

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

El síndrome Kracauer y el sentido del historiador del Cine

Luis Deltell Escolar

EL ANÁLISIS METAFÓRICO Y EL SÍNDROME KRACAUER

Cuando S. Kracauer publicó hace más de cincuenta años su libro *De Caligari a Hitler. Una historia del cine alemán*¹ no podía prever su increíble éxito. Su trabajo es tan brillante, elegante y astuto que se ha transformado en el ideal de cualquier análisis cinematográfico. No es extraño por tanto que aparezcan una y otra vez artículos y textos que recuerdan a este autor. En las nuevas publicaciones de los jóvenes investigadores se empeñan en encontrar metáforas tan interesantes como las encontradas por el crítico alemán. Existe un *síndrome Kracauer* entre los investigadores de cine en España que es esa necesidad de descubrir y demostrar cosas mesiánicas en las películas que analizan.

Si recordamos el libro *De Caligari a Hitler...* observaremos cómo este texto además de realizar sus célebres explicaciones se basa siempre en una importante documentación para la época. Así, el historiador alemán habla y detalla las películas, explica sus sistemas de producción, comenta la realización y, por último, realiza su análisis en el cual encuentra la gran metáfora del cine alemán de esos años: el personaje del *monstruo* que no es otro que el miedo de directores y cineastas a la llegada al poder de Hitler.

Por tanto, se podría decir que el funcionamiento del trabajo del autor alemán es el siguiente: uno, documentación exhaustiva y novedosa²; dos, catalogación y ordenación lógica y tres, análisis. Estos tres pasos concluirían en un *análisis metafórico* que en el caso de Kracauer es la figura del monstruo. Ahora bien, como se observa, este procedimiento exige de mucho trabajo, mucho tiempo de estudio y de mucho espacio para su explicación y desarrollo.

Sin embargo, el sistema actual de estudio e investigación es el opuesto a esta obra monumental. Carece de sentido plantearse escribir una historia de los primeros cincuenta años del cine español o alemán. Es un tema inabarcable hoy en día, como muy bien explica Luis Alonso García³. Del mismo modo, es impensable o resultaría casi imposible encontrar un campo de investigación tan amplio y tan virgen como el que tenía Kracauer en su estudio. Todo lo contrario la investigación cinematográfica española se centra en lo minúsculo, en lo pequeño.

Así, el mayor número de publicaciones y de investigaciones que se realizan actualmente son análisis muy reducidos que se editan en forma de artículo o de capítulos propios en libros colectivos sobre un autor, tendencia o escuela. Este tamaño reducido –como parece lógico– impide el análisis metafórico utilizado por Kracauer.

Lo común entre los estudios actuales no es un *análisis metafórico* sino *literatura metafórica*. Se trata en realidad de puro “*síndrome Kracauer*”. Los investigadores juegan o jugamos, creo que debo incluirme entre el nutrido grupo de enfermos, a encontrar metáforas, explicaciones hermosas y juegos increíbles de los directores y películas. Intentamos con todas nuestras fuerzas ser Kracauers en nuestros artículos, ponencias o póster de investigación. Algo que es imposible.

No es extraño, por tanto, encontrar en diminutos artículos (de dos o tres páginas) explicaciones maravillosas sobre el sentido último del cine español, sobre el porqué de la sempiterna crisis industrial y las cuatro claves magistrales para arreglar la falta de público. El resultado de estas investigaciones termina en trabajos más o menos bien escritos, algunos excelentemente narrados pero que no son más que interpretaciones personales de películas, textos o movimientos. Lo curioso de estas ponencias es que a veces el objeto analizado es infinitamente más pobre e insulso que el análisis escrito por el investigador. El lector de estos textos está tan acostumbrado a las metáforas que cuando se encuentra con un texto que carece de las mismas lo encuentra aburrido y pobre⁴.

El síndrome Kracauer es el que nos lleva, vuelvo a incluirme, a hacer *literatura metafórica* sobre películas y no rigurosos trabajos de investigación cinematográfica –aunque sean de tres o cuatro folios. En cierto modo, el historiador de Cine se transforma en un buscador de metáforas más que un investigador.

EL ANÁLISIS ACTUAL O LITERATURA METAFÓRICA; EL EJEMPLO DE *SURCOS* (JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE, 1951)

Para entender bien cómo funciona el fenómeno del síndrome Kracauer o de *literatura metafórica* lo mejor es recurrir a un ejemplo en concreto. He escogido la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) porque se trata de una obra a la que se ha acudido una y otra vez para su análisis y, por ello, una y otra vez han aparecido interpretaciones más personales que científicas.

Lo primero que quiero explicar es que no pretendo hacer un análisis del largometraje de José Antonio Nieves Conde sino sobre la historiografía de la película. Se trata de estudiar cómo los investigadores han ido interpretando la obra a lo largo del tiempo. Es importante añadir que muchos de los autores que citaremos son los más importantes y reconocidos historiadores del Cine español –y que su valía y brillantez no necesitan ser repetidas.

Surcos ofrece dos elementos fundamentales que se irán repitiendo en todos los textos: uno, su supuesto carácter fundacional del realismo español y dos, su importancia política enfrentada a *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Comencemos con los primeros textos que analizan el título de Nieves Conde.

El primer gran defensor de *Surcos* fue, como se sabe, José María García Escudero que escribió sobre la película:

Película excepcional técnicamente, artísticamente (por la dirección, por la interpretación y por la fotografía) y moralmente. Acierto del tema: El éxodo del campo a la ciudad con sus desastrosas consecuencias para el campesino desarraigado que, al cabo, reconoce la necesidad de volver. La intención y el resultado moralizadores son evidentes. (...) Se considera de Interés Nacional⁵.

Años después Fernando Méndez Leite en su Historia del Cine Español reafirmaba las opiniones del que fuera Director General de Cinematografía:

Surcos, de Nieves Conde, declarada de <Interés Nacional> es una obra excepcional basada en un argumento original de Eugenio Montes, convertido en un atrevido guión (...). El argumento enfoca un problema que de día en día se acusa con mayor virulencia: el éxodo campesino a la ciudad. La lección que los desplazados y desdichados reciben es, en *Surcos*, de una dureza que sobrecoge. La trama narra en un estilo implacablemente realista (...) Por su hondura y palpación conmueve la vigorosa descripción, que bien podría conceptuarse como neorrealista, en el mejor sentido de la palabra⁶.

Por tanto, hasta mediado de los setenta la película se transformó en un icono del realismo social español e incluso del extraño concepto del “*neorrealismo español*”. Era una película muy prestigiosa políticamente e intelectualmente. Pero, sin embargo con la llegada de la transición comienza un nuevo análisis del film:

se permitirá e incluso se apoyará con el “Interés especial” (se refiere a la calificación de Interés Nacional) al falangista-hedillista Nieves Conde que, con *Surcos*, juguetea con el problema de la emigración, con el de la vivienda (...). Permiso que, huelga decirlo, tendrá su lógica explicación en el carácter inmóvil de cuanto se nos presenta y en la situación de todo cuanto enlace la escena social con un problema político y económico de fondo (...). Enmascarados por un decorativismo costumbrista y una pretendida crítica de la “monstruosidad” burguesa (...) se escupen a borbotones todos los “slogans” que la ideología dominante ha propiciado. Se trata el éxodo campesino a cambio de escamotear, bajo el biombo de un moralismo burgués, sus verdaderas razones económicas, incrustando una propuesta idílica final —el campesinado vuelve al campo a recoger las cosechas con la felicidad característica del hombre que ha encontrado su Parnaso— que transforma el problema del agro español en un simple ilusorio capricho de quienes padecen sus insuficiencias (...). Se presenta, en fin, el mercado negro como un mal ineluctable de la sociedad (...)⁷.

Doménech Font es el primer autor que ataca de una forma clara la película. No se trata, por tanto, de una película *neorrealista*, ni realista ni socialmente moderna sino todo lo contrario, es conservadora y peligrosa para la reciente Democracia.

Sin embargo, la polémica continúa y el caso *Surcos* llega a ser el centro del debate del cine español de los cincuenta. Así Emilio C. García Fernández escribe en la década de los ochenta:

Nieves Conde, realizador de una no muy brillante carrera cinematográfica, pero a quien se debe la autoría de una película considerada casi mítica dentro de la historia del cine español. *Surcos* (1951)⁸.

Los análisis de la película fluctúan sobre si la obra es realista o no, sobre cual es la implicación política y sobre cuál es el significado último del filme. En la década de los noventa aparecen tres nuevos textos que abordan el largometraje, cada uno dará una visión distinta del filme.

En 1993 Carlos F. Heredero publica “Las huellas del tiempo” sobre el cine español de la década de los cincuenta. En ella hace el siguiente análisis:

El retrato convincente y nada embellecido de los suburbios, los interiores mezquinos, la pintura conscientemente realista de las apariencias, llevan incorporada –en este caso– una construcción igualmente realista de los personajes y de sus motivaciones, de la evolución del relato y de las situaciones que lo articulan. (...) El valor de la película, sin embargo, reside en su valiente retrato de ese universo (el paro, el hambre, el desconcierto moral, el desarraigo, la delincuencia, el hacinamiento en las viviendas) y en la forma intensa, lindante con el naturalismo y afín a la novela realista española, bajo la que todo ello se inserta en imágenes⁹.

Aparece el término *disidencia* para referirse a un cine combativo con el régimen. Por la misma línea ahonda el discurso de Imanol Zumalde, que por primera vez articula un análisis mezclando el concepto de realismo social estético con el carácter políticamente conservador del director.

Discurso, por consiguiente, crítico a un tiempo que conservador por cuanto en él, el medio urbano, convertido en escenario pre-apocalíptico, concita todas las manifestaciones del mal en contraposición a su espacio antónimo que, aunque nunca mostrado, trasciende en el comportamiento del progenitor de los Pérez y que simboliza esa España rural e incorrupta que venció la Cruzada en defensa de la religión y el *modus vivendi* español. Tampoco conviene pasar por alto las implicaciones políticas que se desprenden de este siniestro perfil de lo urbano como antítesis de lo rural, y que entronca con el hecho de que los medios metropolitanos constituían en aquel preciso momento histórico el inquietante humus en el que germinaba el satánico proletariado consustancial al desarrollismo¹⁰.

Y, por último, a mediados de los noventa aparece un libro monográfico de Francisco Llinás sobre Nieves Conde¹¹. En el cual el propio realizador habla de la influencia del cine negro y del cine realista francés –más poético y menos crudo que el famoso *neorrealismo italiano*. La película, por tanto, se analiza ahora no como una obra neorrealista sino como una película compleja llena de referencias estéticas diversas y plurales.

Sin embargo, cuando el análisis sobre la película parecía ya fijado surgen nuevos textos sobre la película defendiendo precisamente lo contrario. Así por ejemplo Jaime J. Pena escribe:

Más gratuitas parecen las comparaciones con el cine negro americano y más en concreto con films como *Mercado de ladrones* de Jules Dassin pues no dejan de ser conexiones muy superficiales que en el caso del título de Dassin se limitan a la utilización como materia argumental del transporte de mercancías en camión. El film de Nieves Conde es antes que cualquier otra cosas un melodrama de fuerte acento social centrado en el mundo de los estraperlistas y de la masiva emigración del campesinado hacia las ciudades; por todo ello, un melodrama profundamente crítico con la situación del país en aquel momento¹².

Pero para añadir más confusión al asunto Aurora Vázquez Aneiros en uno de los últimos textos que citan el filme afirma:

No cabe duda de que nos hallamos ante un duro melodrama con una clara relación con el neorrealismo por esa preocupación o interés por lo social¹³.

Es decir, nos volvemos a encontrar con la misma opinión que teníamos hace cincuenta años. La película *Surcos* según qué autores leamos será *neorrealista*, *realista*, de *cine negro*, de *inspiración poética francesa*, *conservadora*, *falangista*, *liberal*, *disidente*, *revolucionaria* o simplemente una película más en la obra de un autor mediocre¹⁴. ¿Cómo es posible que durante medio siglo se escriba tanto y tan distinto sobre la misma película? Sólo si entendemos que los autores, y vuelvo a incluirme, buscamos cada vez una metáfora más y más novedosa en el filme. Es decir, sólo se entiende si los historiadores padecemos el *síndrome Kracauer*.

Estos cincuenta años de estudio y análisis de *Surcos* nos llevan a la conclusión de que un autor puede escribir y decir casi lo que quiera sobre una película. Lo único importante, lo único que realmente exigimos al investigador es que sea sugerente con su estilo y riguroso o académico con sus notas a pie de página. Es evidente la *literatura de la metáfora* o el *síndrome Kracauer* llevan indiscutiblemente a la muerte de la Historia del Cine.

Pero no sólo la Historia del cine parece tocar su fin. Aún más la conservación de las películas resulta tan difícil que se puede hablar con certeza de la muerte del Cine.

LA MUERTE DEL CINE

El cine se muere. Cada día que pasa se pierde en algún lugar del mundo una película. En cada segundo el ácido acético corrompe en las filmotecas de todos los países fotogramas originales y únicos. Paolo Cherchi Usai¹⁵ calcula que ya se han perdido al menos la mitad de las películas rodadas en los treinta primeros años del cine y que muy posiblemente el ritmo irá en aumento.

La situación no parece mejorar, todo lo contrario, cada día se produce más y más cantidad de películas, obras de televisión, series y piezas de recreación que deben ser guardadas y documentadas pero que no tienen espacio en los archivos de las filmotecas y laboratorios del mundo. Tal vez el ejemplo de India sea el más estremecedor pero también el más claro, con una producción de casi mil títulos no tiene la posibilidad de guardar toda su producción cinematográfica anual y, por lo tanto, esta se va perdiendo permanentemente.

Si pensamos en el caso de la Historia del Cine Español la situación no es muy tranquilizadora. De nuestra etapa muda faltan películas fundamentales, obras que sólo se pueden conocer por las referencias de su época o en el mejor de los casos –como *Boy* de Benito Perojo– por minúsculos fragmentos rescatados de formas aleatorias y casi milagrosas. En igual situación se encuentra el cine de la década de los cuarenta e, incluso, el de los cincuenta con obras tan importantes como *Historias de una escalera* (1950) de Ignacio F. Iquino que no se conservan ni un solo ejemplar.

Cualquiera que ha intentado hacer un listado serio de las obras del cine español conoce las lagunas: la falsa documentación, las películas mal catalogadas, las fechas inexactas y, sobre todo, los largometrajes y cortometrajes perdidos para siempre. De todo ello lo más dramático, se supone, es lo definitivamente desaparecido; no obstante, igual de dramático es la situación de cientos de títulos que están a punto de extinguirse de la memoria colectiva o que por sólo quedan unas copias y corren el peligro de ser destruidas o dañadas.

La situación en el resto de los países desarrollados es muy similar. Hasta el punto que en el mismo Estados Unidos la Filmotecas no dan abasto. Martín Scorsese¹⁶ junto con Paolo Cherchi elaboraron un plan para rescatar películas, para hacer todo lo posible porque al menos los clásicos del cine pudieran ser conservados en las mejores condiciones. Este plan, sin embargo, requiere de tanto dinero, de tanta dedicación que parece casi imposible llevarse a su fin.

Tal vez una de las imágenes más hermosas que he visto nunca en un archivo o una filmoteca sea la que me encontré en los sótanos de la Escuela de Cine de Madrid. Allí, Juan Mariné ha conseguido un pequeño espacio donde está salvando entre otras cosas sus propias películas. La imagen de un director de fotografía anciano preocupado en restaurar su propia obra es el mejor ejemplo para mostrar el estado en que se encuentra la conservación del Cine.

LA NUEVA VISIÓN DEL HISTORIADOR DEL CINE

El cine se muere y el historiador de Cine no es más que un literato descubridor de *metáforas*. Llegamos al punto central de mi artículo: ¿No estaremos equivocando la función del historiador de Cine? ¿El análisis fílmico tiene o no una misión distinta que la descubrir hermosas metáforas?

El historiador no es ni un archivero ni un químico que sepa conservar o restaurar negativos. No podemos esperar que los analistas del cine se transformen de la noche a la mañana en documentalistas o expertos en catalogación de materiales fotográficos. Pero sí se debe desear que el historiador sea algo distinto a un ensayista hueco a un investigador de paja.

Hemos visto que el problema fundamental de la conservación del cine es que su producción es amplísima. Es decir, existe una inmensa cantidad de títulos, sean películas de ficción, documentales o noticiarios, y este número sigue en aumento. Por lo tanto la producción total que se encuentra en las filmotecas es titánica.

La misión del historiador de Cine es la de encontrar un orden en esa producción. Es la de seleccionar estas películas, la de investigar cada una de ellas e intentar sea como sea descubrir las mejores y analizarlas con la suficiente certeza como para que merezca la pena su conservación.

Si queremos que el cine español se conserve tenemos que comenzar a escribir una historia del cine sólida y respetable. Nuestro oficio tiene que ser lo suficientemente riguroso como para que nuestro esfuerzo sirva para salvar al menos unos títulos durante algunos años más.

Y termino con una pregunta ¿Qué es más valioso ser, el investigador que descubrió una metáfora insólita en una película X o ser el historiador que consiguió salvar una copia de *Boy o Historia de una escalera*?

Bibliografía

- ALONSO GARCÍA, Luis: *El extraño caso de la historia universal del cine*. Ediciones Episteme. Valencia. 2000.
- CHERCHI USAI, Paolo: *La muerte del cine*. Laertes. 2005.
- FONT, Doménech: *Del Azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance. 1976.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta. 1985
- HEREDERO, Carlos F: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951 –1961*. Valencia: Filmoteca Valencia/Filmoteca Española. 1993.
- KRACAUER, S: *De Caligari a Hitler. Una historia del cine alemán*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1995.
- LLINÁS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid. 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1995.
- MENDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Madrid: Rialp. 1969.
- PENA, Jaime J: *Madrid, territorio comanche*. En CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio (coordinadores): *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. 5º Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Ourense. 2000.
- VÁZQUEZ ANEIROS, Aurora: *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*. Ferrol: Embora, 2002.
- ZUMALDE, Imanol: *Surcos*. En PÉREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Catedra/Filmoteca Española. 1996.

Notas

- ¹ KRACAUER, S: *De Caligari a Hitler. Una historia del cine alemán*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1995.
- ² Es cierto, que la documentación presentada por S. Kracauer es bastante escasa comparada con la que tenemos en la actualidad. Si comparamos incluso las referencias que hace el autor alemán sobre Murnau con las que realizará Luciano Berriatúa podemos encontrar incluso fallos de fechas y errores de análisis. Sin embargo, la documentación utilizada por S. Kracauer era exhaustiva, más que rigurosa y sobre todo novedosa para la década de los cuarenta (¡hace casi setenta años!).
- ³ ALONSO GARCÍA, Luis: *El extraño caso de la historia universal del cine*. Ediciones Episteme. Valencia. 2000.
- ⁴ Así, no nos puede extrañar que en la clase de "Análisis cinematográfico" de la Escuela Oficial de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, el profesor y director de cine Giménez Rico recomiende a sus alumnos ser "originales antes que históricos. Es mejor equivocarse en el argumento que repetir algo dicho".
- ⁵ Vocal: José María García Escudero. Expediente administrativo 36/03410 del día 4 de Octubre de 1951.
- ⁶ MENDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Madrid: Rialp. 1969. Pág. 89.
- ⁷ FONT, Doménech: *Del Azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance. 1976. Pág. 123.
- ⁸ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta. 1985. Pág. 199.
- ⁹ HEREDERO, Carlos F: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951 -1961*. Valencia: Filmoteca Valencia/Filmoteca Española. 1993. Pág. 296.
- ¹⁰ ZUMALDE, Imanol: *Surcos*. En PÉREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. 1996. Pág. 296.
- ¹¹ LLINÁS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid. 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1995.
- ¹² PENA, Jaime J: *Madrid, territorio comanche*. En CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio (coordinadores): *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. 5º Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Ourense. 2000. Pág. 35.
- ¹³ VÁZQUEZ ANEIROS, Aurora: *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*. Ferrol: Embora, 2002. Pág.69.
- ¹⁴ Me permito el gusto de decir que incluso yo en 2005 añadí una definición más a este filme en mi Tesis doctoral.
- ¹⁵ CHERCHI USAI, Paolo: *La muerte del cine*. Laertes. 2005.
- ¹⁶ Martin Scorsese calcula que en tan sólo diez años sus películas han perdido un 20% de la calidad de sus matices fotográficos. Es fácil comprender, por tanto, lo que ocurre con las primeras filmaciones que tiene más de un siglo de edad y se grabaron sobre soporte de peor calidad técnica. En Cahiers du cinéma núm 599. Pág. 80-82.