propios de la ficción. Sin embargo, la actitud asertiva y el afán explicativo conllevan que este documental sea una mixtura de ambos modos de representación⁵.

Cabe explicar en este punto que Nichols viró la denominación del modo *interactivo* (1991) a modo *participativo* (2001) a raíz del surgimiento de los documentales digitales o *webdocumentales*. Estos, que también reciben la denominación de documentales interactivos y que se caracterizan por «la difusión de la autoría y la cesión del control sobre el discurso narrativo» (GUÍFREU CASTELLS, 2013: 124-125; CHOI, 2009), suponían una contradicción a los presupuestos epistemológicos de la teoría del autor. Sin embargo, la denominación *participativo* se enfrenta con la dificultad de definir, en primera instancia, el concepto mismo de *participación*.

Para el teórico, el calificativo *participativo* hace referencia a la presencia del realizador en la pantalla y su intimación con los actores sociales. Sin embargo, tomando la definición proporcionada por el *Informe MacBride* y el modelo de los medios ciudadanos de Rodríguez (2001: 25-63) del que parte el presente estudio, *participativo* adquiere una connotación política que trasciende la subjetividad del realizador. Además, es preciso reconocer que existen otras formas de participación como el *remix*, el *crowdsourcing* o el *crowdfunding* (ROIG TELO, 2012) que, a pesar de alejarse de la concepción activista de la acepción anterior, también deben ser consideradas en el debate teórico de la participación en los medios.

Dada, por tanto, la confusión que el calificativo *participativo* genera, este estudio propone replantear la etiqueta con la que designar dicho modo de representación. Tal y como reconoce el teórico (1991: 79) en esta categoría de documentales «las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores». Es decir, el director del film posee la potencia de interpelar, e incluso compeler, a los participantes del film para que den explicaciones sobre un hecho relacionado con el transcurso de la argumentación. De este modo, el calificativo *interpelante* se postula como el más idóneo descriptor de la categoría discutida ya que permite soslayar las incompatibilidades semánticas que tanto el calificativo *interactivo* como *participativo* acarrearán. La tercera categoría taxonómica de la clasificación de Bill Nichols quedaría designada, según esta propuesta, como documental *interpelante*.

LOS VÍDEOS AQUÍ
EXAMINADOS GUARDAN
UNA ACTITUD ASERTIVA
HACIA EL MUNDO EN
TANTO EN CUANTO BUSCAN
PREGUNTAR, DILUCIDAR Y
MOSTRAR LA VERDAD

En el mismo sentido teórico que este estudio ha tomado de *participación*, Wight (2012: 3-4) define tres tipos diferentes en relación a la presencia que tienen los realizadores comunitarios en el producto filmico final. Los documentales indicativo-participativos son aquellos que son íntegramente producidos por una comunidad sin necesidad de ningún realizador profesional. En el otro extremo se encontrarían los documentales externo-participativos, en los cuales un realizador profesional facilita la producción e interviene en la toma de decisiones. Por último, y a caballo entre estos dos modelos, se encuentran los documentales reflexivo-participativos. En estos un realizador profesional se integra en la comunidad y participa como un miembro más incluyendo o no sus propias ideas. De este modo, sería oportuno realizar una investigación acerca de las metodologías de moderación de la participación que los realizadores utilizan en la gestión de los debates que surgen en la producción de este tipo de audiovisuales.

Este estudio pretende ser un modesto punto de arranque de una nueva teoría del documental participativo que incluya los audiovisuales generados de manera colectiva en la tradición teórica de los estudios del cine. Sin embargo, una tarea tan ambiciosa requiere de un corpus empírico mucho mayor y mejor definido. De este modo, la estrategia analítica utilizada necesita una mayor sistematización incluyendo grupos control con documentales paradigmáticos de cada uno de los modos de representación propuestos y ampliando la muestra de audiovisuales participativos sometidos a examen. La superación de estas limitaciones en futuras investigaciones fortalecerá las conclusiones extraídas y ampliará el campo teórico aquí tratado⁶. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo 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. Resulta interesante la diferencia que Nico Carpentier (2011: 68-71) realiza sobre las dimensiones minimalistas y maximalistas de la participación ciudadana en los medios relacionándolas con las teorías minimalistas y maximalistas de la democracia, así como la articulación de esta participación en la teoría de la esfera pública de Jürgen Habermas. La traducción de la cita es del autor.
2. Según el *Informe MacBride*, Europa produjo en la década de los setenta una media de 12.000 libros anuales mientras que los países africanos publicaron menos de 350. A su vez, el flujo de noticias desde el Primer Mundo al Tercer Mundo es cien veces mayor que el flujo inverso: mientras que Europa envía más de 850 horas de programación televisiva a África, solo 70 horas de televisión africana llegaron a los países europeos (UNESCO, 1980).

3. Mientras que Bill Nichols utiliza el término *interactivo* para denominar a este tipo de documentales en su ensayo *Representing reality: issues and concepts in documentary* (1991: 78-93), esta denominación cambia a *participativo* en su ensayo posterior *Introduction to documentary* (2001: 179-194). Puesto que esta nueva denominación puede entrar en conflicto con lo propuesto en el presente estudio, en el último apartado se propondrá una nueva clasificación para esta categoría epistemológica.
4. El análisis filmico en cuatro pasos es una metodología que supone la descomposición de los films mediante tres supercategorías (análisis contextual, textual y narrativo) para, en un cuarto paso, interpretar cada uno de estos elementos por separado e inferir una adscripción final del film en una taxonomía previamente definida. Puede sorprender en un primer momento que este estudio incluya un análisis narrativo para films documentales. Sin embargo, tal y como ha demostrado Vallejo Vallejo (2008, 2013) a través de la teoría de construcción del relato cinematográfico de Gaudreault y Jost (1990), los códigos narratológicos clásicos como la presencia de un narrador y subnarradores, el uso de la voz activa o la construcción de personajes arquetípicos están presentes también en el cine de lo real. Por lo tanto, un análisis narratológico de los films documentales queda legitimado y puede ofrecer un gran aporte de información relativa a su clasificación.
5. El propio Nichols reconoce en *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre documental* que su clasificación no es estanca y que pueden existir múltiples ejemplos de documentales que, al contener rasgos de diferentes modos de representación, constituyan modos mixtos.
6. Este artículo se inscribe en el proyecto de I+D+i *Análisis del desarrollo y evaluación de las competencias básicas en Educación Secundaria desde la enseñanza de las Ciencias Sociales* (EDU 2012 37909 Co302) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de las asociaciones ACSUR-Las Segovias y ZaLab.

Bibliografía

- ARDEVOL, Elisenda (1996). Representación y cine etnográfico. *Qua-derns de l'ICA*, 10.
- BERRIGAN, Frances (1979). *Community Communications. The Role of Community Media in Development*. París: UNESCO.
- BRUZZI, Stella (2006). *New Documentary*. Londres: Routledge (edición revisada).
- CARPENTIER, Nico (2011). *Media and participation. A site of ideological-democratic struggle*. Bristol: Intellect.
- CHIO, Insook (2009). Interactive Documentary: a production model for nonfiction multimedia narratives. *Intelligent Technologies for Interactive Entertainment*, 9, 44-55.
- CHIU, Lai (2009). Culturally Competent Health Promotion: The Potential of Participatory Video for Empowering Migrant and Minority Ethnic Communities. *International Journal of Migration, Health and Social Care*, 5 (1), 5-14.
- CUMMING, Gabriel y NORWOOD, Carla (2012). The Community Voice Method: Using participatory research and filmmaking to foster

- dialog about changing landscapes. *Landscape and urban planning*, 105 (4), 434-444.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GUIFREU CASTELLS, Arnau (2013). *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. Barcelona: UOC Press.
- MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds., 2007). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- MITCHELL, Claudia y DELANGE, Naydene (2011). Community-based Participatory Video and Social Action in Rural South Africa. En E. MARGOLIS y L. PAUWELS (eds.). *The Sage Handbook of Visual Research Methods*. Nueva York: SAGE Publications.
- NEWHOOK, Susan (2009). The Godfathers of Fogo: Donald Snowden, Fred Earle and the Roots of the Fogo Island Films, 1964-1967. *Newfoundland and Labrador studies*, 24 (2), 1719-1726.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre documental*. Barcelona: Paidós.
- (2001). *Introduction to documentary*. Blomington: Indiana University Press.
- PLANTINGA, Carl (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Nueva York: Cambridge University Press.
- RODRIGUEZ, Clemencia (2001). *Fisures in the mediascape. An international study of citizens' media*. Cresskill: Hampton.
- ROIG TELO, Antoni (2012). Cine en abierto: formas y estrategias de producción basadas en la participación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográfico*, 13, 20-27.
- SHAW, Jackie y ROBERTSON, Clive (1997). *Participatory video: a practical approach to using video creatively in group development work*. Londres: Routledge.
- VALLEJO VALLEJO, Aída (2008). Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 27, 72-89.
- (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, 7, 3-29.
- VV. AA. (1980). *Many voices, one world (Report by the International Commission for the Study of Communication Problems)*. París: UNESCO.
- WHITE, Shirley (2003). *Participatory video: images that transform and empower*. Nueva Delhi: Thousand Oaks.
- WIGHT, Jenny (2012). *The participatory documentary Cookbook: Community documentary using social media*. Melbourne: RMIT University Press.

Sergio Villanueva Baselga (Teruel, 1986) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona y en la actualidad prepara su tesis doctoral en participación ciudadana y medios de comunicación en la misma institución gracias a una beca APIF (Ajuts de Personal Investigador en Formació). Durante el curso 2009-2010 disfrutó de una beca La Caixa para la realización de máster en España. Es además docente en el grado de Comunicación Audiovisual y recientemente ha sido nombrado representante por España en la sección joven de la European Communication Research and Education Association (ECREA).

Ozu según Hou Hsiao-hsien. La poética de los cuerpos y el vacío

Elpidio del Campo
Juan Gorostidi

El propósito de este trabajo se centra en examinar la influencia que el cine de Hou Hsiao-hsien ha recibido por parte de la obra de Yasujirō Ozu. Aunque la crítica cinematográfica ha encontrado notorios vínculos entre Ozu y Hou, este siempre ha sido reticente a la hora de reconocer influencias estilísticas directas del director japonés —en una entrevista que le hizo Lee Ellickson para *Cineaste* en 2002 se mostraba claramente disconforme con esta habitual identificación—. Por otra parte, la relación entre Hou y Ozu cuenta con un documento fílmico excepcional, la realización de una película-homenaje por parte de Hou al director japonés: *Café Lumière* (Kôhî jikô, 2003). Tomando esta como punto de partida buscaremos contrastar hasta qué punto los ecos de la obra de Ozu están presentes en el conjunto de la filmografía de Hou y qué concordancias es posible establecer entre ambos.

Café Lumière. Ozu-Hou

Tanto la estilización formal, inevitable al observar esos planos alejados filmando los marcos de las puertas y la acción en segundo término, como el tratamiento de temáticas comunes y la desdramatización argumental han llevado a considerar a Hou un heredero natural del cine de Yasujirō Ozu. La productora japonesa Shochiku (productora en la que Ozu desarrolló casi toda su carrera), para conmemorar en el año 2003 el centenario de su nacimiento, pensó en Hou como uno de los posibles

directores contemporáneos para realizar una película en homenaje a Ozu. Hou aceptó el desafío que suponía tratar una cultura ajena a la suya y dirigir a actores japoneses —cuya interpretación no podía calibrar con precisión al desconocer su idioma— y realiza *Café Lumière*. Su propósito será continuar trabajando sobre su principal afinidad temática con el director japonés: las transformaciones de la sociedad contemporánea expresadas a través de las diferencias generacionales. Hou considera que el japonés tuvo éxito allí donde, en su opinión, él había fracasado: «él envidiaba el acierto con el que Ozu retrató el Japón contemporáneo, algo que Hou había sido incapaz de hacer con el Taiwán moderno» (UDDEN, 2009: 172-173); quizás debido a la escasa repercusión que tuvieron en su país *Adiós sur, adiós* (Nan guo zai jian, nan guo, Hou Hsiao-hsien, 1996) y *Millenium Mambo* (Hou Hsiao-hsien, 2001). Por el contrario, *Café Lumière* tuvo una excelente acogida en Japón y Hou se siente más satisfecho de lo logrado en ella: «siento que la película y el ambiente van a durar para siempre»¹.

Argumentalmente, *Café Lumière* recrea en gran medida la filmografía de Ozu: el eje dramático lo constituye el hecho de que su protagonista, Yoko, anuncia a sus padres que va a tener un hijo de su novio taiwanés pero que no va a casarse con él: «puedo criarlo sola». Ello, naturalmente, provocará la preocupación de su padre y de su madrastra. Yoko reafirma su independencia en una situación que aparece repetida en varios films de Ozu, en los que las mujeres son reacias a contraer matrimonio, como en *Primavera tardía* (Banshun, Yasujirō Ozu, 1949), *Otoño tardío* (Akibiyori, Yasujirō Ozu, 1960) o *El otoño de la familia Kohayagawa* (Kohayagawa-ke no aki, Yasujirō Ozu, 1961), donde la viuda Akiko (Setsuko Hara) rechaza tenazmente los intentos de su familia para que vuelva a casarse. Otros elementos iconográficos recuerdan poderosamente el cine del japonés: planos de ropa tendida, de trenes elevados, de entradas a casas donde aparecen lentamente los personajes en el interior del cuadro. Incluso los incidentes cotidianos son similares: Yoko, al igual que Noriko en *Cuentos de Tokio* (Tokio monogatari, Yasujirō Ozu, 1953), pide prestados sake y un vaso a una vecina. Los rituales de la comida poseen esquemas reconocibles adaptados a los tiempos: el padre, sentado, pide algo «para acompañar la cerveza» a su esposa, atareada en la cocina; sin embargo, cuando Yoko recibe a sus padres en su apartamento, vemos que no es tan sumisa.

En el aspecto visual, para explicar el origen de sus planos alejados de la acción, también característicos de Ozu, la fuente que Hou menciona no es cinematográfica: se trata de la autobiografía del escritor chino Shen Tzunwen, en cuya estructura narrativa observó una mirada panorámica, alejada y objetiva sobre los acontecimientos, que era la que él estaba buscando ya desde su temprana cinematografía. A partir esta lectura, cuando realizó

Tiempo de vivir, tiempo de morir (Tong nien wang shi, Hou Hsiao-hsien, 1985), insistía al director de fotografía a distanciarse más de la acción. Hou también ha expuesto, en otras ocasiones, la necesidad de alejarse y filmar con focales largas para no interferir en la interpretación de los actores no profesionales y así evitar captar pequeños errores en su actuación. Más allá de esta necesidad funcional ocasional, la preocupación por la perspectiva adecuada frente a la acción es crucial en su filmografía y puede considerarse la característica esencial que Hou encontró en el cine de Ozu: el distanciamiento, la aparente desdramatización, la mirada en busca de una *objetividad*: «en las películas de Ozu, lo que sentimos sobre el contexto y el ambiente es muy realista; podía adoptar un punto de vista muy objetivo para observar las cosas y aprehenderlas con precisión»². Chu Tien-wen, guionista y estrecha colaboradora de Hou desde *Los chicos de Fengkuei* (Fengkuei-lai-te Jen, Hou Hsiao-hsien, 1983), considera también que esta es la mayor influencia del director japonés en Hou: «Así interpreto la influencia de Ozu sobre HHH: un modo de observar que mantiene la distancia en relación con el aquí y ahora» (CIMENT Y NIOGRET, 2004: 8).

Por otra parte, el estilo visual de Hou en *Café Lumière* no solo recrea la distintiva cámara fija de Ozu en su periodo final —si bien no tan baja como fue habitual en el cineasta japonés—, sino que las panorámicas suaves especialmente en exteriores podrían ser una aproximación al estilo del Ozu de los años veinte y treinta, cuando en sus films había abundantes movimientos de cámara. En este mismo sentido, se puede decir que Hou traza una evolución similar a la que en su momento siguió Ozu, enunciada por Burch en términos de simplificación y estilización: «la disolución narrativa se asocia con una estilización cada vez mayor de los procedimientos de edición. Los movimientos de cámara son sometidos a una rápida radicalización a través de la reducción numérica, especialización y geometrización» (BURCH, 1979: 156). Sin embargo, en *Café Lumière* el *distanciamiento* de Hou es especialmente llamativo, manteniendo al espectador muy alejado de los personajes —casi no hay planos cercanos de ellos: la primera vez que vemos con claridad el rostro de Yoko es en su viaje en tren a casa de sus padres, en el minuto 17 de la película— mientras que para Ozu el rostro de sus personajes era fundamental. Además, la rapidez y abundancia de los diálogos de Ozu se ve sustituida por largos silencios de los interlocutores y diálogos muy pausados: «Las conversaciones incómodas de Yoko con sus padres nunca producen la fluidez del diálogo que

ASÍ INTERPRETO LA INFLUENCIA DE OZU SOBRE HHH: UN MODO DE OBSERVAR QUE MANTIENE LA DISTANCIA EN RELACIÓN CON EL AQUÍ Y AHORA



Primavera tardía y *Café Lumière*. La cuidada composición del plano en Ozu en Hsiao se vuelve más brusca; sin embargo, el contraluz o los objetos sobre la mesa y al fondo son factores que acentúan la fuerza del lenguaje corporal de los personajes

es tan esencial para Ozu» (FUJIWARA, 2004: 15) y, finalmente, el riguroso formalismo de los elementos presentes en el plano por parte de Ozu —en cuanto a la disposición de objetos y personajes y, en el caso de sus films en color, a un cuidadoso empleo de la paleta cromática, intentando vincular siempre la cuidada composición del plano con los requisitos dramáticos de cada escena— choca en *Café Lumière* con una puesta en escena aparentemente menos preocupada por tal formalismo: resulta obvio que el sentido del artificio, de la puesta en escena en ambos directores —aun con sus analogías— es diferente. Algo que refuerza el carácter personal de la película de Hou, como si este hubiera decidido no imitar el estilo de Ozu sino más bien explorar el mundo de Ozu por medio de su propio lenguaje: así, hay un momento que recuerda al cine mudo del director japonés cuando Yoko sale de la librería de su amigo Hajime mientras sigue sonando la música de piano del compositor taiwanés —música que habíamos empezado a escuchar en el interior de la tienda— y Hou efectúa una lenta panorámica: un homenaje mucho más efectivo que una imitación literal.

El lenguaje Hou

Así pues el lenguaje de Hou, como el propio director siempre ha afirmado, si bien tiene algunas similitudes, no es deudor directo del estilo del maestro japonés. Sin embargo, en el visionado de sus films es posible rastrear otro tipo de ecos perceptivos mucho más sutiles. En las películas de Hou la estudiada ambigüedad de su lenguaje provoca una *inestabilidad* en el espectador y es alentado a construir sus propios significados. Adrian Martin manifiesta esta sensación que provocan sus films: «en los films de Hou [...] nos vemos constantemente confrontados, tras un primer visionado, con la pregunta: “¿Qué está pasando?” ¿Qué está pasando en el conjunto del relato y qué está pasando en cada escena individualmente?» (MARTIN, 2008: 258). Habrá aspectos narrativos cuya ambigüedad se verá explicada en posteriores visionados, pero la inicial sensación de estar frente a un significado

inaprensible permanece como parte esencial de su cine. Es innegable que las películas de Hou transmiten una enorme energía y que esta nace tanto de la duda provocada en el espectador como de la tensión proveniente de una fisicidad de los cuerpos en el plano. Esto es perceptible ya desde su primera realización verdaderamente personal: *Los chicos de Fengkuei*. Película esencialmente autobiográfica, rodada en decorados naturales y con una mayoría de actores no profesionales, el film invita a trazar vínculos con las premisas del cine documental. En el mismo sentido cabría encuadrar todo su ciclo autobiográfico hasta *Lian lian feng chen / Dust in the Wind* (Hou Hsiao-hsien, 1987), que coincide con la preocupación creativa, compartida por escritores y cineastas coetáneos de Hou, de explorar la Historia y la geografía del país para tratar de definir la identidad taiwanesa. Como señalamos anteriormente, ya entonces el propio Hou identificaba la perspectiva que estaba buscando, emparentándolo directamente con el cine de Ozu, y que estaba totalmente alejada del cine documental. El distanciamiento, el punto de vista objetivo lo verá facilitado por los códigos cinematográficos de la Nouvelle Vague: «Para mí, el realismo no es reconstruir un acontecimiento, sino reconstruir una experiencia a partir de la propia percepción. Desde ese punto de vista, el cine europeo me ha ayudado mucho. He aprendido gracias a películas como *Al final de la escapada*, de Godard y *Lulú*, de Pialat, a deshacerme de las cortapisas de la lógica y de las obligaciones del montaje. He aprendido a desembarazarme de los planos inútiles» (ASSAYAS, 2006: 278-279)³.

En *Los chicos de Fengkuei* es posible percibir esta energía visual de los *cuerpos en el plano* imponiéndose sobre las tramas argumentales. Al tiempo que sus códigos visuales llevan un progresivo proceso de estilización, las películas de Hou se comunican fundamentalmente con el espectador mediante la fuerza de la presencia física de sus personajes en el espacio bidimensional del plano. Aunque es fácilmente observable un proceso de disminución de la importancia del argumento —especialmente

en sus últimas películas ambientadas en el mundo contemporáneo, algo paralelo a la progresiva sencillez de los argumentos en los films de Ozu: bastaría comparar *Nací, pero...* (Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo, Yasujirō Ozu, 1932) con su *remake* casi treinta años posterior, *Buenos días* (Ohayu, Yasujirō Ozu, 1959)—, la fisicidad de los personajes de Hou es patente a lo largo de toda su filmografía. Incluso en *Ciudad doliente* (Beiqing chengshi, Hou Hsiao-hsien, 1989), una película donde la tensión narrativa tiene un peso fundamental, los cuerpos *son* el argumento: «Hou no filma una idea, no ilustra una historia; pone en escena cuerpos con su dificultad para vivir (el hijo mayor), para volver (el segundo), para razonar (el tercero) y para comunicarse (el último)» (DE BAECQUE, 2006: 286). Hou, después de realizar *Tiempo de vivir, tiempo de morir*, vio en París la película muda de Ozu ya citada, *Nací, pero...*, y en ella vio reflejado su interés por la expresividad de los cuerpos en la pantalla: «creo que es muy interesante la falta de sonido, porque no hay diálogo en el que apoyarse. La imagen, el sentido del movimiento y el comportamiento de los personajes tenían que comunicar todo el significado»³. Sus homenajes al cine mudo en películas como *Ciudad doliente* y *Tiempos de amor, juventud y libertad*, al tiempo que el uso de estrategias narrativas metalingüísticas, son muestras del interés de Hou por estudiar los mecanismos comunicativos del lenguaje empleados a lo largo de la historia del medio. Como afirma Martin (2008: 261-263), las dudas del espectador sobre *qué está pasando* surgen, en primer lugar, en el plano narrativo debido a la falta de diálogos expositivos. Esa clase de pistas son prácticamente elididas en las películas de Hou y, en mayor medida, en sus últimos films, despojados de las estructuras propias del melodrama. Así, en la diégesis fílmica de Hou es más importante el hecho de situar al espectador en la ignorancia, casi en cada cambio de escena, sobre la situación espacio-temporal en que se encuentran los personajes. Esta estrategia —por ejemplo en *Café Lumière* cuando Yoko, después de

la visita a casa de sus padres, *sin transición*, está en el interior del Café Erika en Tokio—, empuja al espectador a buscar las pistas que lo ubiquen de nuevo en el discurso espacio-temporal. Igualmente es comúnmente señalado en Ozu un recurso utilizado con la misma intención: «la inserción en el flujo narrativo de los denominados *pillow-shots* —también conocidos por *cutaway still-life*—, cuya finalidad suele relacionarse con la voluntad ejercida por parte del cineasta de interrumpir el discurso del relato, suspendiendo su sentido y proporcionando espacios para edificación de sentidos alternativos» (ZUNZUNEGUI, 1993: 18). Sin embargo, esto no implica que Hou focalice sus intenciones en la deconstrucción de los códigos narrativos porque, finalmente, el espectador siempre percibe con intensidad que se enfrenta al discurso de un relato:

PARA MÍ, EL REALISMO
NO ES RECONSTRUIR
UN ACONTECIMIENTO,
SINO RECONSTRUIR UNA
EXPERIENCIA A PARTIR DE
LA PROPIA PERCEPCIÓN

«Muestra una gama sorprendentemente amplia de sentimientos en lo que podría verse como un punto de vista independiente de la acción. Sus películas son melodramas, pero sofisticados; como en Mizoguchi, la emoción no está eliminada, sino purificada» (BORDWELL, 2005: 191). Por tanto, cualquier aproximación a la poética de Hou debe partir de que la estilización de su lenguaje solo es el medio hacia un modo contemporáneo de narrar. De Baecque se refiere al lenguaje de Hou como *el Hou* —parafraseando a Rivette cuando definió *el Mizoguchi*—: «“el Hou”, su lengua, es un verbo universal, ya que suspende el sentido de la primera a la última secuencia [...], está hecho de sencillos planos misteriosos, de un estado de sensibilidad constantemente preservado» (DE BAECQUE, 2006: 285).

Esta suspensión del sentido, como señala Martin (2008), también es resultado de un elaborado trabajo sobre el audio del film que, con frecuencia, funciona como ejercicio metalingüístico poniendo de relieve los mecanismos de la ficción fílmica. El ejemplo más destacado es, sin duda, *Millenium Mambo*. En su cautivadora escena inicial, un plano secuencia filmado con *steadycam*, invita al espectador a seguir a Vicky mientras le cuenta una *historia*. El nivel de las distintas pistas de audio se mueve con libertad —el protagonista Hao-Hao manejando su mesa de mezclas visualizará la idea— y genera, así, un flujo sonoro artificial que desliga completamente la imagen de cualquier referente real. Lo mismo ocurrirá a lo largo de todo el film: la mezcla de los niveles de las pistas de audio y el juego entre sonido diagético y extradiagético compone una personal retórica sobre el sonido cinematográfico. Finalmente, la película se cierra, en un juego autorreferencial, con una escena que complementa

Millenium Mambo. El cine dentro del cine en Hou, además de aludir a un sentimiento de nostalgia, es siempre una metáfora del arte de narrar





Millenium Mambo. El plano-secuencia inicial es una invitación al espectador para seguir el relato de la historia de Vicky

la inicial: el *travelling* sobre la carretera nevada introduce primero la voz *over* de Vicky y a continuación el tema principal del film. Sin embargo, en esta ocasión, en un ejercicio de estilo, se hace explícita la naturaleza del medio narrativo: la cámara desciende desde el cielo hacia la calle de los cines de Yubari en Japón, donde Vicky y sus amigos japoneses comentan, en chino y japonés, los carteles. Mientras, por encima, en otra pista de audio, la voz *over* de Vicky continúa con el relato. Además, en otro bucle retórico, se apoya en otra historia —la del país del hombre de nieve— para finalizar su discurso con planos de los carteles. Relatos dentro de relatos, en un juego de espejos la narradora sale de la diégesis para contarnos su historia en tercera persona. Todo el film no es sino una cautivadora alucinación, un relato sin clausura, reiterativo: la expresión cinematográfica contemporánea como soporte de sueños e historias intemporales.

El vacío en la poética oriental

Como hemos dicho anteriormente, la suspensión del sentido en el relato cinematográfico ha sido igualmente señalada en la filmografía de Ozu a partir de la inserción de planos ajenos a la diégesis narrativa. Hou también utiliza este recurso cinematográfico, incluso en sus obras primerizas —aquellas que tienen un mayor desarrollo argumental y dramático como *Tiempo de vivir, tiempo de morir* o *Ciudad doliente*—, y la complejidad emocional de sus imágenes nace, además del conflicto narrativo expuesto, de la significación icónica que poseen los momentos *vacíos* (ZHÈN, 1994). Estos planos *vacíos* de significado narrativo deben afrontarse desde la interpretación de la compleja dialéctica forma/contenido en la cultura oriental. La dificultad de interpretación de esta para el espectador occidental ha sido habitualmente esgrimida como causa de la incapacidad para aprehender la totalidad de los significados en el cine de Hou (HEREDERO, 2001) y Zhèn nos proporciona algunos indicios de su significado: «Estos “espacios en blanco” en la estructura apuntan hacia una lectura e interpretación ambiguas, así como hacia la experiencia y la comprensión. En la tradición literaria

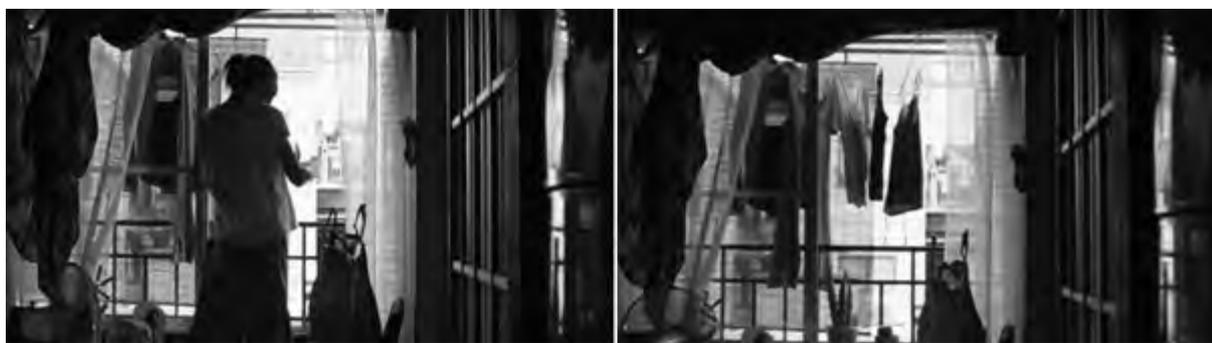
occidental, la tragedia es a menudo expresada como una apoteosis en medio del conflicto y la destrucción, pero en Oriente, en la literatura china, “el destino es a menudo un espacio en blanco, una imagen en blanco, un gran ritmo incesante, resonando ajeno a la voluntad humana, irresistible, trascendiendo al individuo” (ZHÈN, 1994: 77). Es fácil encontrar esos tiempos detenidos, vacíos, desprovistos de tensión narrativa en la tradición filmica oriental siendo, por supuesto, el ejemplo arquetípico Yasujirō Ozu. En su film *Primavera tardía* estos planos que se yuxtaponen a las escenas narrativas han sido objeto de numerosos análisis encaminados a esclarecer su significado. Zunzunequi (1993), al señalar su complejidad emocional, se aleja de los análisis preferentemente formalistas de Thompson y Bordwell para tratar de acercarse a la mirada oriental y muestra la necesidad de establecer una multiplicidad de significados: «Es, justamente, esta “aparición de arbitrariedad” la que confiere a estas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el de no tenerlo unívoco. Auténticos “signos en rotación”, capaces de producir lo que Rubert de Ventós definía, al describir la “lógica” del pensamiento japonés, con las siguientes palabras: “nada es puro significante ni estricto significado [...]”» (ZUNZUNEGUI, 1993: 22).

Los mismos *planos vacíos* de Ozu se observan con profusión en la filmografía de Hou. Al final de una de sus primeras películas, *Dong dong de jia qi / A Summer at Grandpa's* (Hou Hsiao-hsien, 1984), hay un significativo plano, también crucial en el discurso narrativo, en el que la cámara empieza encuadrando unos árboles; a continuación describe un arco dirigiéndose hacia arriba filmando el cielo y, finalmente, baja y encuadra al abuelo y al nieto; es el momento en que el anciano explica al niño lo único que pueden hacer los padres por sus hijos —enseñarles unos valores universales—. Este plano podría considerarse como la fusión de la poética del vacío inserta en el mismo plano narrativo en el que se va de lo universal a lo particular; pero esto no es sino una simplificación, ya que, como hemos comentado anteriormente con respecto a Ozu, separar ambas funciones impide percibir la com-

plejidad de las imágenes. No obstante, centrar la atención especialmente en estos planos, en contraste o aislados del resto del relato visual, impide percibir la misma poética presente a lo largo del discurso. Por ejemplo, sería posible apreciarla también en Hou en aquellos instantes finales en que se mantiene el plano cuando han salido los personajes y contemplamos las estancias vacías. De igual modo, es fácilmente apreciable el mismo tono emocional, no solo en los habituales planos fijos desligados de la narración, sino también, por ejemplo, en aquellos que Hou utiliza con frecuencia en sus películas ambientadas en el mundo contemporáneo, filmando en largos planos de *travelling* los desplazamientos de los personajes en coche o en moto por la ciudad o entre esta y el campo.

A modo de conclusión: lenguajes personales en busca de la objetividad

Más allá de las evidentes conexiones argumentales y estilísticas ya expuestas, hay que señalar que los códigos de Hou se apartan de un modo personal en busca de una modernidad narrativa. En *Café Lumière* observamos de un modo especialmente notable esta intencionalidad en la utilización de todos los recursos propios del narrador cinematográfico —la voz *over*, los intertítulos, las cartas, los sueños, los recuerdos, los cuentos...—, para entrar en la percepción de lo real a través del propio discurso narrativo. Hajime graba sonidos y hace dibujos de trenes en el ordenador. Yoko le cuenta un sueño a Hajime y este le responde regalándole el cuento *Outside Over There* de



Café Lumière. La sutil belleza de la escena inicial, mientras Yoko entra y sale del plano, no es solo una referencia a la iconografía de Ozu, sino que se inscribe en la compleja poética oriental del vacío

En definitiva, en Hou el significado y la aparente ausencia de este se encuentran unidos indisolublemente en cada escena. La *suspensión de significado* que enunció De Baecque (2006) se lleva a cabo mediante el radical método de filmar de Hou. La acción —o más exactamente la actividad— es constantemente negada por la cámara. El punto de vista no solo está alejado, sino que encubre y vela la acción que se está desarrollando. En *Café Lumière* Yoko y sus padres van a visitar las tumbas de sus antepasados; la actividad que realizan es arreglar las flores y limpiar los monumentos funerarios, y se les filma de espaldas a la cámara, ocultando en gran parte a los personajes y enmascarando lo que están haciendo. A continuación, tras otro *plano vacío* —el coche cruzándose con un tren—, la familia está comiendo en la barra de un restaurante. El plano muestra a los personajes de espaldas y no hay diálogo. En estos ejemplos, el espectador tiende a buscar información en la imagen, bien en la actividad que están llevando a cabo, bien en sus rostros. A la imagen se la ha vaciado casi por completo de información, información no solo narrativa sino significativa. Podemos ver a los personajes comer, jugar al billar, pelearse, viajar, nacer o morir... Pero Hou ha despojado a la imagen de cualquier significado literal y la misma imagen puede contener simultáneamente comedia y tragedia: toda la complejidad de lo *real*.

Maurice Sendak. Yoko nos lee el cuento a nosotros, los espectadores, mientras nos enseña las ilustraciones. Hou nos dice que el sentido no está en la imagen que registra la cámara, sino en el relato cinematográfico que ha creado mezclando todos los códigos, todos los lenguajes. La película termina con Yoko y Hajime grabando los sonidos en una estación y finalmente el plano de los trenes cruzando en todas direcciones da paso a una canción pop de Yo Hitito —conocida cantante pop en Japón, elegida como intérprete para el papel de Yoko—. El sonido desvinculado de la imagen. La protagonista saliendo de la pantalla. Historias dentro de historias para decirle al espectador que debe enfrentarse a la percepción del mundo con la energía y la frescura de una mirada nueva.

Por tanto, la conexión clave de Hou con el maestro japonés que consideramos relevante destacar es la común poética del vacío propia de la cultura oriental, presente en ambos de distinto modo, que propicia una *suspensión del sentido*. Ambos cineastas desarrollaron un lenguaje personal que enfrenta al espectador con la complejidad de lo *real* al multiplicar los significados en el interior de las escenas. Sus búsquedas creativas, encaminadas a buscar una objetividad, perseguían abrir lecturas antes que cerrar significados y ambas dieron lugar a estilizados códigos cinematográficos, tangenciales en algunos aspectos pero absolutamente personales. ■

Notas

- * Las imágenes que ilustran este artículo 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 En *Métro Lumière: Hou Hsiao-hsien à la rencontre de Yasujirō Ozu*. (Harold Manning, 2004). Documental sobre su aproximación al cine de Ozu en la película *Café Lumière*. Todas las traducciones de las fuentes han sido hechas por los autores del artículo. No se han transcrito los textos originales porque su elevado número hubiera recargado en exceso el texto.
 - 2 Declaraciones de Hou Hsiao-hsien en el documental *Talking with Ozu* (Yasuyoshi Tanaka, 1993), homenaje realizado en el 90 aniversario del nacimiento del maestro japonés que recoge las impresiones de los cineastas Lindsay Anderson, Claire Denis, Hou Hsiao-hsien, Aki Kaurismäki, Stanley Kwan, Paul Schrader y Wim Wenders.
 - 3 Hou, como demuestra esta declaración al comienzo de su carrera, ha destacado en varias ocasiones la notable influencia que supuso Godard y la Nouvelle Vague en su filmografía. Igualmente ha afirmado que el conocimiento y la apreciación de la obra de Ozu llegarían más tarde. Por este motivo, sería muy interesante profundizar en una futura investigación en qué medida Godard es interpretado por Hou en su búsqueda del realismo.

Bibliografía

- ASSAYAS, Olivier (2006). Nuestro enviado a la República China (Algo nuevo en el cine de Taiwán). En A. DE BAECQUE (compilador), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización* (pp. 272-283). Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, David (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
- BURCH, Noël. (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- CIMENT, Michel y NIOGRET, Hubert (2004). Entrevista a Chu Tien-Wen. *Positif*, 526, 8. Traducción de E. Barriandos. Recuperado de <<http://www.zinema.com/textos/sobrelas.htm>> [07/08/2013].
- DE BAECQUE, Antoine (2006). El tiempo suspendido (*Beiqing chengshi*, de Hou Hsiao-hsien). En A. DE BAECQUE (compilador), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización* (pp. 284-292). Barcelona: Paidós.
- ELLICKSON, Lee (2002). Preparing to live in the present: An interview with Hou Hsiao-hsien. *Cineaste*, 27 (4), 13-19.
- FUJIWARA, Chris (2004). A Tribute to the Past set in the Here and Now. *Fim Comment*, marzo-abril, 40 (2), 15.
- HEREDERO, Carlos (2001). El cine de Hou Hsiao-hsien. Historia, documento y estilización. *Nosferatu*, 36-37, 72-91.
- MARTIN, Adrian (2008). What's happening? Story, scene and sound in Hou Hsiao-hsien. *Inter-Asia Cultural Studies*, 9 (2), 258-270.
- UDDEN, James (2009). *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- ZHÈN, Ní (1994). Classical Chinese Painting and Cinematographic Signification. En L. C. EHRLICH y D. DESSER (eds.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (pp. 63-80). Austin: University of Texas Press.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1993). El perfume del zen. Forma y sentido en el cine de Yasujirō Ozu. *Nosferatu*, 11, 18-25.

Elpidio del Campo Cañizares (Madrid, 1967) es licenciado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València (1990) y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Miguel Hernández de Elche (2010) con la tesis: *Alexander Mackendrick, de la praxis a la teoría cinematográfica*. Actualmente trabaja como profesor asociado de esta última universidad en el área de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Una de sus líneas de investigación es el análisis del lenguaje narrativo audiovisual.

Juan Gorostidi (Santander, 1964) es licenciado en Filología hispánica e inglesa (Universidad de Oviedo, 1988) y doctor en Filología hispánica (Universidad de Navarra 2004). Ha enseñado Historia del cine en la Universidad de Navarra y en la Universidad SEK-Segovia, y Cine y Literatura en el Centro de Estudios Ciudad de la Luz. Ha editado el libro de Andrei Tarkovski *Esculpir en el tiempo* (1991) y una monografía sobre *La noche del cazador* (2006). Actualmente prepara una monografía sobre Peter Weir.

Mujer e idilio laboral en el cine de Manuel Romero y su recepción bajo el primer franquismo

Emeterio Diez Puertas

A comienzos del siglo xx, y a medida que avanza la industrialización y la emigración a las ciudades, especialmente a Buenos Aires, la proletarización de la mujer se intensifica en Argentina. Este cambio es contradictorio. Libera a la mujer de la familia patriarcal, pero también entra en el mundo de la explotación obrera (ROCCHI, 2000; LOBATO, 2005; GIRBAL-BLACHA, 2006). Ahora bien, en aquel momento, se cree que el fenómeno de las mujeres asalariadas es una fase temporal. En unos casos debe contemplarse como una tara social a extinguir. Basta con que la mujer encuentre un marido que la retire de la fábrica o bien basta con mejorar los salarios de los hombres, de modo que ellas no tengan que dejar el hogar. En otros casos, el trabajo femenino se considera una especie de excentricidad de un grupo de mujeres masculinizadas y, como tal extravagancia, se entiende que sea un tema divertido para animar novelas, obras de teatro y películas. Este estado de cosas explica que en la cinematografía argentina de finales de los años treinta y de los años cuarenta las películas sobre la situación laboral de las mujeres argentinas sean reducidas, aunque relevantes, estén rodadas por hombres, predomine el tono de humor y sigan o necesiten el apoyo de modelos narrativos hollywoodienses, donde la *working girl* sí es un personaje frecuente: *Candidata a millonaria* (Hands Across the Table, Mitchell Leisen, 1935), *El secreto de vivir* (Mr. Deeds Goes to Town,

Frank Capra, 1936), *Ella y su secretario* (Take a Letter, Darling, Mitchell Leisen, 1942), etc.

Entre los títulos argentinos que hacen visible las contradicciones de este proceso de proletarización de la mujer se encuentran *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), *La maestra de los obreros* (Alberto de Zabalía, 1942) y un número tan importante de películas de

Manuel Romero que casi se convierten en un especialista. Además, Romero es uno de los directores argentinos que mejor acogida tiene en España. Entre 1940 y 1950 se estrenan en Madrid doce de sus películas, lo que supone una media de, al menos, un título por año. El objetivo de estas páginas es

EL CRONOTOPO IDÍLICO PRESENTA UN MUNDO ORDENADO QUE HA CAÍDO EN DESGRACIA O ES AMENAZADO POR UNA FUERZA EXTERIOR O UNA RUPTURA INTERIOR

analizar desde la historia cultural y desde la historia social cómo Romero plantea ese proceso de proletarización de la mujer y cómo se recibe en España, esto es, cómo el primer franquismo piensa que el mundo ficcional de Manuel Romero puede incidir en la comunicación política, en este caso, de la identidad de género (RODRÍGUEZ-VIRGILI, SÁDABA Y LÓPEZ-HERMIDA, 2010). Para ello partiremos del concepto de cronotopo de Bajtin y, más concreto, de lo que él llama el cronotopo del idilio. Este concepto teórico nos permitirá avanzar en las conclusiones planteadas por algunos trabajos anteriores, en especial, los estudios de Manzano (2001) y de Benardi (2006); también el de Gené (2004), aunque se refiera al cartel. En otras palabras, para sistematizar el análisis, hemos procedido de la siguiente forma: 1) se ha elegido una muestra de cuatro títulos de Manuel Romero producidos a lo largo de diez años y representativos de su concepción del idilio laboral: *Mujeres que trabajan* (1938), *Muchachas que estudian* (1939), *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942) y *Navidad de los pobres* (1947); 2) hemos determinado sus variables de espacio (ambientes sociales), tiempo (periodos sociales) y rol (papeles sociales) y se han interpretado desde la narrativa fílmica; y 3) hemos comparado su recepción en Buenos Aires y Madrid para determinar cómo reciben este cine dos países hispanos separados por el Atlántico.

En este sentido, la primera hipótesis es que Manuel Romero presenta el trabajo femenino en un cronotopo urbano relacionado, como ya ha indicado Insaurralde (1994: 26), con la tienda y la pensión. En ese cronotopo se proyecta una imagen de la mujer caracterizada por las tensiones que en ella genera el dilema entre el amor y la autorrealización laboral. Manuel Romero resuelve esa tensión considerando que para la mujer el idilio laboral es imposible o solo puede alcanzarse mediante el matrimonio, el cual, en realidad, supone relegar a la mujer al hogar o anteponer su función reproductiva a la productiva.

Por otro lado, aquí nos importa especialmente la recepción que este cine tiene en España durante el periodo que va de 1939 a 1950 (años que comprenden las fases fascista y nacional-católica del primer franquismo) y la valoración que el régimen realiza respecto a sus consecuencias en la opinión pública. Para ello nos hemos documentado en la prensa y en los expedientes de censura. Ambas fuentes nos ilustran sobre las razones políticas que el Estado franquista aduce para permitir o no su proyección y muestran los encuentros y desencuentros entre ambas cinematografías. En concreto, dos de las películas de la muestra se estrenaron sin cortes, una fue prohibida en cuatro ocasiones y la otra nunca se importó. Hay que recordar que desde 1939 la Asociación de Productores de Películas Argentinas viene presionando al franquismo para que deje entrar libremente en España sus películas, de modo que su retórica sobre la hispanidad tenga plasmaciones concretas (DIEZ PUERTAS, 2012, 2014). En teoría, el cine argentino es menos foráneo, surge del tronco hispánico, tiene ventajas económicas a la hora de ser importado y, por lo tanto, no debería plantear problemas de comunicación política, pero lo cierto es que el número de títulos argentinos prohibidos y cortados es relevante: *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *La casta Susana* (Benito Perojo, 1944), *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), etc. Las preguntas de investigación son: ¿Qué cronotopo laboral idílico propone Manuel Romero para la mujer? ¿Amenaza la doctrina franquista? ¿Coincide con ella? ¿Hay ciertas discrepancias? ¿Cuáles?

1. Cronotopo, tango e identidad de género

La utilización del concepto cronotopo para el análisis de género ya ha sido utilizada por Del Valle (1999). Se fundamenta en la idea de que las conexiones temporales y espaciales establecidas por el contenido y la forma del relato crean la imagen del hombre y de la mujer en el texto artístico y dicha imagen nos revela cómo, por ejemplo, el cine piensa los roles de género, cómo los copia y traslada a la sociedad en un complejo intercambio entre el mundo real y el mundo representado (BAJTÍN, 1989: 404).

Dentro de la tipología de cronotopos centrales que establece Bajtín, aquí nos interesa el que él llama el cronotopo del idilio. Bajtín dice que el cronotopo idílico se caracteriza por presentar un mundo ordenado y perfecto que ha caído en desgracia o es amenazado por una fuerza exterior o una ruptura interior: egoísmos, envidias, celos, separaciones... Hay varias formas de idilio: el amoroso, el familiar, el campestre y el artesanal (1989: 375). Lo que aquí llamamos idilio laboral sería una evolución o un intento de reproducción en la sociedad urbana del idilio artesanal. El modelo lo podemos encontrar en las novelas de Émile Zola sobre la familia agrupadas bajo el título genérico de *Los Rougon-Macquart. Historia natural y social de una familia bajo el segundo imperio*. Me refiero

a títulos como *Germinal* (1885), *El dinero* (1891) y, para nuestro caso concreto, *El paraíso de las damas* (1883).

Lo importante es que, llevado el concepto de cronotopo al análisis narrativo del cine argentino de este periodo, observamos, en efecto, que en cada forma de idilio hay un modelo de mujer. Es más, dentro del idilio laboral femenino, el cine argentino de la llamada edad de oro presenta tres tipos de mujeres trabajadoras: la mujer artista, la milonguita y la dependienta, tipos que, en ocasiones, se suceden, se solapan o se confunden. Incluso cada una de ellas tiene su música. Aisemberg (2005) y Sánchez (2005) ya han señalado la relación directa entre el tango y el cine de Manuel Romero. No nos referimos solo al hecho de que sus películas gustaban porque tenían numerosas canciones sino a que hay una relación transtextual muy compleja entre ambos medios. Manuel Romero compone tangos para varias de sus películas, los cuales, además de buscar el interés del público, condensan el pensamiento del film y hasta dan título a la película, como *La muchacha del circo* (1937), *Isabelita* (1940) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda*. En realidad, el tango que en su letra refleja el cronotopo del mundo laboral femenino podemos rastrearlo mucho antes en numerosos temas del repertorio porteño, como *Camino del taller* (1925), *Obrerita* (1926) y *Cotorrita de la suerte* (1927).

En concreto, el cronotopo de la mujer artista representa a una joven con talento que, tras un duro aprendizaje, se convierte en estrella de la canción, el circo, la radio o el cine, siendo estos medios el espacio-tiempo principal. Me refiero a películas como *Ídolos de la radio* (Eduardo MORA, 1934), *El alma del bandoneón* (Mario SOFFICI, 1935) y la mencionada *La muchacha del circo*, donde se canta esta letra de Romero: «Ahí va la muchacha del circo, / no encuentra consuelo ni amor, / regala a los otros la dicha / y sufre miseria y dolor. / Por fin una noche la mano, / cansada, el trapezio aflojó / y... ¡pobre muchacha del circo! / Buscando un aplauso, / la muerte encontró».

La milonguita, por su parte, representa la pobreza, la caída y la degradación. Su espacio-tiempo pertenece al barrio y el cabaret donde intenta ganarse la vida con el baile y con su sexo. El cine de José Agustín Ferreyra casi da forma cinematográfica a esta figura en una larga lista de películas, entre las que pueden incluirse *Muñequitas porteñas* (José A. Ferreyra, 1931) y *Calles de Buenos Aires* (José A. Ferreyra, 1933). De forma marginal, Romero introduce este tipo de trabajadora en *Muchachas que estudian* a través del personaje de Magda (Carmen del Moral), la cual canta el tango *Como las aves*, que dice: «Libre, quiero ser como el pampiero. / Sola, y seguir mi derrotero. / Sin pensar, ni saber dónde llegar. / Sola libre quiero ser / para cantar».

Finalmente, está el cronotopo de las vendedoras, de las empleadas de comercio, el espacio-tiempo de la tienda y de la pensión, el mundo de las mujeres que trabajan de

dependientas y que viven de *acogida* en una pensión de señoritas. En el caso de Manuel Romero, el tango que corresponde a este cronotopo aparece en *Elvira Fernández, vendedora de tienda*. Lo interpreta Juan Carlos Thorry y dice: «Elvira Fernández, vendedora de tienda / humilde y valiente muchachita porteña. / Como ella hay millares sufriendo la crueldad / y la indiferencia de la gran ciudad. / Gentil y elegante, valerosa y modesta, / heroica en la lucha por la dura existencia. / Elvira Fernández, muchacha porteña / que vive y trabaja y que sufre y que sueña». ¿Pero cuáles son las características de este cronotopo, qué imagen de la mujer proyecta y cómo se recibe esa imagen en Buenos Aires y en Madrid?

2. Paraíso de las damas, infierno de las obreras: *Mujeres que trabajan* (1938)

De las cuatro películas que vamos a estudiar, *Mujeres que trabajan* es la más importante porque es la que fija el cronotopo. Este cronotopo es, en realidad, un cruce de, al menos, dos modelos narrativos. El primer modelo es la novela de Zola *El paraíso de las damas* (1883), historia de una joven huérfana que llega a París y, tras vencer todo tipo de dificultades y acosos en el trabajo, hace carrera en unos grandes almacenes, un tipo de tienda que nace por entonces. El segundo modelo es el relato cinematográfico que gira alrededor de un personaje colectivo formado por varias mujeres, el cual es interpretado por un gran elenco de estrellas femeninas o un grupo de jóvenes promesas. *Muchachas de uniforme* (Mädchen in Uniform, Leontine Sagan y Carl Froelich, 1931), uno de los films de temática lesbica más conocidos, y *Damas del teatro* (Stage Door, Gregory La Cava, 1937) son dos claros ejemplos anteriores a la película de Manuel Romero, aunque no se sitúan en el espacio-tiempo que estudiamos aquí. Asimismo *Mamá a la fuerza* (Bachelor Mother, Garson Kanin, 1939), *El bazar de las sorpresas* (The Shop Around the Corner, Ernst Lubitsch, 1940) y *Tienda de locos* (The Big Store, Charles Reisner, 1941), esta última de los hermanos Marx, tienen el lugar y el momento, la jornada en los grandes almacenes, pero le falta la segunda condición: el personaje femenino colectivo. En el modelo de Romero conviven juntas la muchacha huérfana, la fémina radical, la madre soltera, la niña rica y hasta la milonguita y, protegiéndolas a todas, un hombre de más edad, íntegro, bonachón y enamorado siempre de la mujer de carácter más difícil: la Catita de turno.

Decimos que *Mujeres que trabajan* es el film modelo porque contiene los tres elementos que consideramos que hacen de las películas de Manuel Romero que vamos a estudiar aquí un corpus singular. En primer lugar, existe un espacio configurado por el tránsito de la pensión al trabajo. Incluso parece que el motivo de la pensión Romero lo toma de *Damas del teatro*, fuente directa del film, según Di Núbila (1959: 194) y Manuel F. Fernández (CALVAGNO, 2010: 58). En segundo lugar, el tiempo está marca-

do por la jornada laboral y sus obligaciones: horarios de apertura y cierre, el día de cobro, la campaña de Navidad, los descansos para comer, etc. Finalmente, el rol principal de la mujer es el de trabajadora o, más bien, el de un miembro de la masa de trabajadoras. Todo ello comunica una imagen de la mujer como un ser carente de hogar, una dependiente amenazada en el trabajo por su jefe, sus compañeras o sus clientes, agotada por la jornada y sin más salida que el matrimonio. Esto es, no hay posibilidad para la mujer de alcanzar el idilio laboral.

Respecto al primer punto, el espacio, los títulos de crédito de *Mujeres que trabajan* aparecen sobre distintos planos que recogen la gran actividad que tiene lugar en el

NI EN PLENA GUERRA
CIVIL NI EN LA ETAPA
FASCISTA NI EN LA
ETAPA NACIONAL-
CATÓLICA NI DISTRIBUIDA
POR LA COMPAÑÍA
CINEMATOGRAFICA MÁS
FRANQUISTA PUDO VERSE
EN ESPAÑA *MUJERES
QUE TRABAJAN*

cronotopo principal y más característico del film: los grandes almacenes. A continuación se nos presenta a la mujer trabajadora. Solo que todavía no lo es. El papel principal pertenece al personaje de Ana María (Mecha Ortiz), que, al comienzo del film, es una rica y aristocrática joven, la cual, medio borracha, mata el tiempo en salas de fiestas. Pero, de pronto, su mundo se viene abajo. Su padre, un rico ban-

quero, lo pierde todo y se suicida. Esto obliga a Ana María a ponerse a trabajar y a entrar en el tiempo laboral. Es más, gracias a su chófer, Lorenzo (Tito Lusiardo), encuentra refugio en una pensión, el segundo espacio característico de este cronotopo. En la pensión viven varias mujeres trabajadoras, entre otras, Clara (Alicia Barrie), Elvira (Sabina Olmos), Catita (Niní Marshall) y Luisa (Pepita Serrador). Esta última, extremista y masculinizada (en su ropa y peinado, por su desprecio de las emociones), es una chica que lee a Marx y que odia el mundo del que procede Ana María. En un determinado momento le dice a esta: «No trabajamos por placer o por falta de capacidad para vivir la vida de ustedes. Trabajamos por necesidad».

Pues bien, Ana María comienza a trabajar con las compañeras en unos grandes almacenes y su jefe, que ha dejado embarazada a Clara, se enamora de ella, mientras su antiguo novio, Carlos (Fernando Borel), no puede corresponderla por culpa del rechazo que su rica familia siente hacia Ana María. Afortunadamente, todo se resuelve y la película termina con la doble boda de Ana María con Carlos y de Catita con Lorenzo, mientras el resto de las chicas se van a su casa después de la ceremonia porque esa tarde tienen que volver a trabajar. De este modo, el final feliz en boda, típico del idilio amoroso (el cual esconde, en realidad, el confinamiento de la mujer en el espacio privado), queda neutralizado por el final triste de las compañeras.

Mujeres que trabajan se estrena en Buenos Aires en julio de 1938 y tiene un gran éxito de público, en gran parte, por el papel cómico de Niní Marshall. Este es su primer film, pero interpreta a Catita, una mujer como la vecina de al lado, atrevida y ocurrente, que ya era un gran éxito en la radio (MANRUPE Y PORTELA, 1995: 395). Incluso la crítica de izquierdas, muy combativa con el cine de Manuel Romero, alaba el film sin entender su verdadero sentido, su tratamiento conservador; simplemente lo valora positivamente porque supone hacer visible el mundo del trabajo de la mujer.

El éxito de *Mujeres que trabajan* en Argentina hace que la película se intente importar muy pronto a España. Se presenta a censura en octubre de 1938 y, según el expediente depositado hoy en el Archivo General de la Administración Sección Cultura (AGAG), el dictamen es negativo: prohibida (exp. 3.086). Cifesa vuelve a intentarlo en abril de 1942. Pero la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica ratifica el dictamen dado en su día en Sevilla. La compañía apela entonces a la Junta Superior de Censura Cinematográfica y ésta mantiene la prohibición. Cifesa realiza un nuevo intento en mayo de 1946 pensando que las circunstancias políticas (Fuero de los Españoles, Reglamentos de Trabajo y otras medidas liberalizadoras) favorecen su aprobación. Pero el dictamen es el mismo: prohibida en todo el territorio nacional. En definitiva, ni en plena guerra civil ni en la etapa fascista ni en la etapa nacional-católica ni distribuida por la compañía cinematográfica más franquista pudo verse en España *Mujeres que trabajan*.

3. La escuela de las mujeres: *Muchachas que estudian* (1939)

Un año después Manuel Romero rueda, también para Lumiton, *Muchachas que estudian*. La película presenta a un grupo de mujeres que comparten una vivienda y luchan mediante el estudio y el trabajo contra la miseria, aunque tanto estudio, parece decir el film, les mete ideas raras en la cabeza. Es como si Manuel Romero diese la razón a Arnolfo, el personaje de Molière, que piensa que cuanto más ignorante es una mujer menos complicada resulta.

La trama comienza con una conferencia de Ana del Valle (de nuevo Pepita Serrador) en el Club Estudiantil femenino. La conferencia se titula «El matrimonio y la mujer que estudia». Dice al auditorio: «Una vida dedicada al estudio no necesita amor. El matrimonio hace de la mujer una esclava y la convierte en un ser inferior al hombre». A continuación Ana pide que la relación con los hombres sea de simples *camaradas* y añade: «El amor anula el genio creador de la mujer. El matrimonio destruye su potencia intelectual [...]. No escuchen la voz de la especie sino del intelecto. Busquen la compañía del hombre amigo, pero huid del hombre esposo que será vuestra anulación como seres inteligentes».

La conferencia genera un gran debate y abre todo tipo de contradicciones. Isabel, una muchacha rica (Alicia Barrié), decide dejar el mundo especial de lujo en el que vive y que hace de ella una inútil y se va a la casa de las muchachas para trabajar y estudiar. En cambio, Mercedes (Alicia Vignoli), que estudia medicina, piensa que solo Isabel, gracias a su riqueza, puede dedicarse al estudio. Pero lo peor es que la conferencia conduce a que las muchachas rompan las relaciones con sus parejas o estas entran en crisis, en parte porque aparecen otras mujeres y el deseo sexual se interpone en su camaradería.

Sin embargo, tras múltiples peripecias se impone la cordura y el amor. Ana termina retirando las ideas defendidas en la conferencia y dice: «El derecho del amor es lo más sagrado para mí. Todos hemos vivido en un mundo falso, creyendo pertenecer a otra humanidad superior y no somos otra cosa que mujeres, nada más que mujeres». La película concluye otra vez con una doble boda, de Ana con el profesor y de Mercedes con su novio, más una tercera que vendrá después, pues Luisa acepta casarse con el doctor Castro para dar un nombre al hijo que otra de las chicas, Lucy, va a tener con quince años, con lo que también, como en *Muchachas que trabajan*, se repite el motivo de la madre soltera víctima de un canalla. Solo Magda, la milonguita que las muchachas recogen en la calle, queda sola y sin nadie que la ame. Por lo tanto, todo vuelve a su orden en cuanto las mujeres reconocen que no son más que *mujeres*, lo que para Manuel Romero significa que los personajes femeninos reconocen que en ellas lo natural es el amor, su función reproductiva, y no el trabajo y el estudio, su función productiva.

En Argentina *Mujeres que estudian* consigue el favor del público, aunque la crítica la presta menos atención que a *Mujeres que trabajan*. Prueba de su éxito comercial es que se importa muy pronto a España. La película pasa censura el 21 de octubre de 1940, durante el periodo en que García Viñolas ejerce esta labor con mayor apertura que la que impondrá más tarde Gabriel Arias Salgado, por lo que el régimen la aprueba totalmente. De hecho, la película coincide con los postulados expresados poco después en el VII Consejo Nacional de la Sección Femenina de Falange.

El estreno en Madrid se produce el 6 de febrero de 1941 y es uno de los grandes éxitos del cine argentino de aquellos años. Está meses en cartel y luego se integra como parte del programa doble, de modo que prácticamente puede verse en la capital hasta 1943. En Barcelona también figura en las carteleras más de un año en distintos momentos. Sin embargo, tampoco la crítica española le presta mucha atención. Más Guindal, el periodista que en ese momento lleva la página de crítica de la revista oficial *Primer Plano*, considera que su estreno no merece ser reseñado. El *ABC* de Sevilla, en la crítica publicada el 22 de febrero de 1941, dice que la película es animada y humana, pero peca de exceso de embrollo y la interpretación le parece discreta (6).

4. Evita antes de Evita: *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942)

Elvira Fernández forma parte del grupo de films que Manuel Romero escribe especialmente para la actriz Paulina Singerman, como *La rubia del camino* (1938) e *Isabelita* (1940). La película se abre con un plano exterior de los Grandes Establecimientos Durán. A continuación pasamos al despacho del director, el señor Durán, y se nos informa de que las ventas de la tienda van muy mal. Los jefes encargados del establecimiento proponen a su patrón echar a la gente mayor y más antigua porque han perdido su eficacia comercial. Hay que cambiarlos por empleados «respetuosos, obedientes y humildes» y bajar el sueldo a los que se quedan.

Cuando los empleados se enteran de que van a despedir a cincuenta compañeros y rebajar los sueldos, intentan organizarse y crear una comisión para hablar con el patrón. El señor Durán no se conmueve, pero sí su hija, la aristocrática señorita Elvira Durán (Paulina Singerman), que

acaba de llegar de Estados Unidos. Elvira, en efecto, decide camuflarse y convertirse en Elvira Fernández, una empleada de su padre, para comprobar si lo que plantea la comisión es verdad. Elvira Fernández se vuelve una perfecta camarada, una defensora de los oprimidos y descamisados, una Evita de los almacenes. Decimos esto último en el sentido de que, como luego veremos, el cine de Manuel Romero coincide con la doctrina social de lo que luego será peronismo y heroínas como esta parecen inspirar la labor de Eva Duarte de Perón. En efecto, a los pocos días, Elvira Fernández es despedida por abofetear al Jefe del Personal y toda la tienda declara una huelga en solidaridad. Hasta el gobierno trata de mediar en el conflicto. Durán, finalmente, se da por vencido y accede a todo. La película termina con el anuncio de una doble boda, como en las películas que ya hemos comentado, pero es una boda entre distintas clases sociales, final típico, a su vez, de las películas de Romero para Paulina Singerman. Elvira se casará con un empleado, Raúl (Juan Carlos Thorry), y Pepita (Elena Lucena), la empleada del departamento de pieles, con el novio rico de Elvira.

La película se estrena en Buenos Aires el 1 de julio de 1942 y es otro éxito de Manuel Romero. La crítica elogia la comicidad, la agilidad de la acción, la mezcla de realismo y de brochazos sentimentales y su combinación de tema social y entretenimiento (Manrupe y Portela, 1995: 197). Di Núbila, en cambio, apenas presta atención al film en su *Historia del cine argentino*. Habla de una «animada pero repetida comedia de Romero» (1959: 210). Tampoco

MANUEL ROMERO
PARECE DAR LA RAZÓN A
ARNOLFO, EL PERSONAJE
DE MOLIÈRE, QUE
PIENSA QUE CUANTO
MÁS IGNORANTE ES
UNA MUJER MENOS
COMPLICADA RESULTA

a la izquierda argentina le gusta la película. Le parece una simplicidad porque considera que el movimiento obrero nunca es fruto de unos espontáneos, de una iluminada o de una Juana de Arco sino de las organizaciones obreras que los patrones odian (CALVAGNO, 2010: 73).

No nos consta que ninguna empresa española intentase importar la película. Una explicación está en las directrices que marcan los códigos de censura internos que se manejan en las juntas de censura. No tanto en sus epígrafes sobre la dignidad de la mujer y los atentados contra su honor como en aquellos sobre cuestiones sociales. Pero esta explicación choca con la suerte censora que en España tiene la película norteamericana *El diablo burlado* (The Devil and Miss Jones, 1941). Dirigida por Sam Wood para la RKO, se había estrenado en Estados Unidos en abril de 1941. La licencia de su importación a España es del 28 de julio de 1943. Pero

la distribuidora que se interesa por ella, Filmófono, duda que pueda pasar la censura por su contenido, muy en la línea del espíritu del New Deal. La película cuenta la historia de Merrick, un viejo millonario (Charles Coburn), que se infiltra como trabajador en una de sus empresas, unos grandes almacenes. Como se ve, *Elvira Fernández, vendedora de tienda*

EL DICTAMEN DE UNO DE LOS CENSORES DICE QUE NAVIDAD DE LOS POBRES ES UNA «PELÍCULA INSPIRADA EN LOS PRINCIPIOS DEL PERONISMO. INSUFRIBLE, CHABACANA Y DEPLORABLE»

no es más que un remake (no confesado y adaptado al contexto argentino) de esta película.

Pues bien, casi un año después de su licencia de importación, el 11 de mayo de 1944, Filmófono decide presentar *El diablo burlado* a censura. Pero para evitar el descalabro que supondría doblarla, tirar copias y confeccionar la publicidad para luego encontrarse con que se prohíbe, la somete a censura previa en su versión original, es decir, con el diálogo traducido en papel. Para sorpresa de Filmófono, los censores la aprueban con solo un corte, aunque amplio: «la casi totalidad de las escenas de playa, no tanto por lo que puedan tener de inmorales, como por lo que tienen de sucio y deplorable» (AGAC exp. 3.221). En agosto vuelve a verse doblada con ese corte y la junta la aprueba definitivamente. En este sentido, una segunda hipótesis sería que *Elvira Fernández* no se importa porque en España ya se estaba comercializando el original, *El diablo burlado*, y no había hueco para lo que podía considerarse una copia.

Una tercera explicación, más prosaica y más verosímil, es que Lumiton, la productora del film, se retira en 1942 del mercado español por las dificultades que tiene para repatriar los beneficios que sus películas consiguen

en España y, al mismo tiempo, Hispania-Tobis, la distribuidora española con la que en 1939 había pactado la comercialización de sus productos, termina siendo liquidada por aparecer en la lista negra aliada que recoge las empresas cinematográficas españolas vinculadas con los fascismos europeos.

5. Noche de paz: *Navidad de los pobres* (1947) / *La novia del detective* (1947)

Navidad de los pobres se abre, de nuevo, situando la acción en el cronotopo principal del film: unos grandes almacenes, aunque ahora estamos en Navidad y los escaparates están llenos de juguetes y regalos. Dentro, una dependienta, Catita (Niní Marshall), intenta atender a una madre y a su niño grandote, más bien un adolescente vestido de primera comunión. Catita tiene muy buena relación con el hijo del jefe, Don Alfredo (Osvaldo Miranda). Esa noche Alfredo irá a la pensión que comparten varias empleadas a tomar una copa con ellas. También irá el novio de Catita, el detective de los almacenes, Gorostiaga (Tito Lusiardo). Este pillará robando a una mujer, Marta (Irma Córdoba), pero Alfredo la perdona. Ante su generosidad Catita afirma: «Si todos fueran como usted, no habría tantas huelgas en el país». Como Marta no ha comido ni tiene casa, Catita y las dependientas la invitan a pasar la Nochebuena con ellas y a vivir en la pensión. Pronto se inicia una relación entre Marta y Alfredo, pero sin el consentimiento del padre de este último, el señor Suárez, propietario de los almacenes. Tras varias peripecias, con el secuestro del hijo de Marta de por medio, la película termina con la boda de Marta y Alfredo. Se celebra el 24 de diciembre, durante la Noche de Paz, en la tienda, con todos los empleados como invitados. En ese momento, el señor Suárez manifiesta públicamente su aprecio por Marta y Gorostiaga anuncia que también se casará con Catita.

Navidad de los pobres se estrena en Buenos Aires el 12 de agosto de 1947. La crítica coincide en que es una película de ritmo ágil, alegre, graciosa, con numerosos chistes de actualidad y otra excelente interpretación de Niní Marshall (MANRUPE y PORTELA, 1995: 408). Di Núbila sostiene que es una película «dislocada, elemental y eficaz» al servicio de Catita (1959, II: 89). Kriger considera que es un film modélico del peronismo en el sentido de que el viejo patrón representa al empresario liberal de antes del peronismo y su hijo, al empresario corporativo que trae el peronismo (2009: 212). Como hemos visto, es algo parecido a lo que sucede con el señor Durán y su hija Elvira en *Elvira Fernández, vendedora de tienda*.

Navidad de los pobres se importa a España el 20 de marzo de 1950. Llega en un lote de películas de Argentina Sono Films formado por: *Una noche en el Ta Ba Rin* (1949), con el humorista Pepe Iglesias, y *Madame Sans Gene* (1945), una parodia también interpretada por Niní Marshall. Quiero decir que la casa importadora, Rey Soria Films, adquiere un tipo de cine argentino muy concreto: el interpretado

por sus estrellas del humor; un cine popular, no un cine social. Igualmente razones comerciales explican que, el 5 de mayo, una vez pasada la censura, Rey Soria Films solicite el cambio de título por *La novia del detective*, ya que resulta más «adecuado para la explotación de la película». En cuanto al dictamen censor, emitido el 3 de mayo de 1950, la junta la aprueba sin cortes, pero para mayores y con juicios muy negativos. Guillermo de Reyna dice: «Película inspirada en los principios del peronismo. Insufrible, chabacana y deplorable». Pío García Escudero escribe: «Melodrama argentino de lo peor que hemos visto hasta el día». Galainea dice que es de «una ordinariez aplastante» y Xabier de Echarri, que es «un engendro» (AGAC exp. 3.380).

Pero su desprecio no es compartido por el público español. Rey Soria Film arranca la explotación comercial de *Navidad de los pobres* con seis copias y la estrena en Madrid el 20 de julio de 1950. Es pleno verano, pero una fecha muy cercana a la importación, lo que no suele ser habitual con el cine argentino. En julio, la distribuidora tira dos copias más. Como tenía previsto, Niní Marshall y su vis cómica se ganan al público español. Es una película de Catita más que de Manuel Romero. En efecto, en su crítica para *Primer Plano* de 30 de julio de 1950, Gómez Tello había dicho que *Navidad de los pobres* es una producción de escasas pretensiones, pero cuyo embrollo cómico-policíaco-sentimental se defiende gracias a la comicidad de Niní Marshall.

6. Conclusión: el pre-peronismo desconcierta al franquismo

Hemos visto cómo Manuel Romero aboga porque la mujer anteponga el matrimonio al puesto de trabajo y, si trabaja, que los patronos y los trabajadores se hermanen para la búsqueda del bien común y la eliminación de los abusos que explotan a esas mujeres. Su solución es un punto intermedio entre los radicalismos feministas y comunistas y el egoísmo, la arrogancia y la ociosidad de la clase alta. Puede discutirse si su apuesta por el corporativismo es nacionalista, fascista o de otro tipo, aunque consideramos que es acertado contemplar su cine como un anticipo del peronismo, como señala Donatello (1997). Evita decía que las mujeres pertenecen a la esfera del amor, pero que, «mientras no son económicamente libres, nadie les asigna ningún derecho» (GIRBAL-BLACHA, 2010: 107). Las chicas de Romero también se encuentran ante el dilema de elegir entre el hogar y la empresa, entre el matrimonio y sus propias metas personales, entre alcanzar el idilio amoroso o el idilio de la libertad económica, pero él siempre termina sus películas presentando un futuro basado en ejercer de esposa y madre. Antepone su rol reproductivo al productivo y muestra a la mujer trabajadora como una anomalía, una injusticia social que hay que resolver, ya que si trabaja es porque es huérfana, madre soltera o pobre. El peronismo vendría a decir prácticamente lo mismo

con su lema, referido a la mujer, «Nacimos para construir hogares. No para la calle» (GIRBAL-BLACHA, 2010: 93).

Dada esta construcción de sentido, creemos que si el franquismo prohíbe *Mujeres que trabajan*, la prensa oficial apenas se ocupa de *Muchachas que estudian*, ningún importador trae *Elvira Fernández, vendedora de tienda* y si la distribuidora cambia el título de *Navidad de los pobres* es porque el trabajo femenino es un tema caliente que abre numerosas contradicciones en el seno del régimen de Franco. Hay que recordar que el franquismo se debate entre defender como principio ideológico que las mujeres se queden en el hogar y, al mismo tiempo, satisfacer la necesidad que tienen las empresas de mano de obra femenina y, por supuesto, atender las precarias circunstancias materiales de muchas mujeres: viudas, huérfanas, con maridos en la cárcel, con ancianos a su cargo, etc. Por eso la limitación del acceso de la mujer al mundo del trabajo se refiere básicamente a la mujer casada, a la esposa mantenida por el marido, a la madre dedicada a la procreación de los hijos (FOLGUERA CRESPO, 1997; ROCA I GIRONA, 2003). La *Revista 'Y'* de noviembre de 1940 decía lo siguiente: «Ninguna mujer realmente sensible va por gusto a la oficina o al taller. Cumple su misión humana y realiza lo que la vida o el Estado le encomiendan, pero siempre en ansia de hogar» (RICHMOND, 2004: 57). Es esta actitud vacilante del Estado franquista la que conduce a que estas películas sean víctimas de la arbitrariedad censora, la crítica cinematográfica pusilánime y un pánico comercial injustificado. Una lectura más perspicaz del cine de Manuel Romero y una postura menos displicente hacia el cine argentino en su conjunto hubiesen conseguido que estos films fuesen la base ficcional perfecta para la comunicación política de la doctrina franquista sobre el trabajo femenino. Incluso hubiesen dado argumentos para la existencia de una doctrina compartida sobre esta cuestión, doctrina que franquistas y peronistas hubiesen llamado de la «hispanidad» en su tendencia a convertir sus principios partidistas, en este caso sobre la mujer, en acervo común y hasta en legado de raza.

Notas

1 Esta investigación forma parte del proyecto *Industrias Culturales e Igualdad: Textos, Imágenes, Públicos y Valoración Económica. InGenArTe* (MINECO, Plan Nacional I+D+i, FFI2012-35390).

Bibliografía

- AISEMBERG, Alicia (2005). Prácticas de cruce en las obras de Manuel Romero: tango, teatro, cine y deporte. *Cuadernos de Cine Argentino*, 6, 10-33.
- BAJTIN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BENARDI, Mario (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: El Jilguero.
- CALVAGNO, Joaquín (2010). El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección *Cinematografía* del semanario *CGT* (1934-1943). *A contracorriente*, 7 (3), 38-81.

- DEL VALLE, Teresa (1999). Procesos de la memoria: cronotopos genéricos. *Antropología hoy: teorías, técnicas y tácticas*, 19, 211-225.
- DI NÚBILA, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2012). Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico entre Argentina y España de 1948. *Secuencias*, 35, 59-83.
- (2014). Identidad de género y cronotopo: el idilio familiar en el cine de Francisco Mugica y su recepción en la España de los años cuarenta. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 39 (2), 397-416.
- DONATELLO, Luis Miguel (1997). Manuel Romero y el peronismo. Una lectura a través de *Gente Bien*. En F. MALLIMACCI e I. MARRONE (eds.). *Cine e imaginario social* (pp. 93-108). Buenos Aires: Ediciones del CBC.
- FOLGUERA CREPOS, Pilar (1997). El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975). En E. GARRIDO (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- GENÉ, Marcela (2004). *Un mundo feliz. La representación de los trabajadores durante el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIRBAL-BLACHA, Noemi M. (2006). Nacimos para construir hogares. No para la calle. La mujer en la Argentina peronista (1946-1955). Continuidades y cambios. *Secuencia*, 65, 91-112.
- INSAURRALDE, Andrés (1994). *Manuel Romero*. Buenos Aires: INC.
- KRIGER, Clara (2009). *Cine y peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LOBATO, Mirta Zaida (2005). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: Edhasa.
- MANRUPE, Raúl y PORTELA, María Alejandra (1995). *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- MANZANO, Valeria (2001). Trabajadoras en la pantalla. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942. *La ventana*, 14, 267-287.
- RICHMOND, Kathleen (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza.
- ROCA I GIRONA, Jordi (2003). Esposa y madre a la vez. Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo. En G. NIELFA CRISTÓBAL (ed.). *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense.
- ROCCHI, Fernando (2000). Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930. *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*. Buenos Aires: Taurus.
- RODRÍGUEZ-VIRGILI, Jordi; SÁDABA, Teresa y LÓPEZ-HERMIDA, Alberto (2010). La ficción audiovisual como nuevo escenario para la Comunicación Política. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 5, 35-55.
- SÁNCHEZ, Silvia (2005). El cine de Manuel Romero: la textualización del fantasma. En A. L. LUSNICH (ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (pp. 43-60). Buenos Aires: Biblos.

Emeterio Diez Puertas (Saldaña, 1962) es doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense y Licenciado en Dramaturgia para la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Ha publicado más de treinta artículos sobre el cine, la radio, la televisión, la literatura y el teatro en monografías y revistas como *Historia 16*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Siga*, *ZER* o *Anales de Literatura*. En este momento, es el gerente del Departamento de Comunicación y Publicaciones de la RESAD y también imparte las asignaturas de Narrativa en Radio, Televisión y Cine en la Universidad Camilo José Cela.

CON A DE ANIMACIÓN

Nº 5 2015 Revista anual de investigación

Con *A de animación* es una revista anual, dedicada a la animación en todas sus facetas. El número de 2015, "Animación: punto de encuentro", revelará el actual panorama de la producción y difusión de esta fascinante forma de hacer cine, a través de reseñas de películas, entrevistas a sus artífices, reflexiones y retrospectivas. El presente número incluye también artículos de investigación sobre los diversos aspectos humanos, técnicos e historiográficos de la animación: un arte cuya crónica se escribe en estas páginas.

Organiza: Grupo de Animación: Arte e Industria, Departamento de Dibujo, Universitat Politècnica de València

Distribuye: Sendemà
<http://www.sendemaeditorial.com>
info@sendemaeditorial.com

5
ANIMACIÓN:
PUNTO DE
ENCUENTRO



<http://conadeanimacion.webs.upv.es>



ABSTRACTS [español]

CUADERNO

Heridas, pervivencias, transformaciones. Modelos de estilización en el cine posbélico español (1939-1962)

Amor, pérdida, melancolía, delirio: un modelo de estilización obsesivo-delirante en el cine español de los años cuarenta. José Luis Castro de Paz, Fernando Gómez Beceiro

Palabras clave: cine español; modelo de estilización; años cuarenta; posguerra; melodrama; obsesión; delirio; vanguardia.

Abstract: Uno de los cuatro Modelos que hemos podido detectar en el cine español del periodo 1939-1950, el Modelo de estilización obsesivo-delirante, estaría conformado por aquellas películas formalmente entroncadas con las vanguardias históricas y con el trabajo de los cineastas más experimentales en el Hollywood de la época (Orson Welles, Alfred Hitchcock) organizadas en torno a una mirada masculina obsesionada y herida por la pérdida del objeto amoroso, incapaz de enfrentarse al duelo, melancólica hasta el delirio; y que incluyen, en algún momento de su desarrollo, la formalización radical de dicho delirio. La extrema singularidad del modelo se debe a la conjugación de ciertos temas melodramáticos con las soluciones concretas mediante las cuales determinados cineastas encararon, tras la contienda bélica, los problemas formales resultantes de aquellos, constituyendo la más coyuntural, llamativa y excelsa estilización fílmica de la herida bélica española.

Autor: José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del cine y Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus

numerosos libros destacan, *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernández Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Lecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012). / Fernando Gómez Beceiro (Ferrol, A Coruña, 1983) es licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Vigo, con Diploma de Estudios Avanzados en la línea de investigación Historia y Estética del Cine Español. Actualmente ultima en la Universidad de Santiago de Compostela su tesis doctoral sobre el cineasta Arturo Ruiz-Castillo, aspecto sobre el que ya ha presentado algunas aproximaciones en diversos congresos y publicaciones. **Contacto:** joseluis.castro@usc.es; fgbeceiro@gmail.com.

Humor y metadiscursos: definición de un modelo de estilización paródico-reflexivo en el cine español. Héctor Paz Otero

Palabras clave: cine español; Modelo de estilización; años cuarenta; posguerra; parodia; vanguardia; humor; reflexividad.

Abstract: Como el resto de los Modelos de estilización del cine español que encontraron pleno desarrollo en la década de los años cuarenta, el Modelo de estilización paródico-reflexivo surge de la mescolanza de elementos estéticos que, en este caso, provienen del sainete, del astracán, de las parodias y del humor vanguardista —«Humor nuevo»— plasmado sobre las tablas, la literatura y la prensa gráfica por los autores de la conocida como «La Otra generación del 27». La irreverencia del modelo se basa en sus planteamientos irónicos, burlescos y anarquizantes, en la insistencia por mostrar el anverso y el reverso de las cosas con el fin de construir un discurso en el que la reflexividad sitúa al propio medio cinematográfico en el centro de la diana sobre la que se lanzan los dardos de la parodia.

Autor: Héctor Paz Otero (Cangas do Morrazo, 1976) es licenciado en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid, 1999) y doctor por la Universidad de Vigo con una tesis titulada *Adaptaciones cinematográficas de la década de los cuarenta de las novelas de Wenceslao Fernández Flórez ambientadas en Galicia* (2008). Ha publicado capítulos en libros colectivos: *Rafael Gil y CIFESA: el cine que marcó una época* (2006) *El destino se disculpa y la estilización fantástica, costumbrista y reflexiva de Sáenz de Heredia y Fernández Flórez* (2011), artículos en revistas especializadas (*Lecturas: imágenes, Área Abierta*) y los libros *El malvado Carabel: literatura y cine popular antes y después de la Guerra Civil* (2013) y *Muerte de un ciclista: una firme mirada opositora* (2015). Trabajó como investigador contratado en el proyecto de Investigación «Galicia en NO-DO: Comunicación, Cultura e Sociedade (1942-1981)». En la actualidad colabora en el proyecto de I+D+I «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

Contacto: hectorpazotero@gmail.com

De lo pictórico a lo fílmico, bases para la definición de un posible modelo de estilización en el cine español de los años cuarenta. Javier Moral Martín

Palabras clave: Cifesa; Orduña; historia; pintura; escenografía; cine posbélico.

Abstract: La mayoría de películas españolas de corte histórico de los años cuarenta, de manera privilegiada aquellas dirigidas por Juan de Orduña para Cifesa, se sirvieron con prolijidad de la apoyatura pictórica en la construcción de un verosímil histórico. Una profusión de citas plásticas que encontró en

la pintura de historia decimonónica su principal fuente de inspiración y que terminó por definir la arquitectura discursiva de las películas de acogida. Esta llamativa particularidad permite abordar uno de los modelos de estilización más singulares del periodo, aquel Modelo de estilización formalista-pictórico que se caracteriza por la construcción de una imagen autónoma y ensimismada, auténtica pieza de orfebrería escénica, que se resiste a su puesta en relación con el resto de imágenes que constituyen la cadena narrativa.

Autor: Javier Moral es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat Politècnica de València. Member of the Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), and has taught several courses and seminars about film and art. He is the author of *Guía para ver y analizar Lola Montes* (Nau Llibres, 2015) and *La representación doble* (Bellaterra, 2013), and the editor of *Cine y géneros pictóricos* (MuVIM, 2009). Besides, he has contributed to a dozen books and has published numerous articles in scientific and cultural journals.

Contacto: javier.moral.martin@gmail.com.

Cuando el rostro oculta la máscara: función de los actores de reparto en *Los que no fuimos a la guerra*. Iñigo Larrauri Garate

Palabras clave: cine español; actor; teatro popular; autoconsciencia; metanarratividad. **Abstract:** La evolución de las formas artísticas en España ha sido alterada por el estancamiento que supuso la dictadura franquista. El libre diálogo con las propuestas más avanzadas de los países democráticos resultaba imposible, y la férrea censura se encargaba de perseguir y eliminar cualquier movimiento fuera de las normas establecidas. Sin embargo, en ocasiones se alcanzaron resultados formalmente novedosos, avanzando en no pocas ocasiones desde la propia tradición. En este artículo abordaremos el análisis de una película concreta, *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1961), para observar cómo en ella se utiliza a favor del film un peculiar modo de interpretación de los actores secundarios que conecta directamente con el teatro popular español.

Autor: Iñigo Larrauri Garate (Bilbao, 1981) es doctor en Historia del Arte por la Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), donde

ha realizado su tesis doctoral *Julio Diamante. Militancia estética de un cineasta*. Recientemente ha colaborado en el catálogo de la 55 edición del festival Zinebi (Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao), con un texto sobre Manuel Gutiérrez Aragón. Asimismo, ha participado como ponente en el XIV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).

Contacto: larrauri_@hotmail.com

La ruta de las voces invisibles. Voz narradora en el cine de ficción español del primer franquismo.

Fernando Redondo Neira

Palabras clave: voz, narrador; espectador; ficción; memoria; reflexión.

Abstract: El uso de una voz over narradora en destacadas ficciones del primer franquismo procede en línea directa de aquellas otras voces de comentario, tutelares y persuasivas, que ya figuraban en los noticieros y documentales de la Guerra Civil, de la cual no deja de ser una huella más de su presencia en estas películas. A su vez, la reconocida naturaleza autoconsciente de algunos de estos filmes se debe al uso de esta voz, responsable, en buena medida, de la carga, a veces melancólica y a veces paródica, pero siempre reflexiva, que los caracteriza. Desde el tono de fábula de *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942) hasta la voluntad manipuladora de *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), la intervención del narrador implica, en diferentes grados según los casos, la voluntad de establecer una comunicación bien con el interior de la diégesis, en dirección a los personajes, o bien con el exterior, buscando la implicación del sujeto-espectador.

Autor: Fernando Redondo Neira (Camporrapado, A Coruña, 1971) es licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco y doctor por la Universidad de Santiago de Compostela, donde actualmente es profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Pertenece a la Asociación Española de Historiadores del Cine y a la Asociación Galega de Investigadores da Comunicación. Es autor del libro *Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos trinta* y coordinador del volumen *Ciudadanía y Documental*.

Contacto: fernando.redondo@usc.es

La ciudad perdida. Espacios de reconciliación y disidencia en la literatura y el cine españoles de la década de 1950. Sonia García López

Palabras clave: franquismo; censura; Guerra Civil Española; cine español; literatura española; cultura popular; discursos públicos; Mercedes Fómica; Margarita Alexandre; Rafael Torrecilla.

Abstract: Este artículo aborda el análisis comparado de la película *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955) y la novela del mismo título (Mercedes Fómica, 1951) en la que se inspira el filme. El estudio parte de una aproximación histórica cuyo objetivo es contextualizar el estudio de caso propuesto en el marco de la producción cinematográfica española que, desde finales de la década de 1940 (con la temprana excepción de *Rojo y negro* [Carlos Arévalo] en 1942), comienza a elaborar narrativas de la Guerra Civil que parecen eludir el mito de la cruzada para plantear la confrontación en términos de conflicto fratricida. A continuación, se procede al análisis temático y estético de la novela y la película, atendiendo especialmente a la representación de la ciudad de Madrid como hipotético lugar de inscripción de la figura del vencido de la Guerra Civil Española, en el marco de los nuevos discursos culturales que apuntan a una redefinición del *enemigo* que difumina o borra el carácter extranjerizante del mismo, sobre el que incidían los discursos públicos y la producción cultural de la primera posguerra. Por último, y atendiendo a los desiguales destinos y conflictos con la censura sufridos por la novela y la película, se ponen de manifiesto los logros y las limitaciones vinculados a los incipientes espacios discursivos de reconciliación surgidos en la literatura y en el cine españoles durante la década de 1950.

Autora: Sonia García López (València, 1977) es profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Autora de *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* y de *Ernst Lubitsch. Ser o no ser*, ha coeditado el libro *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* y ha publicado diversos artículos sobre documental, cine e historia en diversas revistas de ámbito nacional e internacional. Actualmente prepara un libro

de entrevista sobre Margarita Alexandre titulado *Silencio, palabra y danzón. El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (publicación prevista en 2015).

Contacto: sogarcia@hum.uc3m.es

Eslabones perdidos del imaginario popular. Aproximaciones al cine de Ladislao Vajda. Susana Díaz, Manuel de la Fuente

Palabras clave: Ladislao Vajda; cine español; Mi tío Jacinto; Carne de horca; realismo español; picaresca; películas con niño; fiesta nacional; cine de aventuras.

Abstract: El cine de Ladislao Vajda materializa una propuesta de estilización en el cine español que dialoga, diseccionándolo desde su propia especificidad filmica, con el contexto político que lo vio nacer. La radicalidad de su obra, de la que hemos seleccionado como ejemplos paradigmáticos *Carne de horca* y *Mi tío Jacinto*, excede su mera adscripción a etiquetas como *cine de aventuras* o *películas con niño*. El análisis de su riguroso trabajo de puesta en escena hace emerger segmentos opacos dentro de un cine de masas, donde motivos tópicos como el bandolerismo andaluz o la fiesta nacional en conjunción con referencias a la cultura popular como el romance de ciego o el *realismo español* de la novela picaresca, permiten bosquejar el retrato de la España franquista, donde la transgresión de la ley, el engaño y la corrupción dejan de entenderse como desviaciones individualizadas para mostrar las bases sistémicas que les sirven de fundamento.

Autores: Susana Díaz es Laureata en Lingue e Letterature Straniere por la Università degli Studi di Firenze (Italia) y Doctora Europea en Teoría de la Literatura por la UNED. Ha sido profesora en la Faculté des Lettres de la Université de Genève y en la actualidad lo es en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Entre sus últimas publicaciones cabe citar *Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador* (2012) y *Vigilados. Wikileaks o las nuevas fronteras de la información* (2013). / Manuel de la Fuente es profesor contratado doctor en Comunicación Audiovisual en la Universitat de València (UV). Su principal línea de investigación se centra en el análisis discursivo de las dis-

tintas manifestaciones de la cultura popular. Ha publicado los libros *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (2006) y *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (2014).

Contacto: susana.diaz@uc3m.es; manuel.delafuente@uv.es.

DIÁLOGO

Realismo(s), tragedia e ironía. José Antonio Nieves Conde: «Quería hacer cine, pero me encontraba en un mundo en el que el director era constantemente zarandeado».

José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha.

Palabras clave: cine español; posguerra; Surcos; falangismo; censura.

Abstract: Postrera entrevista en profundidad concedida en septiembre de 2003 por el cineasta segoviano José Antonio Nieves Conde (1911-2006), director de *Surcos* (1951) o *El inquilino* (1957), dos de los títulos más relevantes de la Historia del cine español. En ella reflexiona sobre su en extremo dificultosa trayectoria profesional, sus (solo en parte) frustradas aspiraciones de realizar un cine social, su temprana y prebélica vinculación con Falange y su desencantada visión de la España posterior. Un testimonio relevante que aclara algunas de las deudas, influencias y relaciones personales y profesionales de una figura auténticamente clave de nuestro cine.

Autores: José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del Cine y Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas, y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros destacan: *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al serpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012). / Julio Pérez Perucha (Pamplona, 1945), historiador del cine, es actualmente Presidente de

la Asociación Española de Historiadores del Cine. Miembro del comité de redacción de la revista de cine *Contracampo* (1979-1987). Autor de innumerables libros, artículos y capítulos en libros colectivos dedicados a la Historia del cine español, en su obra destacan, por ejemplo, títulos como *En torno a Berlanga* (Valencia, Fundació Municipal de Cine, 1980-81), *El cinema de Edgar Neville* (Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982), *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español 1931-1973)* (Valencia, Mostra de Valencia, 1990) o la dirección de la *Antología Crítica del cine español 1906-1995* (Madrid, Filmoteca Española/Cátedra, 1997). Contacto: jose Luis.castro@usc.es.

(DES)ENCUENTROS

Deshaciendo tópicos. Una discusión a cinco voces sobre el cine español de la posguerra. Introducción. El reajuste retroactivo del cine español. Santos Zunzunegui. Discusión. Juan Miguel Company, Alejandro Montiel, Jean Claude Seguin, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui. Conclusión. Volver a ver, volver a pensar. Santos Zunzunegui.

Palabras clave: cine español; Guerra Civil, posguerra; autoría; tradición cultural; géneros cinematográficos.

Abstract: Cinco de los más relevantes expertos en Historia del Cine Español dialogan sobre las particularidades que hacen del realizado en el periodo 1939-1962 no un cine bueno o malo, sino particular, específico e históricamente fecho. Cuestiones como la ruptura o continuidad con las tradiciones populares que se desarrollaban con éxito durante el periodo republicano, el papel de la censura, el discutible aislamiento estético de nuestro cine en relación con las más relevantes corrientes internacionales o la posible aplicación al caso español de la noción de autor desarrollada por la revista francesa Cahiers du cinéma son solo algunos de los asuntos sobre los que opinan. Otros temas no menos enjundiosos como la presencia/ ausencia de la Guerra Civil como “trauma” latente en los films de la posguerra o la posible existencia de algunos modelos de

estilización característicos y específicos de nuestro cine, como lo que podría llamarse “esperpento cinematográfico”, desarrollado desde los años cincuenta, se tratan también en las reflexiones que siguen.

Autores: 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 *Eutopías*. / 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 Valèn-

cia. 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 Production 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).

Contacto: Jenaro.Talens@uv.es; jmontiel@har.upv.es; santos.zunzunegui@ehu.eus; Juan.M.Company@uv.es; jean-claude.seguin@univ-lyonz.fr.

PUNTOS DE FUGA

Lo heroico en el cine de masas: género y valor en *Los juegos del hambre*. María Isabel Menéndez Menéndez, Marta Fernández Morales

Palabras clave: héroe/ína; cultura popular; *Los juegos del hambre*; género; amazonas.

Abstract: La cultura popular del nuevo siglo asiste a una (re)significación del rol del héroe que aquí analizamos en la obra *Los juegos del hambre* (Gary Ross, 2012), distopía ubicada en un mundo esclavizado por el poder totalitario y controlado por los medios de masas. Mediante un enfoque teórico deductivo apoyado en la perspectiva de género como aporte epistemológico, el texto estudiará la versión cinematográfica de la primera de las novelas de la trilogía homónima de Suzanne Collins. Nuestra tesis es que Katniss Everdeen, una versión contemporánea de Teseo que también recuerda al mito de las amazonas y el de Atalanta, subvierte el orden patriarcal, al revelarse como un su-

jeto autónomo y valeroso. Este rol de poder no se acopla, como solía ser frecuente en las narrativas audiovisuales, ni a la feminidad normativa ni a la emulación masculina, sino que se construye de forma independiente y con un resultado positivo.

Autoras: María Isabel Menéndez Menéndez (Oviedo, España, 1967) es doctora en Filosofía, licenciada en Periodismo y profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Burgos (UBU). Su investigación se interesa por el análisis de la comunicación desde la perspectiva de género, especialmente los discursos de ficción y la biopolítica en la cultura popular, temáticas sobre las que ha publicado artículos y monografías. / Marta Fernández Morales (Gijón, España, 1974) es doctora en Filología y profesora titular de la Universitat de les Illes Balears (UIB). Su investigación aborda cuestiones de género en manifestaciones culturales contemporáneas, especialmente teatro, cine y televisión. Es autora de varios libros y artículos en revistas internacionales. Lidera el grupo Representación, Ideología y Recepción en la Cultural Audiovisual en la UIB.

Contacto: mimenendez@ubu.es; marta.fernandez@uib.es.

Al rescate de los últimos granos de verdad. A propósito de lo metacinematográfico en *Los idiotas*.

Enric Antoni Burgos Ramírez

Palabras clave: *Los idiotas*; metacinematográfico; Dogma 95; Lars von Trier; realidad; discurso; realismo.

Abstract: El recurso a lo metacinematográfico en los cines que se alejan del modelo hegemónico propicia en el espectador la reflexión en torno a su papel con respecto al film y le plantea cuestiones en torno al propio medio cinematográfico, la realidad y la relación que se establece entre ambos. Nuestro escrito se centrará en el análisis de los gestos autorreflexivos y metaafilímicos presentes en *Los idiotas* (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998) que contribuyan a arrojar cierta luz sobre la posición del film frente a estas cuestiones. Para ello, nos dedicaremos en un primer momento al análisis del relato acercándonos a los trasvases que tienen lugar entre los tres niveles ontológicos permeables que el film nos presenta. Posteriormente, la reflexión en torno al discurso del film partirá del diálogo

que se establece entre la película y los mandamientos que recoge el voto de castidad del movimiento Dogma 95 en el que *Los idiotas* se incluye. Observaremos cómo la reflexión metacinematográfica en relato y discurso, aun por caminos diferentes, apuntan en un mismo sentido. Por último, nuestra conclusión, amén de evidenciar la convergencia de propósitos entre contenido y forma del film, esbozará, a partir de lo mantenido en nuestro recorrido, un intento de respuesta a las cuestiones que el film propone sobre el papel del espectador y el vínculo que se establece entre cine y realidad.

Autor: Enric A. Burgos Ramírez (Valencia, 1976) es licenciado en Filosofía y en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Profesor asociado en el departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universitat Politècnica de València así como del departamento de Filosofía y Sociología de la Universitat Jaume I, actualmente desarrolla su tesis doctoral en torno al movimiento Dogma 95 y la filosofía de Stanley Cavell.

Contacto: enburra@har.upv.es.

Arquitecturas efímeras, decorados colosales. La Intolerancia de los hermanos Taviani y la identidad recuperada. Pedro Molina-Siles, Óscar Brox Santiago, Juan Carlos Piquer-Cases

Palabras clave: arquitectura; efímero; identidad; decorado; Griffith; reinterpretación; memoria.

Abstract: El presente artículo explora la relación entre cine y arquitectura a partir de la noción de lo efímero. Para ello, se abordará como objeto de análisis el decorado babilónico que aparece en el film del periodo mudo *Intolerancia* (David Wark Griffith, 1916) y su posterior representación en la película de 1987 *Good Morning Babilonia* (Paolo Taviani, Vittorio Taviani). Si la obra de Griffith exalta una visión colosal del decorado, cuyo carácter efímero aparece determinado por su monumentalidad, la película de los hermanos Taviani redefinirá y reinterpretará esa visión para ofrecer una lectura alternativa. A través de una comparativa arquitectónica y cinematográfica entre ambos filmes plantearemos la posibilidad de que el sentido colosal y efímero del primer decorado mute, en el segundo, ha-

cia una expresión de las raíces culturales y la identidad creativa propia.

Autores: Pedro Molina-Siles es arquitecto técnico y doctor arquitecto con máster en Producción Artística por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia y profesor del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València donde desarrolla su docencia. Su tesis doctoral *La frontera diluida. Arquitecturas efímeras en el cine. De Europa a Hollywood* versa sobre la importancia del carácter efímero en los decorados arquitectónicos del cine en los cuarenta primeros años del siglo xx, en Europa y Hollywood.

Actualmente combina su labor profesional de arquitecto con la docencia y la investigación sobre las relaciones entre cine y arquitectura. / Óscar Brox Santiago (Valencia, 1983) es crítico y escritor cinematográfico. Editor de la revista *Détour* y redactor jefe de la publicación *Miradas de cine*, ha impartido clases y seminarios en la escuela barcelonesa *La casa del cine*, redactado libretos críticos para las ediciones en DVD de Avalon y la Filmoteca Fnac, colaborado con el diario del Festival de cine de Gijón o participado en libros colectivos como *El cine de animación japonés* (IVAC/Donostia Kultura). Entre 2007 y 2010 formó parte del equipo de gestión del Aula de cine de la Universitat de València. / Juan Carlos Piquer-Cases es doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia y profesor titular del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València donde desarrolla su docencia. Su tesis doctoral *Los modelos digitales en la arquitectura: desarrollo del proyecto e investigación patrimonial. Palacio Real de Valencia: análisis y reconstrucción virtual sobre la planta de Vicente Gascó de 1761* fue premiada en el año 2007 en el área de Arquitectura, premio otorgado por el Consejo Social de la UPV en su VIII edición de 2008. Es también investigador perteneciente al Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (IRP) de la misma universidad, en la línea de *Reconstrucción Virtual del Patrimonio Desaparecido*. Autor de varios artículos y libros referentes a arquitectura, patrimonio desaparecido y nuevas tecnologías, entre los que destacan *Forum Unesco. Proyectos y actividades* (Forum Unesco/Uni-

versidad y patrimonio) y *Miguel Colomina. Arquitecto* (Ícaro/CTAV).

Contacto: pmolina@ega.upv.es; osbrox@gmail.com; jpiquerc@ega.upv.es.

Prácticas colaborativas en el documental contemporáneo: propuesta de análisis y revisión del modo participativo en la Teoría del Documental. Sergio Villanueva Baselga

Palabras clave: participación; documental; medios ciudadanos; teoría del cine; análisis fílmico.

Abstract: La producción comunitaria de material audiovisual ha tenido una gran expansión desde que *Fogo process* en Canadá abriera el proceso de realización de un modo participativo. La expansión de medios locales y ciudadanos a partir de la década de los setenta promovió el uso de vídeos participativos como herramienta de difusión y lucha de problemáticas sociales. Este trabajo pretende conceptualizar estos vídeos como objetos fílmicos, insertarlos en la Teoría del Documental contemporánea y clasificarlos en la taxonomía acuñada por el teórico Bill Nichols.

Autor: Sergio Villanueva Baselga (Teruel, 1986) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona y en la actualidad prepara su tesis doctoral en participación ciudadana y medios de comunicación en la misma institución gracias a una beca APIF (Ajuts de Personal Investigador en Formació). Durante el curso 2009-2010 disfrutó de una beca La Caixa para la realización de máster en España. Es además docente en el grado de Comunicación Audiovisual y recientemente ha sido nombrado representante por España en la sección joven de la European Communication Research and Education Association (ECREA).

Contacto: sergio.villanueva@ub.edu

Ozu según Hou Hsiao-hsien. La poética de los cuerpos y el vacío. Elpidio del Campo, Juan Gorostidi

Palabras clave: Hou Hsiao-hsien; Yasujiro Ozu; códigos fílmicos; narración; cine taiwanés; cine japonés.

Abstract: El lenguaje cinematográfico de Hou Hsiao-hsien se ha revelado como uno de los más rigurosos y coherentes del cine con-

temporáneo. El meticuloso trabajo estilístico de Hou es el resultado de su inquietud esencial por encontrar la perspectiva exacta para observar la realidad y transmitirla con precisión al espectador. Sin embargo, finalmente, sus estilizadas piezas cinematográficas se alejan por completo del registro documental para acentuar la retórica del propio código filmico. *Millenium Mambo* (2001) o *Café Lumière* (2003) no son sino apasionados relatos que seducen al espectador, historias de un narrador contemporáneo que desea mostrar el presente mediante su distintivo modo de mirar. Todos estos elementos se examinan a través de la influencia del japonés Yasujirō Ozu, la creación de *Café Lumière* y otros elementos que emparentan la obra de ambos realizadores.

Autores: Elpidio del Campo Cañizares (Madrid, 1967) es licenciado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València (1990) y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Miguel Hernández de Elche (2010) con la tesis: *Alexander Mackendrick, de la praxis a la teoría cinematográfica*. Actualmente trabaja como profesor asociado de esta última universidad en el área de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Una de sus líneas de investigación es el análisis del lenguaje narrativo audiovisual. / Juan Gorostidi (Santander, 1964) es licenciado en Filología hispánica e inglesa (Universidad de Oviedo, 1988) y doctor en Filología hispánica (Universidad de Navarra 2004). Ha enseñado Historia del cine en la Universidad de Navarra y en la Universidad SEK-Segovia, y Cine y Literatura en el Centro de Estudios Ciudad de la Luz. Ha editado el libro de Andrei Tarkovski *Esculpir en el tiempo* (1991) y una monografía sobre *La noche del cazador* (2006). Actualmente prepara una monografía sobre Peter Weir.

Contacto: edelcampo@umh.es; jgorosti@gmail.com.

filmadas entre 1938 y 1947. Pretende demostrar que el director argentino considera imposible que la mujer alcance el idilio laboral o bien expone que su consecución es secundaria respecto al idilio amoroso. Pese a este contenido propio de un pensamiento pre-peronista, el franquismo no siempre se reconoce en esas películas por pensar que son demasiado radicales.

Autor: Emeterio Diez Puertas (Saldaña, 1962) es doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense y Licenciado en Dramaturgia para la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Ha publicado más de treinta artículos sobre el cine, la radio, la televisión, la literatura y el teatro en monografías y revistas como *Historia 16*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Siga*, *ZER* o *Anales de Literatura*. En este momento, es el gerente del Departamento de Comunicación y Publicaciones de la RESAD y también imparte las asignaturas de Narrativa en Radio, Televisión y Cine en la Universidad Camilo José Cela.

Contacto: ediez@ucjc.edu

Mujer e idilio laboral en el cine de Manuel Romero y su recepción bajo el primer franquismo. Emeterio Diez Puertas

Palabras clave: Cronotopos idílicos; identidad de género; cine argentino; franquismo.

Abstract: El artículo estudia, desde la teoría del cronotopo, la recepción en España de una serie de películas de Manuel Romero

ABSTRACTS [english]

NOTEBOOK

Wounds, survivals, transformations. Styling models in postwar Spanish cinema (1939-1962)

Love, loss, melancholy, delirium: an obsessive-delusional styling model in the Spanish cinema of the forties. José Luis Castro de Paz, Fernando Gómez Beceiro

Keywords: Spanish cinema; styling model; the forties; war; melodrama; obsession; delirium; avant-garde.

Abstract: One of the four Models that we have detected in the Spanish cinema of the period 1939-1950 is the Obsessive-Delusional Styling Model consisting of those films formally related to the historical vanguards and the work of the most experimental filmmakers in Hollywood at the time (Orson Welles, Alfred Hitchcock). The films would be organized on a male point of view haunted and hurt by the loss of the love object, unable to cope with grief, and insanelly melancholic. They would also include, at some point in their development, the radical formalization of the delirium. The extreme uniqueness of the model is due to the combination of certain melodramatic issues with concrete solutions whereby certain filmmakers faced, after the war, the formal problems resulting from those and becoming the most relevant, striking and sublime film styling of the Spanish war wound.

Author: José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) is a film historian and Professor of Communication Studies at the Universidade de Santiago de Compostela. He has published numerous articles in scientific journals, participated in collective works and coordinated books on various aspects and leading figures related to cinema. Some of his most remarkable books are *El surgimiento del telefilm*

(1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) and *Sombras desoladas* (2012). / Fernando Gómez Beceiro (Ferrol, A Coruña, 1983) has a degree in Advertising and Public Relations from the University of Vigo, with Diploma of Advanced Studies in the research History and Aesthetics of Spanish Cinema. Now he is finishing, at the University of Santiago de Compostela, his doctoral thesis on the filmmaker Arturo Ruiz-Castillo, an aspect on which he has already presented some approaches in various conferences and publications.

Contact: joseluis.castro@usc.es; fgbeceiro@gmail.com.

Humor y metadiscursio: definición de un modelo de estilización paródico-reflexivo en el cine español. Héctor Paz Otero

Keywords: Spanish cinema; Styling model; the forties; war; parody; avant-garde; humor; reflexivity.

Abstract: This article's intention is to establish the genesis as well to enumerate some of the most representative features of the "parodic-reflexive stylization" film model, one of the four theoretical paradigms established by Professor José Luis Castro de Paz for Spanish filmmaking between 1939 and 1950. The movement known as "The Other 27 generation" (La Otra generación del 27), composed primarily of Edgar Neville, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara "Tono" and Migel Mihura will play an essential role in the model's development thanks to the growth of the "New humor", starting from a reactualization process of elements from other artistic manifestations such as the sainete, the astracán, the comical zarzuela, the parodies, the native Madrid theatre per hour,

the varieties magazine and, specially, the silly and cutting edge humor typical of the 20s.

Author: Héctor Paz Otero (Cangas do Morrazo, 1976) has a degree in Audiovisual Communication (Universidad Complutense de Madrid, 1999) and a PhD from the Universidade de Vigo with a thesis entitled *Adaptaciones cinematográficas de la década de los cuarenta de las novelas de Wenceslao Fernández Flórez ambientadas en Galicia* (2008). He has published contributions in collective books: *Rafael Gil y CIFESA: el cine que marcó una época* (2006) *El destino se disculpa y la estilización fantástica, costumbrista y reflexiva de Sáenz de Heredia y Fernández Flórez* (2011), articles in specialized journals (*Lecturas: imágenes, Área Abierta*) and the following books. *El malvado Carabel: literatura y cine popular antes y después de la Guerra Civil* (2013) and *Muerte de un ciclista: una firme mirada opositora* (2015). He worked as a remunerated researcher in the project «Galicia en NO-DO: Comunicación, Cultura e Sociedade (1942-1981)». Currently he works in the project «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

Contact: hectorpazotero@gmail.com

From pictorial to film, basis for a definition of a styling model for the Spanish cinema of the forties. Javier Moral Martín

Keywords: Cifesa; Orduña; historia; pintura; escenografía; cine posbélico.

Abstract: The majority of Spanish historical films of the forties, especially those directed by Juan de Orduña for Cifesa, used abundant pictorial references in order to build a historical verisimilitude. The nineteenth-century history painting became his main source of inspiration and helped to define the discursive

sive architecture of those films. This feature, provides insight about one of most unique discursive Models of the period, the “Formalist-Pictorial Stylization Model”, characterized by the construction of a image independent, that resists being put in relation to the rest of images that constitute the narrative chain.

Author: Javier Moral has a PhD in Film Studies from the Universitat Politècnica de València. Member of the Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), he has taught several courses and seminars about film and art. He is the author of *Guía para ver y analizar Lola Montes* (Nau Llibres, 2015) and *La representación doble* (Bellaterra, 2013), and the editor of *Cine y géneros pictóricos* (MUVIM, 2009). Besides, he has contributed to a dozen books and has published numerous articles in scientific and cultural journals.

Contact: javier.moral.martin@gmail.com

When the face hides the mask: the role of supporting actors in *Los que no fuimos a la guerra*. Iñigo Larrauri Garate

Keywords: Spanish Cinema; actor; popular theater; self-awareness; metanarrative.

Abstract: The evolution of art forms in Spain was altered by the stagnation that Franco’s dictatorship led to. It was impossible to set a free dialogue with the most advanced proposals in the democratic countries, and a strict censorship quickly searched and destroyed any activity outside the rules. However, formally innovative results were sometimes achieved, often unfolding from cultural tradition. This paper analyses a specific film, *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1961), in order to observe how the film benefits from the peculiar acting manner of the supporting actors, which directly connects with the Spanish popular theater.

Author: Iñigo Larrauri Garate (Bilbao, 1981) holds a PhD in Art History from the Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), where he has worked on his thesis project *Julio Diamante. Militancia estética de un cineasta*. He recently contributed to the catalog of the 55th edition of Zinebi (International Festival of Documentary and Short Film of Bilbao) with a text on filmmaker Manuel Gutiérrez Aragón. He also spoke at the XIV Congress of the Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).

Contact: larrauri_@hotmail.com

The route of invisible voices. Narrative voice in Spanish fiction cinema of early Francoism. Fernando Redondo Neira

Keywords: Spanish Cinema; actor; popular theater; self-awareness; metanarrative.

Abstract: The use of a voice-over narrator in the outstanding early Franco fiction comes directly from those other voices from comments, tutelary and persuasive, used already on the news and documentaries from the Civil War (from which there are traces in these films). At the same time, the recognized self-conscious nature of some of these films is due to the use of this voice, to a great extent, of the sometimes melancholy and sometimes parodic but always thoughtful burden that characterizes them. From the tone of fable of *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942) to the manipulative will of *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), narrator intervention involves, in different degrees depending on the case, the will to establish a good communication with the interior of the diegesis, in the direction of the characters, or to the outside, seeking the involvement of the subject-spectator.

Author: Fernando Redondo Neira (Camporapado, A Coruña, 1971) has a degree in Information Sciences from the Euskal Herriko Unibertsitatea and a PhD from the Universidade de Santiago de Compostela, where he is currently a lecturer in the Faculty of Communication Sciences. He belongs to Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) and the Asociación Galega da Investigadores en Comunicación (AGACOM). He is the author of *Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos trinta* and coordinator of the volume *Ciudadanía y Documental*.

Contact: fernando.redondo@usc.es

***La ciudad perdida* [The Lost City]. Reconciliation spaces and dissidence in the Spanish Literature and Cinema of the 1950’s. Sonia García López**

Keywords: Francoism; Censorship; Spanish Civil War; Spanish Cinema; Spanish Literature; Popular Culture; Public Discourses; Mercedes Fórmica; Margarita Alexandre; Rafael Torrecilla.

Abstract: This paper focuses on the comparative analysis of the film *La ciudad per-*

didá (The Lost City, Margarita Alexandre and Rafael Torrecilla, 1955) and the novel of the same title (Mercedes Fórmica, 1951), in which the film is inspired. The study starts with a historical approach aiming at contextualising the proposed case study in the context of the Spanish film production which — from the late 1940’s onwards (with the early exception of *Rojo y negro* –Red and Black, Carlos Arévalo, 1942)—, starts to elaborate narratives of the Spanish Civil War that seem to elude the myth of the crusade and consider instead the confrontation in terms of fratricidal conflict. Then, formal and thematic analysis of both the film and the novel are carried out, specially considering the representation of the city of Madrid as an hypothetical space for the inscription of the vanquished of the Spanish Civil War, according with new cultural discourses pointing out to a redefinition of the enemy which blurs its alien nature, over which insisted the early post-war public discourses and cultural production. Last, and considering the uneven fate, and conflicts with censorship suffered by the novel and the film, this paper reflects on the achievements and limitations linked to the early discursive spaces of reconciliation emerging in the Spanish literature and cinema of the 1950’s.

Author: Sonia García López (València, 1977) is a lecturer in Film and Media Studies at Universidad Carlos III de Madrid. The author of *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* and *Ernst Lubitsch. Ser o no ser*, she co-edited the collection of essays *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* and published several articles on documentary, film and history in journals of national and international scope. Currently she is working on an interview book about Margarita Alexandre with the title *Silencio, palabra y danzón. El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (due 2015).

Contact: sogarcia@hum.uc3m.es

Missing links of popular imaginary. Approaches to Ladislao Vajda’s films. Susana Díaz, Manuel de la Fuente

Keywords: Spanish cinema; *Mi tío Jacinto*; *Carne de horca*; Spanish realism; picaresque; movies with a child; National Fiesta; Adventure movies.

Abstract: In 1950s Spanish cinema the work of Ladislao Vajda shows a real stylization proposal by confronting its filmic specificity with its political context. The radical nature of Vajda's movies –from which we have selected examples as paradigmatic as *Carne de horca* and *Mi tío Jacinto*– exceeds their mere adscription to labels such as *adventure films* or *movies with a child*. The analysis of Vajda's rigorous *mise en scène* exposes segments usually opaque in mainstream cinema. Topics such as Andalusian banditry or national bullfighting as well as references to popular culture, i.e. the ballads sung by wandering blind men or the *Spanish realism* of picaresque novel, permit Vajda to sketch the portrait of Spanish society under Francoism, where lawlessness, deceit and corruption are systemic rather than individual deviations.

Authors: Susana Díaz holds a MA in Linguistics and Literature Straniere from the Università degli Studi di Firenze (Italy) and a European PhD in Literary Theory from the UNED. She has taught at the Université de Genève and currently teaches in the Department of Media Studies at the Universidad Carlos III, Madrid. Her more recent publications are *Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador* (2012) and *Vigilados. Wikileaks o las nuevas fronteras de la información* (2013). / Manuel de la Fuente is lecturer in Media Studies at the Universitat de València. His main research line focuses on the discourse analysis of popular culture, especially, cinema and popular music. He has authored the books *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (2006) and *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (2014). **Contact:** susana.diaz@uc3m.es; manuel.de.lafuente@uv.es.

DIALOGUE

Realism(s), tragedy and irony. José Antonio Nieves Conde: “I wanted to make films, but I found myself in a world where the director was constantly being pushed around”.

José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha.

Keywords: Spanish cinema; post-war; *Furrows*; Falangism; censorship.

Abstract: The last in-depth interview with Segoivano filmmaker José Antonio Nieves Conde (1911-2006), in September 2003. Nieves Conde was the director of *Furrows* (*Surcos*, 1951) and *The Tenant* (*El inquilino*, 1957), two of the most important titles of Spanish film history. In this interview, he reflects on his extremely troubled professional career, his (only partly) thwarted aspirations to create a “social cinema”, his early connection with the Falange before the Civil War and his disenchanted view of the Spain that followed. This is an important testimony that explains some of the inspirations, influences and personal and professional relationships of a truly key figure of Spanish cinema.

Authors: José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) is a film historian and Audiovisual Communications Professor at Universidade de Santiago de Compostela. He has published numerous articles in scientific journals, participated in anthologies and coordinated volumes on different aspects and figures associated with cinema. His numerous books include *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) and *Sombras desoladas* (2012). / Julio Pérez Perucha is a film historian, and currently the President of the Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). He is a member of the editorial committee for the film journal *Contracampo* (1979-1987), and the author of innumerable books, articles and chapters in anthologies dedicated to Spanish film history. His work includes titles such as *En torno a Berlanga* (Valencia, Fundació Municipal de Cine, 1980-81), *El cinema de Edgar Neville* (Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982), *Mestizajes* (Realizadores extranjeros en el cine español 1931-1973) (Valencia, Mostra de Valencia, 1990) and as editor of the critical anthology of Spanish cinema, *Antología Crítica del cine español 1906-1995* (Madrid, Filmoteca Española/Cátedra, 1997). **Contact:** joseluis.castro@usc.es.

(DIS)AGREEMENTS

Undoing topics. A five-voice discussion about post-war Spanish cine-

ma. Introduction. The retrospective reappraisal of the Spanish cinema. Santos Zunzunegui.

Discussion. Juan Miguel Company, Alejandro Montiel, Jean Claude Seguin, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui. Conclusion. Re-viewing, re-thinking. Santos Zunzunegui.

Keywords: Spanish cinema; Spanish Civil War, post-war period; notion of *auteur*; cultural tradition; film genres.

Abstract: Five of the most important experts in Spanish Cinema History talk about the distinctive features that make the films produced in the period 1939-1962 neither good nor bad cinema, but unique, specific and historically dated. Issues such as the breakdown or continuity of the popular traditions that were successfully developed during the republican period, the role of censorship, the debatable aesthetic isolation of Spanish cinema in relation with the most important international movements, or the possible application to the Spanish case of the notion of *auteur* developed by the French magazine *Cahiers du cinema* are just some of the topics discussed here. Other equally weighty issues such as the presence or absence of the Civil War as a latent “trauma” in the films of the post-war or the possible existence of stylistic models characteristic of and unique to Spanish cinema, such as the grotesque esperpento style developed since the 1950s, are also explored in the reflections that follow.

Authors: Jenaro Talens is a Professor Emeritus of Comparative Literature at Université de Genève and a professor of Audiovisual Communications at Universitat de València. He has taught in numerous European and U.S. universities. A writer, essayist and translator, he has published around fifty books and his poetry has been translated into more than twenty languages. He is the director of the *Signo e imagen* collection and quadrilingual journal *EU-topías*. / Alejandro Montiel Mues is a lecturer at Universitat Politècnica de València, where he teaches Film History. Among other works, he has published *Teorías del cine* (1992; 1999) and *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine* (2002). His works are also included in such anthologies as *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (Proceedings of VIII Congress of SAFH, 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 is the Audiovisual Communications and Advertising Chair at Euskal Herriko Unibertsitatea, and a semiologist, analyst and film historian. He has worked as a lecturer in different universities in Europe, the U.S., and South America. His published works include: *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 (Italian version *Metamorfosi dello sguardo*, 2011); *Orson Welles* (2005); *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural* (2005); and *La mirada plural* (2008), which won the Francisco Ayala International Essay Prize, and was translated in 2015 into Italian as *Lo sguardo plurale*. In 2013, he published *Lo viejo y lo nuevo* (Cátedra). / Juan Miguel Company Ramón is a philologist and Audiovisual Communications professor at Universitat de València, as well as a critic and a film historian. Among other works, he is the author of *La realidad como sospecha* (Eutopías-Literatura, 1986), *El trazo de la letra en la imagen* (Cátedra, 1987), *El aprendizaje del tiempo* (Eutopías maior, 1995) and *Ingmar Bergman* (Ediciones Cátedra, 2007, 4th edition). His most recent book, *Hollywood. El espejo pintado* (1910-2011) was published in 2014 by the publishing house of Universitat de València. / Jean-Claude Seguin is a lecturer at the Université Lumière-Lyon II. He is the honorary chairman of GRIMH (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique). An early film historian (La Production cinématographique des frères Lumière, BiFi, 1996) and a specialist in early Spanish cinema, he is also the author of *Historia del cine español* (Acento, 1995) and of a significant number of articles and monographs on different aspects and figures in Spanish filmmaking (*Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*, Filmoteca Regional de Murcia, 2009).

Contact: Jenaro.Talens@uv.es; jmontiel@har.upv.es; santos.zunzunegui@ehu.eus; Juan.M.Company@uv.es; jean-claude.seguin@univ-lyon2.fr.

VANISHING POINTS

The Heroic in Mainstream Cinema: Gender and Bravery in *The Hunger Games*. María Isabel Menéndez Menéndez, Marta Fernández Morales

Keywords: hero(ine); popular culture; *The Hunger Games*; gender; Amazons.

Abstract: Popular culture in the twenty-first century is witnessing a process of re-signification of the role of the hero, which we analyse here in the film *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012), which depicts a dystopian world enslaved by totalitarian power and controlled by the mass media. Through a deductive approach based on a gender-focused epistemology, this paper explores the film version of the first novel of Suzanne Collins's trilogy of the same name. Our thesis is that Katniss Everdeen, a contemporary version of Theseus who also shares elements with the myths of the Amazons and Atalanta, subverts the patriarchal order when she is revealed to be an autonomous and courageous subject. Contrary to what has often been the case in audiovisual narratives, this powerful female role does not fall prey to either traditional standards of femininity or an imitation of masculinity, but is constructed independently and with positive results.

Authors: María Isabel Menéndez-Menéndez (b. Oviedo, Spain, 1967) holds a PhD in Philosophy and an MA in Journalism, and is lecturer of Audiovisual Communication at Universidad de Burgos (UBU). Her research focuses on the analysis of communication from a gender perspective, particularly the discourse of fiction and biopolitics in popular culture, a topic about which she has published various articles and monographs. / Marta Fernández-Morales (b. Gijón, Spain, 1974), PhD, is lecturer at Universitat de les Illes Balears (UIB). Her research deals with gender in contemporary cultural manifestations, especially theatre, film, and television. She has written several books and articles featured in international journals, and she leads the research unit "Representación, Ideología y Recepción en la Cultural Audiovisual" at the UIB.

Contact: mimenendez@ubu.es; marta.fernandez@uib.es.

Rescuing the Last Grains of Truth: On Metacinematic Elements in *The Idiots*. Enric Antoni Burgos Ramírez

Keywords: *The Idiots*; metacinematic; Dogme 95; Lars von Trier; reality; discourse; realism.

Abstract: Metacinematic techniques employed in films that abandon the hegemonic model prompt viewers to reflect on their role in the film and raise questions about the cinematic medium, reality and the relationship established between the two. This article offers an analysis of the self-reflexive and metacinematic devices used in *The Idiots* (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998) that help shed light on the position of the film with respect to these questions. To this end, I will focus first on an analysis of the story, examining the shifts that take place between three permeable ontological levels presented in the film. I will then explore the discourse of the film based on the dialogue it establishes with the principles of the Vow of Chastity of the Dogme 95 movement, to which *The Idiots* belongs. I will consider how the film's metacinematic reflection on story and discourse, albeit in different ways, ultimately point in the same direction. Finally, to conclude the article, in addition to identifying evidence of the convergence of the purposes of form and content in the film, I will attempt, on the basis of the argument developed, to answer the questions posed by the film about the role of the audience and the relationship established between cinema and reality.

Author: Enric A. Burgos Ramírez (Valencia, 1976) holds bachelor's degrees in Philosophy and in Audiovisual Communication from the Universitat de València. He is a teaching assistant in the Department of Audiovisual Communication, Documentation and History of Art at the Universitat Politècnica de València and in the Department of Philosophy and Sociology at the Universitat Jaume I, and he is currently completing his doctoral thesis on the Dogme 95 movement and the philosophy of Stanley Cavell.

Contact: enburra@har.upv.es.

Ephemeral Architectures, Colossal Sets. *The Intolerance of the Taviani Brothers and Identity Recovered*. Pedro Molina-Siles, Óscar Brox Santiago, Juan Carlos Piquer-Cases

Keywords: architecture; ephemeral; identity recovered; monumental set; cultural roots; Griffith; reinterpretation; memory.

Abstract: This article explores the relationship between cinema and architecture based on the notion of the ephemeral. To do this, the object of analysis is the Babylonian set that appears in the silent film *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916) and its subsequent depiction in the 1987 film *Good Morning, Babylon* (Paolo Taviani, Vittorio Taviani). While Griffith's work exalts a colossal view of the set, whose ephemeral nature appears to be determined by its monumental nature, the Taviani brothers' film redefines and reinterprets this view to offer an alternative reading. Through an architectural and cinematic comparative study of the two films, we put forward the possibility that the colossal and ephemeral significance of the first set is transformed into an expression of cultural roots and a creative identity in the second.

Authors: Pedro Pedro Molina-Siles is a quantity surveyor and Doctor of Architecture with an M.A. in Artistic Production from Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia and a lecturer in the Department of Graphic Expression in Architecture at Universitat Politècnica de València. His doctoral thesis *La frontera diluida. Arquitecturas efímeras en el cine. De Europa a Hollywood* deals with the importance of the ephemeral nature of architectural film sets in the early 1940s in Europe and Hollywood. He currently combines his professional work as an architect with teaching and research into the relationship between cinema and architecture. / Óscar Brox Santiago (Valencia, 1983) is a film critic and writer. Editor of the journal *Détour* and chief editor of the publication *Miradas de cine*, he has taught classes and seminars in the Barcelona school La casa del cine, written liner notes for the DVD editions of *Avalon* y la *Filmoteca Fnac*, and contributed to the paper for the Gijón Film Festival and to anthologies such as *El cine de animación japonés* (IVAC/Donostia Kultura). Between 2007 and 2010, he was one of the members of the management team of the Universitat de València cinema club. / Juan Carlos Piquer-Cases has a Doctorate of Architecture from Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia and is a lecturer in the Department of Graphic Expression in Architecture at Universitat Politècnica de València. His doctoral thesis *Los modelos digitales en la*

arquitectura: desarrollo del proyecto e investigación patrimonial. Palacio Real de Valencia: análisis y reconstrucción virtual sobre la planta de Vicente Gascó de 1761 received a prize for Architecture in 2007 from the Social Council of UPV. He is also a researcher with IRP (Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio) at the same university, working on the project *Reconstrucción Virtual del Patrimonio Desaparecido*. He has authored numerous articles and books on architecture, disappeared heritage and new technologies, including *Forum Unesco. Proyectos y actividades* (Forum UNESCO/ Universidad y Patrimonio) and *Miguel Colomina. Arquitecto* (Ícaro/CTAV).

Contact: pmolina@ega.upv.es; osbrox@gmail.com; jpiquerc @ega.upv.es.

Collaborative Practices in the Contemporary Documentary: A Proposed Analysis and Revision of the Participatory Mode in Documentary Theory. Sergio Villanueva Baselga

Keywords: participation; documentary; citizen media; Film Studies; film analysis.

Abstract: Community production of audiovisual materials has expanded notably since the *Fogo Process* in Canada opened the production process in a participatory way. The rise of local and citizen media since the 70s facilitated the proliferation of participatory videos as tools of dissemination and struggle against social problems. This study explores the conceptualization of these videos as filmic objects, aiming to introduce them into contemporary Documentary Theory, and to classify them according to the taxonomy defined by theorist Bill Nichols.

Author: Sergio Villanueva Baselga (Teruel, 1986) holds a B.A. in Audiovisual Communication from the Universitat de Barcelona. He is currently working on his Ph.D Thesis, which focusses on citizen participation in the media. His research is funded by an APIF (Ajuts de Personal Investigador en Formació), a scholarship awarded by Universitat de Barcelona. In addition to his research, he is also teaching in the undergraduate degree program in Audiovisual Communication. He has recently been designated a young representative for Spain for the European Communication Research and Education Association (ECREA).

Contact: sergio.villanueva@ub.edu

Ozu by Hou Hsiao-hsien: The Poetics of Bodies and Emptiness. Elpidio del Campo, Juan Gorostidi

Keywords: Hou Hsiao-hsien; Yasujiro Ozu; film codes; narration; Taiwanese cinema; Japanese cinema.

Abstract: Hou Hsiao-hsien's cinematic language is one of the most consistent and rigorous of modern cinema. Hou's meticulous stylistic approach is the result of his basic concern with finding the exact perspective to observe reality and convey it precisely to the audience. Nevertheless, his highly stylised films move away completely from the documentary form to accentuate the rhetoric of his own filmic code. Films like *Millennium Mambo* (2001) or *Café Lumière* (2003) are passionate tales that seduce the spectator, stories told by a contemporary narrator who seeks to show us the present through his or her distinctive point of view. All these elements are examined through the influence of the Japanese filmmaker Yasujiro Ozu, the creation of *Café Lumière* and other elements that link the work of the two directors.

Authors: Elpidio del Campo Cañizares (b. Madrid, 1967) holds a Bachelor in Fine Arts (Universitat Politècnica de València, 1990) and a PHD in Audiovisual Communication (Universidad Miguel Hernández de Elche, 2010). His PHD dissertation was an analysis of Alexander Mackendrick's films and film theory titled *Alexander Mackendrick, from Film Praxis to Film Theory*. He is currently an lecturer at the UMH in the Department of Audiovisual Communications and Advertising. One of his main research interests is the analysis of audiovisual narrative language. / Juan Gorostidi (b. Santander, 1964) holds a Bachelor of Arts in Spanish and English Languages (Universidad de Oviedo, 1988) and a PHD in Spanish (Universidad de Navarra, 2004). He has taught History of Cinema at the Universidad de Navarra and the Universidad SEK-Segovia. He also teaches Film and Literature at the Centro de Estudios Ciudad de la Luz/UMH. He has edited a Spanish edition of Andrei Tarkovsky's book *Sculpting in Time* (1991) and a monograph on Charles Laughton's *The Night of the Hunter* (2006). He is a regular contributor to the international film journal *La Furia Humana* and he is

currently working on a book on Australian filmmaker Peter Weir.

Contact: edelcampo@umh.es; jgorosti@gmail.com.

Women and labor idyll in Manuel Romero's films and their reception under early Francoism. Emeterio Diez Puertas

Keywords: Idyllic Chronotopes; Genre Identity; Argentine Cinema; Franco's regime.

Abstract: The article studies, from the theory of chronotope, the reception in Spain of a series of films by the director Manuel Romero, who filmed between 1938 and 1947. The article seeks to demonstrate that the Argentine director considers it impossible for women the conquest to the labour idyll, or Romero believe that their achievement is secondary to the love idyll. Despite this pre-Peronist content, the Franco regime is not always identified with those movies. Some films are considered too radical.

Author: Emeterio Diez Puertas (Saldaña, 1962) holds a PhD in Contemporary History for the Universidad Complutense and Graduate in Dramaturgia for the Real Escuela Superior de Arte Dramático. He has published more than thirty articles about cinema, radio, television, literature and theater in monographs and magazines like *Historia 16*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Siga*, *ZER* o *Anales de Literatura*. At the moment, he is the manager of the Communication and Publications of the RESAD and he also imparts the subjects of Narrative in Radio, Television and Film of the Universidad Camilo José Cela.

Contact: ediez@ucjc.edu

.....

cine, emoción, intuición
détour



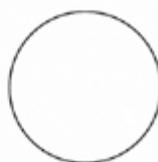
detour.es | @tdetour

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

Compra y suscripciones

Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
secuencias@maiaediciones.es



DESEO SUSCRIBIRME A **SECUENCIAS**. Revista de Historia del Cine A PARTIR DEL NÚMERO . . .

Nombre

Apellidos

Dirección postal

SUSCRIPCIÓN ANUAL (DOS NÚMEROS)

1 año	España	Europa	Otros países
Individual	17 euros	27 euros	32 euros
Institucional	23 euros	40 euros	45 euros

SUSCRIPCIÓN BIANUAL (CUATRO NÚMEROS)

2 años	España	Europa	Otros países
Individual	30 euros	54 euros	63 euros
Institucional	45 euros	80 euros	90 euros

FORMA DE PAGO

- Talón nominativo a favor de *ABADA Editores SL. Revista Secuencias*
- Transferencia bancaria a la cuenta nº 0128 0220 36 0100007225
- Domiciliación bancaria. Titular de la cuenta

Señores: les agradeceré que con cargo a mi cuenta atiendan, hasta nueva orden, los recibos que *ABADA Editores. Revista Secuencias* les presente para el pago de mi suscripción a **SECUENCIAS**.

Fecha

Firma

L'A

CINE L'ATALANTE

Podcast semanal del
CINEFÓRUM L'ATALANTE
sobre actualidad e historia cinematográfica

Programas disponibles en
mediauni.uv.es/cinelatalante

Dirección y locución
Nacho Palau

Producción y locución
Guillermo Rodríguez

Colaboradores
Óscar Brox, Jordi Revert, Miquel Tello

<http://mediauni.uv.es/cinelatalante>
facebook • twitter

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Recepción y aceptación de originales

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos acepta la publicación de ensayos inéditos sobre temas interdisciplinares o monotemáticos relacionados con la teoría y/o praxis cinematográfica que destaquen por su carácter innovador. Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios. Se establecen dos períodos anuales de recepción de originales (*call for papers*): enero (para el número publicado en enero-junio del año próximo), y junio (para el número de julio-diciembre). Estas fechas son orientativas, ya que los plazos definitivos se publicarán en la página web. La aceptación de los manuscritos se comunicará a sus autores en el plazo máximo de seis meses. El tema del monográfico de cada número será publicado con la debida antelación en la página web www.revistaatalante.com. Siempre que el texto sea original, se adecúe a las normas de estilo de la revista y cumpla con los estándares y el rigor propios de una revista de humanidades, el Consejo de Redacción lo someterá a un proceso de evaluación externa por pares, que respetará el anonimato de autores y evaluadores (sistema de doble ciego o *peer review*) con el fin de evitar posibles sesgos. En el caso de que el número de artículos recibidos en una determinada convocatoria sea muy elevado, el Consejo de Redacción realizará una selección previa a la evaluación por pares, descartando aquellos menos adecuados. De no cumplirse las cláusulas iniciales, el ensayo será desestimado sin haber mediado consulta externa. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por las colaboraciones publicadas.

2. Normas de publicación

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com.

1. La extensión de los originales oscilará entre 4.000 y 4.500 palabras (25.000-35.000 caracteres con espacios).
2. En cuanto al formato, los textos se presentarán en tipografía Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada. El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso y sin separación adicional entre párrafos. El título y los ladillos se destacarán en negrita. Las notas, si las hubiere, serán lo más breves posibles y se incluirán al final del texto sin utilizar la herramienta automática de los procesadores de textos. Se indicarán con un superíndice en su lugar correspondiente (¹); al final del texto, bajo el encabezado Notas, se redactará la explicación correspondiente a cada nota, precedida por el número que se le asocia, en formato Times New Roman y tamaño 9.
3. Los textos se acompañarán de
 - Un abstract o resumen de 120-150 palabras (680-860 caracteres con espacios);
 - De 5 a 8 palabras clave;
 - Una nota curricular de cada autor/a de 60-80 palabras (350-470 caracteres con espacios), en la que se hará constar el lugar y año de nacimiento, la afiliación laboral, líneas de investigación en curso y publicaciones u obras de creación recientes (si las hubiere).
4. Los originales serán aceptados en lengua española y/o inglesa.
5. Las cursivas se aplicarán solo para extranjerismos, destacado de palabras y citación de obras y películas.
6. Para las citas textuales se emplearán comillas angulares, inglesas y simples según la siguiente gradación: «... “... ‘...’ ...” ...»
7. La primera vez que se haga referencia a una película se indicará del siguiente modo: *Título en español* (Título original, Director, Año).
8. Dentro del cuerpo de texto del artículo se empleará el sistema de citado Harvard [(APELLIDO, Año de publicación: páginas)]. La referencia completa deberá aparecer al final del texto, en un bloque identificado como Bibliografía, en el que los autores se mencionarán ordenados alfabéticamente según apellido siguiendo el sistema de citación bibliográfica internacional APA [APELLIDO(S), Nombre del autor/a (año de edición). *Título*. Lugar de edición: Editorial]. Para la citación bibliográfica de artículos, capítulos de libros, actas y otras modalidades textuales y audiovisuales, consúltese la versión íntegra de las normas de estilo de la publicación, disponible en la web arriba indicada; en ella se mencionan ejemplos varios.
9. El autor deberá proveer a la redacción de imágenes que ilustren su artículo a 300 ppp (formato jpeg, tiff o psd). Se recomienda ilustrar cada artículo con 4-6 imágenes. Solo se aceptan imágenes con la autorización expresa del autor o de la casa editorial. La publicación de imágenes se llevará a cabo atendiendo a fines promocionales, docentes y de investigación. Se indicará la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada en el cuerpo del artículo y/o pie de foto. Es responsabilidad del autor o autora que quiera reproducir una obra protegida solicitar el permiso correspondiente para su publicación en la versión impresa y digital de la revista, y firmar un documento del que le proveerá *L'Atalante* donde se haga constar dicha circunstancia. Esto incluye la reproducción de fotogramas (capturas de pantalla) de películas, para cuya reproducción los autores deberán solicitar el permiso expreso de la actual distribuidora en España.



Actividades

- Ciclos de cine con presentación y coloquio (de octubre a junio)
Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital
 - Los martes a las 18:00 en el Colegio Mayor Rector Peset
 - Los jueves a las 18:00 en el Palacio de Cerveró
Ciclos de temática científica

- *Nits de cinema al claustre de La Nau*, la segunda quincena de julio a las 22:00
Cine de verano al aire libre en el edificio histórico de la Universitat de València
Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

- La Cabina. Festival Internacional de Mediometrajés
En noviembre de 2016 en La Filmoteca, La Nau y otros espacios · www.lacabina.es

Más información:

auladecinema@uv.es · www.uv.es/auladecinema · redes sociales

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

1. Receipt and approval of original papers

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos approves of publishing unpublished papers on interdisciplinary or monothematic topics related to the theory and/or practice of cinema which are also remarkable for their innovative style. Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), always as an RTF file using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files. There are two periods for the call for papers along the year: January (for the papers to be published in the edition of January-June of the following year), and June (for papers to be published in the edition of July-December). These dates are illustrative, as the final deadlines will be posted on the website. Authors will be informed of the approval of their texts in a term of six months maximum. The topic of the monograph for every edition will be published in advance on the website www.revistaatalante.com. As long as the text is original, and it respects the guidelines of the journal and fulfills the standards and rigor of a humanities journal, the Editorial Board will carry out a process of external assessment of peer review, respecting the anonymity of the authors and the reviewers in order to avoid possible bias. In the event that the number of articles received in a given call is very high, the Editorial Board will make a selection before the peer review, discarding those less suitable. If the essay does not satisfy the initial clauses, it will be rejected without external query intervening. *L'Atalante* does not offer remuneration for publishing collaborations.

2. Publishing guidelines

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers on the website www.revistaatalante.com.

1. The length of original papers may vary between 4,000 and 4,500 words (25,000 – 35,000 characters and spaces).
2. Regarding the format, texts must be in Times New Roman font, have font size of 11 points and a justified alignment. The text must be single-spaced, without any kind of indentation and without additional separation between paragraphs. Title and section titles must be in bold type. Notes, if they exist, must be as brief as possible and will be included at the end of the text without using the automatic tool of word processors. These notes must be signalled with a superscript in its corresponding place (¹); at the end of the text, under the heading Notes, the corresponding explanation for each note must be written after the number linked to it, in Times New Roman font with a font size of 9 points.
3. Texts must come with
 - An abstract around 120-150 words long (680-860 characters with spaces);
 - 5 to 8 key words;
 - A curricular note of each author of around 60-80 words (350-470 characters with spaces), where place and year of birth of the author must be specified, as well as his or her profession, his or her current research lines and published materials or recent works (if they exist).
4. Original papers may be sent in Spanish and/or English.
5. Italics must be applied only on foreign words, for emphasis on words and quotations of works and films.
6. For textual quotations, American and British quotation marks must be used in the following order: "... '...' "
7. The first time a reference to a film is made, it must be written as follows: *Title in the language of the article* (Original Title, Director, Year).
8. Harvard citation system [(SURNAME, Year of publication: pages)] must be used in the corpus of the article. The complete reference must be at the end of the text, under the heading Bibliography, where the authors must be mentioned in alphabetical order considering the surname, according to the international bibliographic citation system APA [SURNAME(s), Name of the author (year of publication). *Title*. Place of publication: Publisher]. For the bibliographic citation of articles, book chapters, minutes or other textual and audiovisual materials, please check the complete version of the publishing guidelines, available on the aforementioned website, several examples are also mentioned there.
9. Authors must provide images with a 300 ppi format (.jpeg, .tiff or .psd file) to the editorial staff to illustrate their articles. It is advisable to use 4 to 6 images to illustrate each article. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* will only accept images with the express authorization of the author or the publisher. The publication of images will be carried out on promotional, didactic or research purposes only. The source and the name of the author of the work mentioned must be specified in the corpus of the article and/or the caption. The author of the article who wants to reproduce a copyrighted work is held responsible of previously requesting permission to reproduce it in the printed and digital editions of the journal and must sign a document provided by *L'Atalante* in which this fact is stated. This includes the reproduction of film stills (screen shots), for which the authors must seek permission from the current distribution company in Spain.

shangrila textos aparte

un espacio fuera de cuadro

*Sólo los ladrones, los espías,
los amantes, los diplomáticos
y todos los esclavos conocen
los recursos y los deleites de
la mirada.*

Balzac

Sin título, Chris Marker, 1957

UNA REVISTA

Shangrila Derivas y Ficciones Aparte

SEIS COLECCIONES DE LIBROS

Contracampo - [Encuadre]

Hispanoscope - Intertextos

The Searchers - Swann

www.shangrilaediciones.com

NÚMEROS PUBLICADOS



Número 1
Cine japonés: posguerra y años 50
La mujer en el cine negro
Wong Kar Wai
La aldea maldita
Invierno 2003, 68 págs.



Número 2
Zavattini y De Sica
Documental y posmodernidad
Abbas Kiarostami
Dogma' 95
Napoleón de Abel Gance
Diciembre 2004, 68 págs.



Número 3
Esperando la muerte
El hombre y el monstruo
Pedro Almodóvar
Paul Thomas Anderson
Las ciudades de Wim Wenders
Abril 2006, 72 págs.



Número 4
Arthur Penn
Lenguajes de síntesis
Steven Spielberg, s. XXI
Todd Solondz
El oeste de Jim Jarmusch
Abril 2007, 56 págs.



Número 5
Entrevista con Ricardo Macián
Mujeres del cine japonés
De Manuel Puig a Wong Kar-Wai
Los duelistas
Monstruosidad y alteridad
Noviembre 2007, 72 págs.



Número 6
Entrevista con Paul Naschy
Sexualidad, adolescencia y cine fantástico
En la ciudad de Sylvia
L'avventura
Los nibelungos / Cine indie
Mayo 2008, 72 págs.



Número 7
Lost films
Katsudō benshi,
narradores en Japón
Pier Paolo Pasolini
Wim Wenders
Diciembre 2008, 72 págs.



Número 8
Thriller y sociedad
contemporánea. Espejo en negro
Mujeres, miradas. Construcción filmica
de la imagen femenina
Entrevista con Agustín Díaz Yanes
La ficción televisiva a debate
Julio 2009, 144 págs.



Número 9
(No) Ficción
Entrevista con Isaki Lacuesta
Viaje a los cines del sur
Enero 2010, 112 págs.



Número 10
Animación española. Entusiasmo,
exilio y resistencia.
Entrevista con Cruz Delgado
Cine e Historia
Julio-diciembre 2010, 100 págs.



Número 11
Las nuevas reglas del juego. Series dramá-
ticas norteamericanas contemporáneas.
Entrevista: Javier Abad y Marcos Martínez
Del espectador al jugador. Trasvases
entre cine y videojuegos
Enero-junio 2011, 124 págs.



Número 12 (ediciones inglesa y española)
De cámara a cámara.
Foto fija e imagen en movimiento
Agnès Varda: de la fotografía
al cine y viceversa
El estado de la crítica en España
Julio-diciembre 2011, 152 págs.



Número 13
Cine enredado. Nuevos contenidos
y estrategias 2.0
Entrevista con José Luis Guerin
Mutaciones y museizaciones. El cine en el
espacio expositivo
Enero-junio 2012, 128 págs.



Número 14
Rock y cine. La música popular
como discurso filmico
Entrevista con Tony Palmer
Más dura fue la caída:
la crisis económica en el cine
Julio-diciembre 2012, 136 págs.



Número 15
Mind-game films. El trauma en la trama
Entrevista con Enrique Urbizu
Las retóricas delirantes y las cosas
Enero-junio 2013, 130 págs.



Número 16
Veinticuatro viñetas por segundo.
Trasvases entre cine y cómic
Entrevista con Óscar Aibar
El tercer hombre: relaciones
ambivalentes de poder
Julio-diciembre 2013, 106 págs.



Número 17
Construyendo para la cámara.
Arquitectura y espacio cinematográfico
Entrevista: Antón Gómez, director artístico
Didácticas del cine:
experiencias en el aula y más allá
Enero-junio 2014, 134 págs.



Número 18 (ediciones inglesa y española)
Directores cinefilos en tiempos modernos.
Cuando el cine se interroga a sí mismo
Martín Scorsese entrevistado por M. H. Wilson
¿Por qué es necesario volver
a los clásicos del cine?
Julio-diciembre 2014, 146 págs.



Número 19 (ediciones inglesa y española)
La concepción del trabajo actoral
como núcleo del análisis filmico
Entrevista con Iciar Bollain
Una tarea compartida. Cineastas e
intérpretes frente al trabajo actoral
Enero-junio 2015, 154 págs.



Número 20 (ediciones inglesa y española)
Heridas, pervivencias, transformaciones. Mode-
los de estilización en el cine posbélico español
Entrevista con José Antonio Nieves Conde
Deshechando tópicos. Una discusión
sobre el cine español de la posguerra
Julio-diciembre 2015, 160 págs.

Edita



Patrocinadores



Delegació d'Estudiants · Servei d'Informació
i Dinamització dels Estudiants · SeDI

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la
Comunicació · Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Aula de Cinema · Vicerektorat de Cultura,
Igualtat i Planificació

Colaboradores



Departament de Ciències de la Comunicació
Facultat de Ciències Humanes i Socials

