

## Un escuálido análisis del cine español de los sesenta

**PABLO FERRANDO GARCÍA**

Universitat Jaume I

> *El cine de barrio tardofranquista: Reflejo de una sociedad*

**MIGUEL ÁNGEL HUERTA FLORIANO / ERNESTO PÉREZ MORÁN (EDS.)**

Madrid, Biblioteca Nueva. Colección Biblioteca Otras Eutopías, 2012



Hay sobrados argumentos para llevar a cabo estudios del cine español sobre films, periodos, profesionales del medio, o tendencias estéticas e industriales que han sido tan denostados como alegremente despachados, cuando no ignorados. Uno de esos objetos de investigación ha sido la época posterior a la Guerra Civil Española, y aún a fecha de hoy sigue habiendo voces discordantes que consideran de escaso interés las producciones de esta época sombría. Se sigue teniendo la creencia de que estas tienen una dudosa calidad narrativa y artística al servirse como meras plataformas de propaganda. Sin embargo, recientes y sólidos trabajos<sup>1</sup> han contravenido esta injusta apreciación. A través de una serie de elaborados y esclarecedores análisis textuales estos ponen de relieve los mecanismos fílmicos inmersos de forma explícita o implícita, los cuales proporcionan la inscripción de significantes que revelan el discurso tanto figurado como oculto

(léase los diferentes estadios de interpretación). De este modo se ha podido sostener, con abrumadora contundencia, una lectura subyacente en torno a un corpus de películas en los que puede inferirse una proyección metafórica del triste latido de nuestro país, es decir, toda una serie de huellas de la guerra y del estado anímico en que se encontraba: soledad marchita, honda melancolía, angustia apremiante, irreparable pérdida del objeto amoroso, velados recuerdos, complejo de culpa...

Así pues, la revelación de los discursos generados por las marcas enunciativas de las películas de la década de los cuarenta, nos ha permitido conocer aspectos de un tumultuoso período histórico-social que, durante muchos años, no ha sido abordado de forma ajustada. Algo similar ocurre con el cine español más popular de los años comprendidos entre 1966 y 1975, el periodo en el que se centra el texto que nos ocupa. Compartimos la opinión

1 Nos referimos a los pormenorizados trabajos de José Luis Castro de Paz: *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Shangrila. Colección Hispanoscope. Santander, 2012; y la estela emprendida en su publicación anterior, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Pero también quisiéramos señalar que Castro de Paz no es el único estudioso que atraviesa este severo desierto. Podríamos mencionar a jóvenes autores que han centrado sus investigaciones en dicho periodo como Asier Aranzubia Cob (*Carlos Serrano de Osma: historia de una obsesión*, Madrid, Filmoteca Española, 2007), o Jorge Nieto Ferrando (*La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española, 1939-1982*, Publicación de la Universitat de València, 2008), entre algunos más que están a punto de publicarse.

de Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán, los editores del libro titulado *El cine de barrio tardofranquista: Reflejo de una sociedad*, sobre el incuestionable interés testimonial que tienen estas películas por las raíces culturales y sociales que en ellas subyacen, el desvelamiento de un singular aliento idiosincrásico, así como la visualización de las modas del momento. Sin embargo, el resultado de este acercamiento al que aluden los responsables del mencionado estudio se nos antoja bastante insatisfactorio. Las premisas establecidas en sus primeras líneas prometen mucho más de lo que el lector puede llegar a recoger: los análisis textuales que se exponen en el capítulo central, titulado “*El cine de barrio en 100 títulos fundamentales: análisis textual*”, no son más que una glosa continua de una sucesión de hechos o acciones de los personajes, vinculados entre sí, para sustraer la médula de la narración. La nutrida selección escogida sirve como base de toda una serie de coordenadas espacio-temporales (campo y ciudad – tradición y modernidad) y de líneas temáticas (la patria y el extranjero, el desarrollo económico, las instituciones oficiales: Política, Ejército, Iglesia y Justicia) que se desarrollarán en los dos últimos apartados (firmados por los mismos editores: Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán), con el fin de poder fundamentar su escasa validez discursiva por caduca, pacata y propiciadora de mensajes alienantes y aleccionadores de una moral regida por los valores franquistas.

Creemos que las apreciaciones últimas expuestas por los editores del libro resultan insuficientes, por estar demasiado apegadas a las peripecias de la trama narrativa y de los personajes, lo que nos lleva a un rápido agotamiento de los comentarios. Hemos tenido la sensación de encontrarnos ante una batería de películas uniformes donde apenas han permitido vislumbrar las singularidades dramáticas<sup>2</sup> de los relatos y/o las tensiones provocadas por las formalizaciones fílmicas y/o discursivas, incluso a espaldas (¿por qué no?) de los preceptos franquistas. No hemos encontrado una sólida construcción analítica en la cual puedan tejerse la puesta en escena,<sup>3</sup> la puesta en cuadro (encuadres, mirada, planos, ejes), la puesta en serie (montaje visual y sonoro, campo, fuera de campo, elipsis) y la posición del sujeto de la enunciación frente a los diversos niveles narradores (si los hubiere) con el fin de poder detectar la profundidad del texto fílmico. Más bien, se han ocupado en desplegar una taxonomía de motivos narrativos sobre los que pivotan todas las peripecias argumentales seleccionadas. En ningún caso se adentran en las interioridades (incluidas las referencias a las condiciones de producción de los films, tan necesarias para acotar con rigor las características fílmicas) del relato ya que sólo han atendido a los elementos contextuales.

En el capítulo cuatro del libro presentan, a modo de encabezamiento de la reseña de cada película, una escueta ficha<sup>4</sup> señalando la(s) empresa(s) gestora(s) y el año de producción, el guión, la

2 Cabe señalar que tales particularidades se encuentran en muy contadas ocasiones, algunas de las cuales son producto de una erudición aplicada a las figuras narrativas. Un ejemplo de ello es la noción de *fallogocentrismo*, acuñada por Derrida, y que Ernesto Pérez Morán emplea con el fin de ilustrar la hegemonía del patriarca en el seno de la institución familiar y también para erigirse en el consabido “macho ibérico” (véase el capítulo 6).

3 Léase: la construcción de personajes, interpretación, decorados, ambientación y *atrezzo*, vestuario, maquillaje, peluquería, efectos especiales, iluminación...

4 Estas fichas están muy lejos de aquellas que fueron presentadas en la *Antología Crítica del Cine Español (1906-1995)*, Flor en la sombra, Cátedra/Filmoteca Española, Serie mayor, Madrid, 1997. Julio Pérez Perucha, el editor del libro, logró aglutinar a un nutrido elenco de investigadores para desplegar una sinopsis argumental de cada película y luego llevar a cabo un concentrado análisis fílmico, incorporando también las características de la producción y del realizador. Creemos urgente una nueva edición del libro que dé cabida a aquellas películas que se quedaron en el camino, así como a las últimas referencias más destacadas del último cine español.

dirección, la fotografía, la música, el montaje, los intérpretes, la duración y el número de espectadores. Tras la ficha técnica hilvanan un prolijo desarrollo argumental salpicado —especialmente en el cierre de las mismas reseñas filmicas— de breves alusiones sobre la escala de planos predominantes, el estilo fotográfico, la caracterización y tipología de los personajes, ciertas frases pronunciadas por los personajes que mimetizan la personalidad del intérprete (léase Manolo Escobar, Paco Martínez Soria, Alfredo Landa) y/o algunos apuntes sobre el posible espesor enunciativo de las letras musicales. Todas estas alusiones no abundan en la producción de sentido, sino que son meras evidencias argumentales contempladas bajo un sesgo sociológico. A la hora de llevar a cabo este apartado del libro (es la parte más extensa), los editores han recurrido a un grupo de académicos (Pedro Sangro Colón, José Luis Sánchez Noriega, Tomás Sánchez Hernández, M. Esther Sánchez Hernandez), provenientes de la Universidad Pontificia de Salamanca, la Universidad Complutense de Madrid, Université Paris Ouest Nanterre La Défense y la Universidad Carlos III de Madrid.

Esta iniciativa editorial parte de un proyecto de investigación, enmarcado en el Plan Nacional I+D+i, donde se pretende exponer tanto las inclinaciones ideológicas como los aspectos sociales y éticos del cine popular. De ahí que Miguel Ángel Huerta y Ernesto Pérez Morán hayan iniciado el libro con una sintética contextualización histórica, explicando las inercias de la política franquista, así como las cinematográficas que se pusieron en práctica durante dicho periodo. También efectúan unas pobres descripciones de las cualidades estético-na-

rrativas sobre los diferentes márgenes de nuestro cine (el Nuevo Cine Español, la Escuela de Barcelona, la comedia degradada en subgénero, el cine metafórico y la Tercera Vía). Todas estas referencias,<sup>5</sup> incluidas las conclusiones a las que llegan los editores de esta publicación —gracias a una lectura vertical de los filmes estudiados— han servido para tomar como pruebas fehacientes las líneas temáticas mencionadas más arriba, además de plantear unas parcas explicaciones sobre las constantes genéricas y estructurales de los relatos. Un escuálido bagaje, pues, tratándose, en principio, de un trabajo académico cuya exigencia en el rigor y consistencia expositiva debieran ser argumentos más que suficientes para estimular su lectura, pero no es así debido a la reiterativa y farragosa presentación de las tramas narrativas de los films cuya glosa ocupa, como hemos dicho, parte sustancial del texto.

5 Ya puestos a tomar como base nutriente un texto tan antiguo como el firmado por el "Equipo Cartelera Turia" (formado por Juan M. Company, Vicente Vergara, Juan de Mata Moncho, José Vanaclocha), bajo el título *El cine español, cine de subgéneros*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975 no debiera haberse obviado el trabajo formalista de Álvaro del Amo (*Comedia Cinematográfica Española*, Ed. Cuadernos para el diálogo, Colección Memoria y Comunicación, Madrid, 1975) pues habrían aprovechado buena parte de los materiales expuestos. Igualmente debiera haberse mencionado la reciente publicación de las actas del XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC): *Olas Rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Ediciones del imán, Madrid, 2009.