ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

abril 2020
78

El pasado en la Historia. El canon en el cine español

COORDS. JORGE NIETO FERRANDO, TERESA SOROLLA ROMERO

REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA IMAGEN · CUARTA ÉPOCA

ARCHIVOS 78
DE LA FILMOTECA

DIRECTOR EDITOR
AGUSTÍN RUBIO ALCOVER
Universitat Jaume I de Castellón

JEFE DE REDACCIÓN MANAGING EDITOR
ARTURO LOZANO AGUILAR
Universitat de Lleida

SECRETARIA DE REDACCIÓN EXECUTIVE SECRETARY
TERESA SOROLLA ROMERO
Universitat Jaume I de Castellón

COMITÉ CIENTÍFICO ADVISORY BOARD
DANIELA ARONICA (Universitat de Barcelona)
NANCY BERTHIER (Université Paris-Sorbonne)
MARIA ANTONIA CAMÍ VELA (University of North Carolina, Wilmington)
JOAQUÍN CÁNOVAS (Universidad de Murcia)
JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ (Universidad de Santiago)
JOSEP M. CATALÀ (Universitat Autònoma de Barcelona)
JOSETXO CERDÁN LOS ARCOS (Universidad Carlos III de Madrid)
GIULIA COLAIZZI (Universitat de València)
JUAN MIGUEL COMPANY (Universitat de València)
MARINA DÍAZ LÓPEZ (Instituto Cervantes)
LUIS FERNÁNDEZ COLORADO (Universidad Autónoma de Madrid)
GERARD IMBERT (Universidad Carlos III de Madrid)
LUIS ALONSO GARCÍA (Universidad Rey Juan Carlos)
FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN (Universitat Jaume I de Castellón)
JESÚS GONZÁLEZ REQUENA (Universidad Complutense de Madrid)
MANUEL LARRAZ (Université de Bourgogne)
JUAN MARSÉ CARBÓ (Escritor)
JAVIER MARZAL FELICI (Universitat Jaume I de Castellón)
JOAN M. MINGUET (Universitat Autònoma de Barcelona)
ALEJANDRO MONTIEL (Universidad Politécnica de Valencia)
JOSÉ MANUEL PALACIO ARRANZ (Universidad Carlos III de Madrid)
JULIO PÉREZ PERUCHA (Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)
VICENTE PONCE (Universidad Politécnica de Valencia)
JOSÉ MARÍA PRADO
ESTEVE RIAMBAU (Filmoteca de Catalunya)
JEAN CLAUDE SEGUIN (Université Lumière Lyon 2)
JENARO TALENS (Université de Genève / Universitat de València)
LAURO JOSÉ ZAVALA ALVARADO (Universidad Autónoma de México / Sepancine)
YURI TSIVIAN (University of Chicago)
SANTOS ZUNZUNEGUI (Universidad del País Vasco)

IN MEMORIAM
RAYMOND BORDE
GUILLERMO CABRERA INFANTE
FRANCISCO LLINÀS
JEAN-LOUIS LEUTRAT
EDUARDO RODRÍGUEZ MERCHÁN

CONSEJO DE REDACCIÓN EXECUTIVE EDITORIAL BOARD
IVÁN BORT GUAL (Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez (CESAG)
SHAILA GARCÍA CATALÁN (Universitat Jaume I de Castellón)
ANTONIO LORIGUILLO LÓPEZ (Universitat Jaume I de Castellón)
MARTA MARTÍN NÚÑEZ (Universitat Jaume I de Castellón)
VIOLETA MARTÍN NÚÑEZ
TERESA SOROLLA ROMERO (Universitat Jaume I de Castellón)
ADRIÁN TOMÁS SAMIT (Universidad Nacional de Gyeongnam)

COORDINACIÓN EDICIONES DE LA FILMOTECA
EDICIONES DE LA FILMOTECA COORDINATION
CARMEN CANO GARCÍA

MAQUETACIÓN LAYOUT
MARTÍN GRÀFIC

ISSN 0214-6606
ISSN electrónico 2340-2156
Depósito Legal V-954-1989

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA
Plaza del Ayuntamiento, 17
46002 Valencia
Tel: 96 353 93 21
E-mail: revista@archivosdelafilmoteca.com

Editada por Ediciones de la Filmoteca
Dirección de Audiovisuales y Cinematografía
Institut Valencià de Cultura

Archivos de la Filmoteca no comparte necesariamente las opiniones que sostienen los colaboradores en sus textos

EDICIÓN DIGITAL DIGITAL EDITION
www.archivosdelafilmoteca.com
archivosdelafilmoteca.ivac.gva.es

EVALUADORES NÚMERO 78 REVIEWERS ISSUE 78

MARIA AIMARETTI (Universidad de Buenos Aires); FABIOLA ALCALA ANGUIANO (Universidad Jesuita de Guadalajara); LUIS ALONSO GARCÍA (Universidad Rey Juan Carlos); ESPERANZA ÁLVAREZ CASTILLO (Asociación Española de Historiadores del Cine); GUSTAVO APREA (Universidad de Buenos Aires); ASIER ARANZUBIA COB (Universidad Carlos III de Madrid); ROBERTO ARNAU ROSELLÓ (Universitat Jaume I); MARIANNE BLOCH-ROBIN (Université de Lille); ENRIC BURGOS (Universitat Jaume I); ANTONIA DEL REY REGUILLO (Universitat de València); EMETERIO DÍEZ PUERTAS (Universidad Camilo Jose Cela); GABRIEL DOMÉNECH GONZÁLEZ (Universidad Carlos III de Madrid); PABLO FERRANDO GARCÍA (Universitat Jaume I); OLGA GARCÍA DEFEZ (Universitat de València); CARMEN GUIRALT (Valencian International University); ELISA HERNÁNDEZ PÉREZ (Universitat de València); ROSANNA MESTRE (Universitat de València); GEOVANNY NARVÁEZ (Universidad de Cuenca); FABIÁN NÚÑEZ (Universidade Federal Fluminense); ENDIKA REY (Universitat Pompeu Fabra); ANA RODRÍGUEZ (Universitat Oberta de Catalunya); AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO (Universitat Jaume I); JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA (Universidad Complutense de Madrid); FERNANDO SANZ FERRERUELA (Universidad de Zaragoza); ANA SEDEÑO VALDELLOS (Universidad de Málaga); ADRIÁN TOMÁS SAMIT (Universidad Nacional de Gyeongnam); JOAN VENY MESQUIDA (Universitat de Lleida); MARIONA VISA BARBOSA (Universitat de Lleida); NEKANE ZUBIAUR (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea).

Número de artículos recibidos: 15, número de artículos aceptados: 9, número de artículos rechazados: 6.

Archivos de la Filmoteca es una revista semestral de estudios históricos sobre la imagen fundada en 1989 por Ricardo Muñoz Suay y editada por la Filmoteca de CulturArts Generalitat Valenciana. Como revista editada por una filmoteca, incide necesariamente en la perspectiva histórica de las imágenes, pero también somete la tradición cinematográfica a la reflexión de estudiosos contemporáneos para actualizarla y reinterpretarla. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses están vinculados al objeto de la revista.

Archivos de la Filmoteca está incluida en los catálogos y bases de datos de ISOC, Latindex, MILA Bibliography, Dialnet, Library of Congress, ProQuest y Periodical Indexing Project de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos).

ARCHIVOS 78

DE LA FILMOTECA

78 sumario

EDITORIAL 8

CUADRO EL PASADO EN LA HISTORIA. EL CANON EN EL CINE ESPAÑOL

JORGE NIETO FERRANDO, TERESA SOROLLA ROMERO
Canon, cánones y canonización. La crítica, el análisis y la historia del cine español como problemas 13

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE
Sobre el canon cinematográfico (y español) 19

JOSÉ MARÍA GALINDO PÉREZ
El canon cinematográfico y el mundo del cine. Variaciones fílmicas de una tradición conceptual 35

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ
Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales 49

PABLO DÍAZ TORRES
Tierras de penumbra. Una aproximación a la historiografía fílmica republicana a través del canon 63

EVELYNE COUTEL
El auteurismo como canon patriarcal: la promoción del "director" y del dominio masculino en los primeros años de la revista falangista *Primer Plano* 77

FERNANDO RAMOS ARENAS
Un canon en transición. Tradición, entusiasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985) 95

FUERA DE CUADRO

LEONARDO SALVADOR ARRIAGADA BELTRÁN
Estética inorgánica. Detroit en *Only Lovers Left Alive* 111

JOSÉ ÁNGEL LÁZARO LÓPEZ
Cristales rotos. Víctor Erice más allá de las fronteras entre ficción y documental 125

JAVIER MATEO HIDALGO
Crónica de una restauración. Tres años en *Noventa minutos* 139

HISTORIA ORAL

EMILIO LÓPEZ CASTELLANOS > Ezequiel Méndez.
Director del cineclub de Santiago de Compostela 153

BIBLIOTECA

MARTA MUÑOZ-AUNIÓN > Propaganda italo germana en la Guerra Civil 167

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES > Instrucciones para entrar y salir de la realidad social 174

MIGUEL ÁNGEL MURO > De la dirección cinematográfica a la teatral:
doce experiencias (más o menos) relevantes 177

ALBA GÓMEZ GARCÍA > Conchita Montes, Porfiria Sanchiz y el prometedor regreso
de las actrices de posguerra 182

LOLA MARTÍNEZ > Un cruce entre lo poético y lo político para tiempos de conflicto 186

EDITORIAL

ELOGIO DEL ANACRONISMO

De repente, un virus provoca el colapso del sistema, los cines cierran y nos quedamos sin películas de estreno en pantalla grande durante varios meses. Confinados en nuestras respectivas casas, podríamos decantarnos por tratar de mantener la ilusión de que seguimos al día a través de las plataformas... Pero, en cambio, elegimos ver todos esos films que habíamos ido acumulando a lo largo de un par de décadas en formatos físicos (DVD, Blu-ray); clásicos, o no, que intuíamos mejores que la media del *fast food* audiovisual que sirven las carteleras, pero que constantemente postergábamos, para seguir persiguiendo el fantasma de la actualidad. Y ese proceso en virtud del cual nos desfasamos de un presente indeseable nos proporciona disfrute, o como mínimo consuelo, en medio del desastre colectivo.

El monográfico de este número 78 de *Archivos de la Filmoteca* se titula "El pasado en la Historia. El canon en el cine español", está coordinado por Jorge Nieto Ferrando y Teresa Sorolla Romero. Hablar de canon implica hacerlo de *calidad* —más que de una categoría más postmoderna, como es la *representatividad*— y, por tanto, reconocer la existencia de (o la posibilidad de establecer) una *jerarquía* ligada a unos ciertos *valores* —estéticos, conceptuales—; es decir, de una *escala de prioridades*. Hasta hace pocas fechas, una reflexión como la anterior habría sido sospechosa de reaccionaria; y quizás siga sonando a tal para quienes se aferren a la mentalidad propandémica. Pero si algo ha venido a refrendar la crisis desatada por el Covid-19 no es, en modo alguno, el fin de las ideologías, sino la resurrección de las mismas... supeditadas al respeto a los datos, a los hechos y, en fin, a eso otro, despreciado como una entelequia en las últimas décadas, que es *la verdad*. Así pues, reivindiquemos de una vez, y sin miedo a que nos puedan tachar bien de *criptoconservadores*, bien de *retroprogres*, que hay materias en relación a las cuales ninguna sociedad debería relativizar ni hacer compromisos: la salud pública, la educación, la cultura.

Tras este Cuadro —que tendrá continuidad el próximo mes de octubre, con un segundo monográfico consagrado al mismo asunto, pero con vocación universal—, la sección Fuera de Cuadro se compone en este caso de tres artículos, todos ellos consistentes en el análisis de sendos films, uno de ellos anglosajón ("Estética inorgánica: Detroit en *Only Lovers Left Alive*", de Leonardo Salvador Arriagada Beltrán) y dos nacionales ("*Cristales rotos*: Víctor Erice más allá de las fronteras entre ficción y documental", de José Ángel Lázaro Ló-

pez; "Crónica de una restauración: tres años en *Noventa minutos*", de Javier Mateo Hidalgo). A continuación, en Historia Oral incluimos una entrevista con Ezequiel Méndez, director del cineclub de Santiago de Compostela, a cargo de Emilio López Castellanos, que arroja luz sobre uno de los espacios históricamente más determinantes para la alfabetización audiovisual —también para la consolidación y renovación del canon— de las generaciones de los cincuenta a los setenta. El número se cierra, como es habitual, con Biblioteca, en la que cinco reseñistas examinan un total de siete trabajos.

Agustín Rubio Alcover
Arturo Lozano Aguilar
Teresa Sorolla Romero

CUADRO

El pasado en la Historia. El canon en el cine español

COORDS. JORGE NIETO FERRANDO, TERESA SOROLLA ROMERO

Canon, cánones y canonización.
La crítica, el análisis y la historia del cine español como problemas

JORGE NIETO FERRANDO Y TERESA SOROLLA ROMERO

Este monográfico está dedicado al canon cinematográfico español. El tema se aborda desde diferentes perspectivas, como la crítica y la prensa cinematográfica, la cinefilia, la revisión historiográfica de determinados periodos del cine, los diferentes agentes de canonización o las bases teóricas y metodológicas que han permitido la entrada de ciertas películas en las historias del cine español.

Entre las numerosas acepciones del término "canon" que recogen buena parte de los diccionarios, destacan "regla o precepto" —normas sustentadas en la costumbre que rigen una actividad— y "catálogo o lista" —de obras artísticas consideradas modélicas, de hechos relevantes, de textos sagrados frente a los apócrifos, etcétera—. En esta segunda definición, y en el ámbito cinematográfico, el canon sería un elenco de películas importantes para una comunidad, dado que protagonizan las historias o concentran sobre sí comentarios, críticas y análisis. En este sentido, el canon tiene además unas implicaciones que afectan a las políticas culturales, a los archivos cinematográficos,[1] a los programas docentes universitarios, a las instituciones académicas y críticas o a la memoria y a la identidad colectiva.[2]

Estamos hablando de comunidades, como la de los historiadores, los críticos y los analistas, que tienen una fuerte capacidad para acotar un determinado tipo de canon. Pero, como señala José María Galindo Pérez en "El canon cinematográfico y el mundo del cine. Variaciones de una tradición conceptual", lo que el autor denomina "filmólogos" no son los únicos agentes *canonizadores.* Entre estos también debemos incluir ese tipo de espectadores y críticos particulares que son los fans y los cinéfilos y también los propios profesionales.

---

1 Wollen, Peter (1993). Films: Why do some Survive and Others Disappear? *Sight and Sound*, 3 (5), pp. 26-28.

2 Sullà, Enric (1998). El debate sobre el canon literario. En Sullà, Enric (ed.). *El canon literario*. (pp. 11-34). Madrid: Arco. Pozuelo Yvancos, José María, Aradra Sánchez, Rosa María (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.

Respecto a estos últimos, el autor señala que inciden en el canon a través de los festivales de cine y en sus propias opiniones —equiparable a la influencia que ejercen los escritores en los certámenes literarios respecto al canon literario—. No obstante, hay un ámbito de análisis que puede ilustrar mucho sobre el canon, y es el de las influencias de unas películas en otras. Hace ya décadas —o siglos— que la creación no se considera "inspiración divina", sino que está sujeta a la transtextualidad, a la reutilización, consciente o no, de materiales provenientes de otros textos, que son replanteados, recontextualizados, en otro texto. El análisis de la trascendencia textual del texto, de "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos",[3] puede ayudar a determinar el canon individual de un director —de un guionista, de un director de fotografía, etcétera— o de un colectivo de profesionales en circunstancias muy concretas y su relación con, por ejemplo, el canon crítico.

Más debate puede generar —y siempre defenderemos que provocar debate es una gran virtud de un artículo— adoptar una perspectiva aislacionista, y con ello considerar que el problema de la reflexión sobre el canon cinematográfico es estar condicionada por la dedicada al canon literario o al artístico. Y esto por tres razones, como mínimo. En primer lugar, si bien indudablemente el cine tiene su especificidad, no podemos aislarlo de otros ámbitos de la cultura, con los que inevitablemente interactúa. Uno de los movimientos más importantes de apertura del canon histórico del cine español se ha fundamentado justamente en revalorizar los vínculos que tiene con el teatro popular e incluso con cierta tradición pictórica. En segundo lugar, buena parte de la teoría del cine, que fundamenta análisis y críticas con incidencia directa en el canon, se ha adaptado y concretado a partir de disciplinas como la lingüística, la sociología, la antropología, la psicología, etcétera, cuya incidencia puede apreciarse también en la literatura y en el arte. Incluso otras tradiciones menos sistemáticas, como la teoría del autor de los años cincuenta, intentaban equiparar al director con el literato o el artista. Los paradigmas que pueden conducir en una dirección u otra las fluctuaciones canónicas no son exclusivos del cine. En tercer lugar, ahora desde el ámbito de la historia del cine, muchos historiadores están trabajando para superar, de una vez por todas, las historias *restitutivas*. Ya se han dado pasos importantes combinando análisis textuales e historia. Pero también parece necesario dialogar con nuestros compañeros de la historia del arte, de la literatura o de las diferentes perspectivas de la historia cultural para aprovechar, ajustar y adaptar a nuestro ámbito sus métodos y sus teorías de la historia, y de esta manera fundamentar historiográficamente nuestro propio trabajo.

De ahí la importancia de "Sobre el canon cinematográfico (y español)", de José Enrique Monterde, y "Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales", de José Luis Castro de Paz. La aportación de Monterde plantea una aproximación general al canon estético en las artes y en la literatura, con sus múltiples implicaciones y dimensiones, como son los criterios de canonización, los agentes que han contribuido a esta, las obras-modelo que marcan la norma, la función del canon o los periodos donde este parece diluirse debido a prácticas estéticas que atentan contra su autoridad. El autor se centra en el canon estético, de ahí que plantee la dificultad de un canon universal para el cine, inmanente y ahistórico, y ello a pesar de los listados de películas consideradas esenciales que publican con cierta regularidad monografías y revistas cinematográficas. Esto es así por varias razones: la dificultad de definir la belleza o la *artisticidad* del cine, su intermedialidad —es un

3 Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, pp. 9-10.

arte específico que debe mucho a otras artes—, su corta historia —en comparación con la literatura o las artes— o el hecho de que los repertorios de películas estén sujetos a los paradigmas que sustentan la evaluación de la crítica o los análisis. De ahí que parezca más razonable plantearse el debate sobre el canon acotado a circunstancias específicas: movimientos cinematográficos, épocas concretas, ámbitos geográficos o políticos, etcétera. Esta es la opción que considera más viable para un hipotético canon del cine español.

Monterde apunta que el sainete, el esperpento o la astracanada están en la base de lo que podría denominarse un canon del cine español "Nacional-popular". En esa línea se mueve el artículo de José Luis Castro de Paz, uno de los autores que —junto a Santos Zunzunegui o Julio Pérez Perucha— más ha contribuido a ampliar el corpus de lo analizable, valorable e historiable. "Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales" se centra fundamentalmente en el cine producido bajo el franquismo, y plantea las bases analíticas e historiográficas que motivan su trabajo. Estas han conducido a identificar en el cine de posguerra cuatro modelos de estilización: sainetesco-costumbrista, obsesivo-delirante, paródico-reflexivo y formalista-pictórico. El cine de la década de los cincuenta estaría enraizado más en estos modelos que en movimientos foráneos. Al dotar de complejidad el análisis, y con ello superar ciertos lugares comunes, surgen películas y directores relevantes que anteriormente han sido reducidos a una suerte de "cine franquista", por afecto o defecto.

Castro de Paz también relaciona los modelos de estilización que plantea con el cine de la Segunda República. La manera en que se ha historiado el cine de este periodo, y en particular el cine musical, es objeto de análisis en "Tierras de penumbra. Una aproximación a la historiografía fílmica republicana a través del canon", de Pablo Díaz Torres. El autor compara los trabajos que abordaron, durante la Transición, el cine de la Segunda República con las investigaciones durante la democracia sobre las historias escritas bajo el franquismo, evidenciando las continuidades y las diferencias. En este texto la cuestión del canon de nuevo aparece acotada, y se transforma en un problema historiográfico.

Dos de las contribuciones de este monográfico se introducen en las revistas cinematográficas para pensar el concepto de canon en el cine español en relación con otros dos conceptos resbaladizos en sí mismos: el de *auteurismo* y el de crítica. Desde una perspectiva de género, Evelyne Coutel pone a prueba en "Director/Dictador: el auteurismo como canon patriarcal en los primeros años de la revista falangista *Primer Plano*" la hipótesis de una imbricación entre "la abundancia de artículos que sacralizan al director y le atribuyen el control autoral de la película" con "la promoción de un sistema patriarcal y del modelo de mujer ideado por el régimen, así como a la legitimación de la figura del dictador". El texto explora cuestiones como la canonización/glorificación —con tintes religiosos— del director, la "proximidad semántica y sonora que existe entre […] director y dictador", el papel del crítico como "creador de creadores" y la intención de relegar a la mujer al rol de "dirigida". Coutel concluye cómo la potencia del canon androcéntrico que, en *Primer Plano*, excluye a las mujeres de la esfera de la cultura legítima en la España de postguerra, va dando lugar tímidamente, a partir de las décadas de 1950 y 1960, a más frecuentes referencias a mujeres directoras.

Finalmente, un último texto que forma parte de "Canon, cánones y canonización. La crítica, el análisis y la historia del cine español como problemas" acota el problema del canon a la crítica cinematográfica, y en particular al elenco de películas que centró la atención de la revista *Casablanca* y a la manera en que fueron abordadas en sus páginas. Pero "Un canon en transición. Tradición, entu-

siasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985)", de Fernando Ramos Arenas, va más allá, vinculando la forma de entender el cine de la publicación dirigida por Fernando Trueba a los cambios culturales de principios de los años ochenta, y, al mismo tiempo, al rechazo a la crítica y la reflexión sobre cine que habían protagonizado las revistas políticamente más inquietas del periodo.

El artículo pone en primer término el problema de la cinefilia —indudablemente relacionado con el canon—, que sin duda podría dar para un monográfico específico que contribuyera a arrojar algo de luz sobre un término manoseado y cuyo uso ha acabado por generalizarse, hasta el punto de llegar a considerar toda la crítica o la reflexión sobre el cine cinéfila, incluso la más activa políticamente bajo el franquismo o en la Transición.

No hay nada más ilustrativo que acudir a los textos para apreciar cómo considerar cinéfilo a un colaborador de, por ejemplo, *Contracampo*, sería como "mentarle a la madre".[4] En 1981 (número 23) esta revista somete a relectura el musical americano, género clave entre los cinéfilos. De hecho, había sido un texto de José Luis Guarner dedicado a este, "El musical. Introducción al cine moderno", publicado en *Film Ideal* en enero de 1962 (número 88) el que había supuesto el arranque de los llamados "años americanos" de esta revista, y con ellos, algunas de las más arrebatadas muestras de cinefilia idealista. Así, donde Guarner veía una "forma peculiar de valorizar la puesta en escena", el redescubrimiento "de la plenitud de los gestos, del esplendor de las actitudes humanas, un tanto olvidados desde la gran época de Chaplin, de Keaton" o "unos medios de estilización del comportamiento del actor que hace posibles las mayores libertades poéticas", los redactores de *Contracampo* apreciaban la confluencia de dos sistemas sémicos diferentes, los problemas a la hora de establecer procedimientos de verosimilitud, las dificultades para la articulación de los niveles del relato y, por último, las peculiaridades o atipicidades del género tanto en lo relativo al punto de vista como en lo que atañe a la construcción del espacio. De la cinefilia sentimental que contempla el cine desde la admiración se da un salto importante hacia el análisis que diseccciona. En "Las cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*", Juan Miguel Company y Jenaro Talens llegan a preguntarse remitiendo a la crítica, cinéfila/idealista:

> *¿Qué podía decir dicha crítica de esa escena paradigmática del musical en la que un galán se declara a su amada mediante una canción y unos pasos de baile? Las consideraciones impresionistas sobre el inefable encanto de la situación, la magia de la música y la esfumada belleza de la actriz en el esplendor del crepúsculo, se colocan aquí en primer término, evidenciando la pobreza metodológica del análisis, la paupérrima miseria de sus conclusiones* (1981: 60).[5]

Como señala Ramos Arenas, *Casablanca* se enfrenta a la crítica —ya análisis fílmico— del Nuevo Frente Crítico ejercida en revistas como *Contracampo*, y anteriormente *La Mirada* y los últimos números de *Film Guía* —aparte de en numerosas en revistas culturales y de información general—, regresando de manera explícita en muchos de sus artículos a las bases de una cinefilia que en España

4 Aranzubia, Asier y Nieto Ferrando, Jorge (2013). Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70. *Secuencias*, 37, pp. 62-82.

5 Company, Juan Miguel y Talens, Jenaro (1981). Cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*. *Contracampo*, 23.

había despuntado en revistas como *Documentos Cinematográficos* o el segundo *Film Ideal*, donde la exaltación amorosa apartaba la disección analítica o el juicio evaluativo.

Jorge Nieto Ferrando

Profesor de "Narrativa Audiovisual" y "Documental" en la Universitat de Lleida. Ha sido investigador principal en diferentes proyectos y contratos de investigación con instituciones como el Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española/Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales, Memorial Democràtic de Catalunya o L'Institut de Desenvolupament Social i Territorial (INDEST). Es responsable del "Grupo de investigación en transformaciones en los medios audiovisuales y sus implicaciones en el desarrollo político, cultural y social" (UdL). Es autor, entre otros libros, de *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino* (2006), *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (2009), *La oposición al franquismo en el cine* (2018) o, junto a José Enrique Monterde, *La prensa cinematográfica en España, 1910-2010* (2018), premio Ricardo Muñoz Suay de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. También ha coordinado los libros *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca* (2006), junto a Juan Miguel Company —premio de investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine— o, entre otros, *Diccionario del audiovisual valenciano* (2018), junto a Agustín Rubio.

Teresa Sorolla Romero

Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I, donde imparte Teoría de la Imagen y Montaje y Postproducción Audiovisual. Doctora con premio extraordinario por la misma universidad. Autora y coautora de artículos científicos en revistas como *Cuadernos.info*, *Quarterly Film Review*, *Potestas*, *Icono 14*, *Fotocinema*, *Fonseca. Journal of Communication* o *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, sus líneas de investigación se centran en las narrativas cinematográficas fragmentadas y la cultura visual contemporánea. Actualmente es secretaria de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Ha realizado una estancia de investigación en la Film Studies Research Unit de la Oxford Brookes University (Reino Unido) bajo la supervisión del Dr. Warren Buckland.

Sobre el canon cinematográfico (y español)

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE

> Sobre el canon cinematográfico (y español)

La centralidad de este artículo se articula en torno al concepto y función del canon —en su doble carácter de modelo y repertorio— desde una perspectiva estética general, lo cual implica tanto resituar la condición de la artisticidad como plantear los criterios constitutivos del corpus canónico o reflexionar sobre la naturaleza de la experiencia, del gusto y del juicio estético, así como su vigencia histórica. Desde ahí se puede reflexionar sobre la aplicación de tales cuestiones en relación al hipotético canon cinematográfico, en lo que respecta al lugar del Cine en el sistema de las artes y dos aspectos esenciales: el estatuto de la "belleza" cinematográfica y las condiciones de la experiencia cinematográfica como experiencia estética. Finalmente, se plantean algunas de las opciones tomadas de cara a la constitución de un cierto canon del cine español, con todas sus limitaciones y contradicciones.

Palabras clave: canon estético-artístico; juicio y experiencia estética; canon cinematográfico; cine español.

> About the Canon of (Spanish) Film

The central topic of this article is the concept and function of the canon —in its duality as model and repertoire— from a general aesthetic perspective, which implies both a replacement of the condition of artisticity and a reflection on the nature of the experience, the taste and the aesthetic judgment, as well as its historical validity. From this point of view it is possible to think over the implementation of such questions relative to the hypothetical canon of film in terms of the place of the Cinema in the system of the arts and two essential aspects: the status of filmic beauty and the conditions of the filmic experience as an aesthetic experience. Finally, we raise some of the options taken in order to build a certain canon of Spanish film, with all its limitations and contradictions.

Key Words: Aesthetic-artistic canon; Aesthetic judgment and experience; Canon of film; Spanish cinema.

I

Antes de abordar la cuestión de un hipotético canon en el cine español cabe hacer una serie de observaciones más generales, sin las cuales no tiene sentido especular sobre lo que implica esa determinación canónica, más allá de una simple opinión o un arbitrario listado de preferencias. Sin entrar en los orígenes históricos y etimológicos del canon (antiguo Egipto y Grecia clásica), allí se sitúa su doble sentido: modelo y regla. Modelo, pues el canon clásico partía de un modelo, sean los poemas homéricos o la escultura de Policleto (el *Doríforo*), que genera unas reglas o normas de "lo canónico" en la escultura, noción extendida a otros campos (p.e. Vitruvio en la arquitectura), no necesariamente artísticos (de la exégesis bíblica al Derecho Canónico o Galeno en Medicina), llegando a la "ciencia del canon" propuesta por Epicuro en su *Carta a Heródoto*.

Esas formalizaciones plásticas se vinculaban a un ideal de belleza derivado de la tradición pitagórica y platónica, donde la proporcionalidad matemática y la simetría correspondían a una verdad objetiva. Así, tras un canon —como principio regulador— debemos buscar los valores y factores (estéticos, históricos, ideológicos, culturales, educativos, etc.) que lo fundamentan y la funcionalidad que lo acompaña; así es lícita la historicidad de todo canon, pese a su voluntad de permanencia o atemporalidad. Esa historicidad relativiza la inmanencia canónica, como muestran Paul Schrader en su lúcida explicación de por qué no desarrolló su pretendido canon cinematográfico, cuando repasa lo "movedizo" de la pretensión misma;[1] o Harold Bloom, al distinguir las fases de la historia del arte, vía Giambattista Vico: Teocrática, Aristocrática, Democrática, Caótica y, tal vez, nuevamente Teocrática. Por supuesto que ese historicismo del canon no significa la sustitución de valores y obras, ya que muchas sobrevienen a las transformaciones del "corpus" canónico. La pérdida de la inmanencia introduce el relativismo, en una alternativa equivalente a la antinomia objetividad-subjetividad, truncando la voluntad de perdurabilidad del canon: algo diferente de la moda, epítome de la noción de fugacidad. Esos modelos generadores de reglas (la canonicidad) o estas reglas que propician determinadas obras, dan lugar a un "corpus" que las concreta, respeta y prolonga en el tiempo, bajo la vitola de "clasicismo"; claro que ese "corpus" impulsa otras opciones que harán fortuna en su condición anti-canónica, más o menos marginal en el sistema artístico, salvo cuando ese rechazo del canon clásico caracteriza una época, como ocurre en la eclosión vanguardista (la era "Caótica" según Bloom), que generó otros principios canónicos (novedad, ocurrencia, shock, opacidad, ludicidad, etc.); o cuando los cambios culturales revierten la condición anticanónica, como ocurre respecto a muestras no eurocéntricas u objeto de exclusiones como la femenina, si bien muchas veces solo se propone un canon "alternativo", pero canon al fin. Ello implica una dialéctica recurrente en la historia de las artes; más allá de la confrontación entre canonicidad y ruptura de normas, señalemos la evolución interna al canon, su prolongación y renovación en el tiempo: de cómo Shakespeare sucedió a Dante,

1 "La desaparición del canon no fue un evento aislado; de hecho, apenas se notó, dado el colapso de más alcance del *establishment* de la Alta Cultura. Los valores del arte se han asentado siempre sobre arenas movedizas: la religión a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, la perfectibilidad y la razón humanas en la Ilustración, la emoción durante el Romanticismo, el subconsciente en la modernidad [...] Atrapado en estas arenas movedizas, el *establishment* del arte, que había buscado afianzarse sucesivamente a través de la religión, el conocimiento, la emoción y el inconsciente, se ve desbordado por los 'valores tecnológicos'", traducción en *Detour* (http://detour.es/tiempo/paul-schrader-forjar-un-canon.htm) del artículo "Canon Fodder", originariamente publicado en *Film Comment*, sept.-oct. 2006.

sin que las nuevas aportaciones al canon impidan, sino que permiten, la ampliación del "corpus" o repertorio canónico.

Un repertorio que resulta de operaciones antinómicas como si su constitución derivara de una deducción o inducción. Se constituyen modelos a partir de reglas previamente definidas, concretadas en un modelo ideal, o se inducen esas reglas tras la asunción de una obra-modelo realizada. También se procede a una selección, que implica una inclusión-exclusión; de igual modo, se jerarquizan las obras incluidas en el repertorio. De inmediato se plantea la reflexión en torno a dos aspectos: criterios de selección y órganos que los determinan y aplican.

Respecto a los criterios determinantes del "corpus" canónico entre las artes, hemos de reconocer cierta especificidad de estas en cuanto tales; prescindiendo de otras funciones que puedan desarrollar las obras artísticas —económicas, ideológicas, morales, etc. —, y que bajo ciertas condiciones provocan la selectividad canónica, pero ajenos a la razón estética del arte. Sobreentendemos una cuestión clave previa: determinar la naturaleza artística de un fenómeno, debate con numerosas aportaciones en los últimos decenios,[2] en un florecer de la "filosofía del arte", donde la definición institucional del arte (Dickie, Genette) predomina, aun bajo formas diversas, con complementos como la intencionalidad (transfigurativa en Danto), la funcionalidad (Goodman) o la hermenéutica (Schaeffer).[3] Sin entrar a fondo en ese debate, debemos aludir a él por la estrecha vinculación entre las instituciones que determinan la naturaleza y los límites de la artisticidad y la constitución de los cánones artísticos.

Los modos dominantes del arte del siglo XX significaron el abandono del sometimiento a reglas canónicas —y por tanto la tendencia a la liquidación de cualquier canon—, y la separación del objeto artístico de la noción de belleza que históricamente había centrado los criterios de artisticidad[4] de las "Bellas Artes". Pero el canon artístico solo se da fundamentado en algún criterio estético, asociado tradicionalmente a una consensuada idea de belleza, aunque pueda abrirse a otras categorías estéticas. Claro que esa asunción de una razón categorial estética únicamente puede aplicarse en el marco de la esencia de la experiencia estética: el juicio estético o "de gusto". Así llegamos a un campo de reflexión extendido a lo largo de toda la historia del pensamiento estético, en amplios programas filosóficos (de Platón y Aristóteles a Kant y Hegel) o desarrollos sectoriales con la Estética como disciplina autóno-

2 Remitimos a textos fundamentales como *Art as experience** (Dewey, 1934), *The De-definition of Art* (Rosenberg, 1972), *Languages of Art** (Goodman, 1974), *Ways of Worldmaking** (Goodman, 1978), *Art and its Objects* (Wollheim, 1980), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art** (Danto, 1981), *La Question de la question de l´art* (Chateau, 1995), *Les Célibataires de l´art. Pour une esthétique sans mythes* (Schaeffer, 1996), *L´oeuvre de l´art** (Genette, 1996), *The Art Circle. A Theory of Art** (Dickie, 1997) y *The Abuse of Beauty** (Danto, 2003). Los que se acompañan de asterisco están traducidos en España, pero se ha preferido indicar el año original de publicación, sin completar las prolijas referencias bibliográficas.

3 "Quien dice intencionalidad y representación dice interpretación. La primera traza fundamental de la interpretación artística reside en el hecho de que ella es constituyente: la obra de arte no es un objeto dado y que se puede ver de manera neutra, sino una estructura semiótica que está construida en y por la interpretación", dado que "la especificidad ontológica de la obra de arte no es una propiedad material o perceptual y que la obra de arte no nos viene dada de la misma manera que los objetos del mundo", por lo que se deben "desgajar los criterios, no ya perceptuales sino categoriales, gracias a los que las obras de arte son o devienen obras de arte" (Schaeffer en Danto, 1989: 13).

4 Como recuerda Dominique Chateau: "[Kant] extrae una definición del arte: la obra de arte es aquella cuya conformación permite el ejercicio no-interesado del juicio" (2003: 152). En otro lugar señala que "para Hegel se necesita una teoría de lo bello, no ya como criterio del juicio estético, sino como fundamento de la cuestión artística en un ideal dominado por la filosofía" (2010: 84). Para la cuestión de lo bello, véase Bodei (1998).

ma. Un recorrido encaminado progresivamente desde una concepción ontológica de lo bello[5] hacia posiciones fenomenológicas,[6] con su correlato en la filosofía del arte según las respectivas tendencias esencialistas o funcionalistas en la definición de lo artístico.

La apreciación de lo bello implica el ejercicio del gusto estético; pero esa facultad de juzgar requiere determinar los criterios que la fundamentan.[7] Unos criterios que desbordan las características formales de la obra, la "forma significante" de Clive Bell, identificada a veces de forma reduccionista con lo estético y que en la tradición clasicista asocia sus diversas nociones (armonía, proporción, simetría, equilibrio, euritmia, unidad, estabilidad, claridad, etc.) con valores morales (moderación, mesura, orden, etc.) o cognitivos, tal como Platón asociara Belleza, Bondad y Verdad. Nociones expresables matemáticamente y ofrecidas como objetivas, perdurables y transmisibles; principio rector, pues, de los cánones clásicos en cualquiera de las artes; y causa de excelencia y admiración, por su pertinencia en el uso de los recursos de cada arte. Ese juicio de gusto solo se ejerce en el seno de la experiencia estética, lugar de encuentro entre sensibilidad e intelecto, dada en la intuitiva y subjetiva relación sensorial entre sujeto y fenómeno (natural o artefacto), pero trasciende la mera sensibilidad en favor del entendimiento (las ideas o categorías estéticas)[8] que requiere la legalidad de todo juicio,[9] caracterizado —según Kant— como empírico (por su vinculación a la experiencia) y estético (por su desinterés —la "finalidad sin fin"—, universalidad y naturaleza no cognoscitiva). Experiencia estética que, inscrita en lo antropológico, provocadora de placer o goce estético,[10] fruto del libre juego de imaginación y

5 Un ejemplo contemporáneo de esa concepción ontológica, con netas resonancias kantianas, la encontramos en Hans-Georg Gadamer cuando caracteriza "lo bello como algo que goza del reconocimiento y de aprobación general. De ahí que, para nuestra sensibilidad más natural, al concepto de lo bello pertenezca el hecho de que no pueda preguntarse por qué gusta. Sin ninguna referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, lo bello se cumple en una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo [...] La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real" (Gadamer, 1991: 50-52).

6 Un ejemplo sería cuando Jacques Aumont sintetiza el pensamiento de Erwin Panofsky ("la estética no es una ciencia de lo bello eterno y absoluto, es una evaluación de la adecuación entre un proyecto artístico, una definición 'local' de arte, y las producciones emanadas de esa definición"), en contraposición al de Benedetto Croce, que asocia la belleza a una teoría general de los símbolos indistinta para cualquier tipo de arte (op. cit. p. 322). Desde otra perspectiva, Janet Wolff expresará su duda: "No conozco la respuesta al problema de la "belleza" o el "mérito artístico" y solo afirmaré que no creo que pueda reducirse a factores políticos y sociales; tampoco creo que consista en una cualidad trascendental y no contingente" (1997: 19).

7 Sobre esos criterios véase, entre otras muchas opciones, Michaud (1999). Ahí el autor asocia los criterios estéticos como operativos dentro de lo que llama "juegos de lenguaje estético" con la noción wittgensteniana de "juego de lenguaje" (1999: 17).

8 Categorías que no se reducen a la belleza, sino que puede centrarse en otras como lo sublime, ya presente desde Longino hasta Burke y Kant, tan importante para los románticos y que más tarde Arthur Danto aplica —tal vez demasiado extensivamente— al arte contemporáneo: "la estética desapareció de eso que los filósofos europeos llaman 'la problemática' de definir el arte [...] En el siglo XX la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística" a lo que añade: "el discurso del arte no perdió gran cosa cuando los primeros positivistas lógicos proclamaron que la belleza carecía de significado cognitivo alguno [...] hay muchísimas obras disonantes que no son siquiera superficialmente bellas, y muchísimas obras bellas sin un solo aspecto disonante" (2005: 43-44).

9 "...la inmediatez fática de la intuición no define la concepción subjetivista de la estética más que a medias, siendo el resto la construcción mental, alimentada por la acumulación de un capital-saber, la recurrencia de las experiencias o el azar de los encuentros, de los que la intuición se alimenta necesariamente" (Chateau, 2003: 172).

10 "La experiencia estética, la actitud posibilitada por el arte, no es otra cosa que el goce de lo bello, sea en temas trágicos o cómicos" (Jauss, 2002: 42). De hecho, Jauss afirma previamente que "hoy la confesión del placer estético está mal vista incluso como distracción" (2002: 33), aludiendo a la tesis de Theodor W. Adorno para quien, según él, "el placer estético no sería otra cosa que una reacción burguesa contra la espiritualización del arte y, con ello, el fundamento para la industria cultural de nuestro tiempo. La cual, en el estrecho círculo de la necesidad dirigida y de la satisfacción estética sustitutoria, sirve a los oscuros intereses dominantes" (2002: 34).

entendimiento, configura una actitud o conducta estética. Como señalara Pierre Bourdieu, se da una antinomia entre el gusto cultivado propio del esteta,[11] capaz de desplazar su atención de lo representado hacia la representación, y el popular, menos atento hacia las cuestiones formales y estructurales.

Algo importante proviene de si la valoración estética resultante del juicio de gusto —que fundamenta cualquier inclusión canónica— cubre todo el campo de la artisticidad o si pueden darse otros valores satisfactorios de la condición artística, desgajados de la valoración estética. Para Schaeffer está claro, en su introducción[12] a un contundente Arthur Danto: "la estética desapareció de eso que los filósofos europeos llaman 'la problemática' de definir el arte" (2005: 44); mientras que Yves Michaud y Nathalie Heinich lo enfocan de otra manera,[13] sin obviar sus dudas sobre esa preeminencia de los valores estéticos en el marco del arte, aunque la segunda alerta de los excesos de una estética "de la recepción" excesivamente sociológica.[14] Otra cosa es no entender el canon como un ente natural, autogenerado, sino derivado del dominio del campo artístico por fuerzas o instituciones —el "mundo del arte"— que lo instauran explícita o implícitamente. Ahí se han venido situando instituciones como la Iglesia, el poder monárquico y aristocrático, los gremios, las Academias artísticas y sus becas, la crítica y el periodismo, los museos, los entes universitarios, los manuales de enseñanza, el mercado, las editoriales, los concursos y premios, los historiadores y demás especialistas, la opinión pública, la publicidad, los propios artistas, etc. Un indicador válido de la canonicidad son los propios "metatextos" generados por la acción artística, según Lotman o Kermode.[15] Si nos interesan estos matices sobre la constitución del canon es porque la siguiente reflexión proviene de una crucial doble cuestión: la posibilidad y la necesidad del canon en nuestro tiempo.

La superación de lo estético en el arte se remonta, según Jacques Goimard,[16] a finales del siglo XVIII, cuando el juicio de gusto se expande hacia otras categorías estéticas y la naturaleza de la obra artística se abre hasta integrar, en las artes visuales, propuestas insospechadas desde una visión clasicista[17] (de la sublimidad o el horror —Friedrich y Goya— hasta la ironía y provocación de Duchamp o

11 Gusto cultivado para Bourdieu que Laurent Jullier resume: "La ideología del gusto natural, explica Bourdieu, consiste para el *connaisseur* en camuflar sus estrategias de distinción bajo la máscara de la evidencia lógica, del buen sentido, de la comodidad…" (2002: 14).

12 "La teoría del arte es irreductible a la estética, puesto que los predicados artísticos, que están ligados a una estructura de intencionalidad, son irreductibles a los predicados estéticos, que son puramente perceptuales […] toda tentativa orientada a definir el arte por criterios estéticos está destinada al fracaso […] Eso quiere decir que la belleza no sería definitoria del arte: una entidad que posee cualidades estéticas no es necesariamente una obra de arte. Es el caso de ciertos objetos naturales, pero también de ciertos artefactos…" (Schaeffer en Danto, 1989: 13).

13 "la mayoría de la producción artística está desprovista de valor estético y no por ello se constituye menos en arte" (Michaud, 1999: 9), mientras que, para Heinich, "En el repertorio del "registro de valores" propios de una cultura, la estética no es más que una modalidad posible de calificación de las obras de arte o de sus autores, paralelo a la moral, la sensibilidad, la racionalidad económica o el sentimiento de la justicia. Ciertamente, estos diferentes tipos de juicio no tienen la misma pertinencia de cara a la calidad propiamente artística de la obra" (2001: 56).

14 "El riesgo es entonces olvidar las características propias de las obras en provecho de las modalidades de su percepción y de su mediación, trabajando tanto sobre los públicos y los contextos como sobre las obras misma: abstención que, ciertamente, aleja la sociología de la estética sabia, pero que dibuja, precisamente, el espacio de pertinencia que es específicamente el suyo" (Heinich, 2001: 93).

15 Tal como indica José Mª Galindo Pérez (2013: 141).

16 "Desde fines del siglo XVIII la imitación de los modelos canónicos dio paso a la invención como proceso de engendramiento de los valores estéticos" (Aumont en Jacques-Leutrat, 1980: 96).

17 Recuérdese la cita de Picasso introducida por Remo Bodei: "'El arte', escribió Picasso en 1935, no consiste en la aplicación de un canon de belleza, sino en lo que el instinto y el cerebro son capaces de concebir más allá de ese canon" (Bodei, 1998: 144).

Warhol). El propio Schrader lo advierte,[18] aportando muestras de esa nueva época como la apertura del sistema artístico o la disolución de la distinción entre Bellas Artes y Artes Aplicadas, al tiempo que lo vincula al desprecio de lo estético por Wittgenstein, reductor de lo estético, según aquel, a "la investigación acerca de las frases que empleamos cuando hablamos de arte". Gonzalo Navajas (2006) completa el panorama del disentimiento de lo estético en tiempos recientes,[19] relativizándolo:

> *La irresolución valorativa posmoderna ha perdido la capacidad de persuasión que tuvo en el momento de su máxima eclosión. Esa es la razón por la que hemos entrado en una nueva fase de emergencia de los criterios de evaluación y enjuiciamiento éticos. Ello no equivale a un restablecimiento de los imperativos estrictos del canon, sino a una revisión de las consecuencias de la indeterminación. La equiparación indiscriminada ha puesto de relieve sus excesos. La opción ética y evaluativa aparece de nuevo en el horizonte hermenéutico.*

Sin embargo, el canon y la jerarquía pueden ser necesarios para el mantenimiento de principios cualitativos y comparativos.[20] Además de impedir "la arbitrariedad y el caos de la multiplicidad de visiones personales", para Navajas el canon puede tener una dimensión política, remitiendo a Eric Hobsbawm,[21] y ser necesario:[22] "Es aparente que más allá de los vaivenes y cambios de la evolución cultural, el canon continúa siendo un punto decisivo de la discusión académica e intelectual porque

18 "La decadencia del canon había sido ligada a la decadencia de la alta cultura; la decadencia de la alta cultura, a la decadencia de los estándares comúnmente aceptados; y la decadencia de los estándares aceptados llevaba a interrogarse sobre el 'fin del arte' [...] A mediados del siglo XVIII, la tecnología y una burguesía emancipada habían precisado de una nueva clasificación del arte, de las bellas artes, por lo que sobrevino un canon. Apenas doscientos años después, a mediados del siglo XX, las mismas fuerzas se conjugaron para desterrar la idea de canon y poner en cuestión la noción misma de bellas artes. Aquellos que tiemblan cuando escuchan frases como 'el fin del Arte', 'la muerte del autor' y 'el *post-arte*' harían bien en recordar que de lo que se está hablando, no es de la muerte de las obras de arte, ni siquiera del arte, sino de la desaparición de una determinada tradición con solo doscientos años de antigüedad" (Schrader, 2006).

19 "La posmodernidad, el último de los modelos hermenéuticos de origen académico, conlleva la disolución de los valores y sanciona y aprueba la inclusión —o la invasión— de lo anticanónico dentro del mundo convencionalizado de la cultura. Las dos últimas décadas del siglo XX, sobre todo a partir de las propuestas de Lyotard, Baudrillard y Derrida, han presenciado el cuestionamiento de los marcos cognitivos sistemáticos y han favorecido en su lugar la indefinición y el asistematismo" (2006, 87-97). En ese mismo sentido advierte Michaud: "en la situación posmoderna, no es solamente el arte y su dominio pretendidamente puro y separado (absoluto) que son cuestionados sino más generalmente todas las hegemonías y las jerarquías culturales..." (1999: 11).

20 "No existe cultura desarrollada que carezca de un canon de logros trasmitidos en una tradición como criterio de excelente calidad, aunque las culturas difieren por el tipo de muestra que valoran [...] Pues esa es, creo yo, la función que desempeña el canon de cualquier cultura. Ofrece puntos de referencia, criterios de excelencia, que no podemos nivelar sin perder la orientación. Cuáles sean las cimas particulares o los logros individuales que seleccionemos puede depender de nuestra elección particular, pero no podríamos hacer dicha elección, si, en lugar de esas cimas, sólo existieran dunas en movimiento" (Gombrich, 1977: 145-156).

21 "El canon aporta orden, estructura y previsibilidad. Tiene, además, una dimensión política particularmente notable en la era global. Proporciona unos referentes de identidad cultural comunes en un momento en que el concepto de nación se devalúa, los fundamentos de la identidad nacional se resquebrajan y la hibridez y la indiferenciación reemplazan a la sólida homogeneidad de las entidades nacionales del pasado [...] Un canon sobre el que todos estemos de acuerdo es la garantía de nuestra identidad frente a la amalgama inconexa de la humanidad global" (Hobsbawm, 1990: 191).

22 "No obstante, a pesar de la disminución de su estatus en el campo de la producción cultural, el concepto del canon y la reflexión en torno a él siguen siendo necesarios e incluso urgentes hoy como elementos de diferenciación entre los productos que impone el mercado de la cultura homogeneizada y crecientemente mediatizada por criterios estrictamente económicos y circunstanciales al margen de los valores estéticos y humanos" (Navajas, 1996: 91).

esa actividad conlleva ordenación y clasificación". También se hace necesario un cierto canon cuando se aborda la historia del arte desde su mismo origen (las *Vidas* de Vasari [1550] y luego en Van Maulder, Bellori, Pascoli o Baldinucci): sea como "base estructural de la historia del arte" (Gracia, 2005-2006); sea en la distinción por razones formales, como las propuestas por Wladislaw Tatarkiewicz entre períodos canónicos y no canónicos, según se entienda el canon como garantía de perfección o limitación de la libertad artística respectivamente; o por Wolfflin en sus *Principios fundamentales de la Historia del Arte* (1915). De hecho, la historia del arte se atiene también a las mismas instituciones que determinan los cánones, como objeto de estudio o como impulsoras del propio trabajo historiográfico. Pero todo trabajo historiográfico requiere una selección y jerarquización: no se puede hablar absolutamente de todo y con la misma intensidad de cada cosa; de ahí que, aun implícitamente, se genere alguna forma de repertorio, eso sí, más o menos canónico.

II

Todo el andamiaje sintetizado hasta aquí es necesario para pasar a algunos apuntes sobre la consistencia, posibilidad, necesidad y caracterización del canon cinematográfico. Lo primero a resolver —según lo dicho— es la identificación artística del Cine; es decir, cómo entendemos que en el "gran dispositivo cinematográfico" trabaja un dispositivo estético-artístico. Sin abordar la trayectoria histórica del reconocimiento artístico del Cine y su inclusión en un renovado "sistema de las artes", de Canudo en adelante,[23] asumamos que todo artefacto con intención, función y reconocimiento estético sea considerado como objeto u obra artística; así, el Cine es un "médium" artístico,[24] si bien tal reconocimiento no implica un juicio de valor, sino la mera descripción de la naturaleza del "médium".[25] Dejando de lado aspectos como el Cine en cuanto "arte tecnológico", "arte industrial", "arte de masas", etc., esa artisticidad nos remite a su condición como objeto de una experiencia estética y por tanto de un juicio de gusto, condiciones necesarias (¿también suficientes?) para la constitución del canon cinematográfico.

En la justificación estética del canon cinematográfico se afrontan dos aspectos complejos: la naturaleza de la belleza cinematográfica y de la experiencia estético-cinematográfica. Sobre lo "bello fílmico" (u otra categoría estética, de lo sublime a lo ridículo…) es significativa su ausencia en buena parte de la reflexión sobre el cine;[26] incluso algunos son timoratos a hablar en términos de belleza fílmica por "cursi", de tal forma que, cuando se hace, parece referir a cuestiones puro-visuales (la fotografía fílmi-

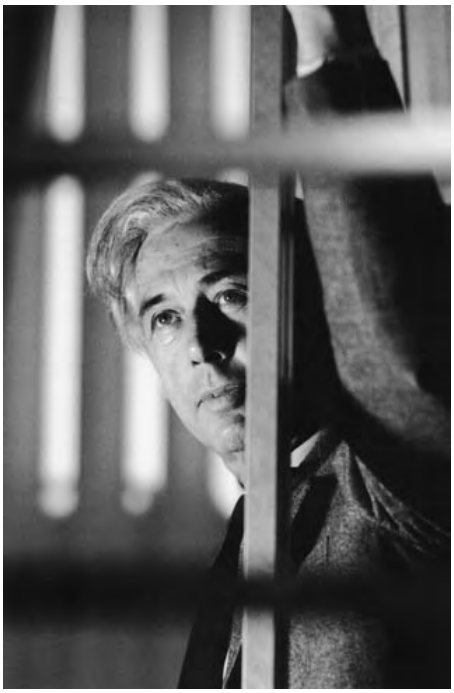
23 Con detractores tan ilustres como Collingwood (que habla de "artesanía para el entretenimiento"), McDonald, Greenberg o Adorno-Horkheimer, sentenciando estos últimos que "el film y la radio ya no tienen necesidad de hacerse pasar por arte. No son otra cosa que *business*: esa es su verdad y su ideología, que utilizan para legitimar la baratija que producen deliberadamente" (1983: 130).

24 Según Chateau, para Rudolf Arnheim "el cine es un médium no necesariamente utilizado para producir resultados artísticos, pero puede ser utilizado para producirlos […] en lugar de preguntarse si el cine es un arte, preguntarse si él puede ser un arte […] y bajo qué condiciones este medio puede producir objetos susceptibles de ser considerados como artísticos" (2003: 154).

25 Volviendo a Chateau: "La índole artística de un film no se deduce de ninguna manera de su semioticidad ni, por supuesto, de su técnica; si se quiere, los 'signos de arte' vehiculan una plusvalía simbólica que no se reduce al simbolismo básico del lenguaje cinematográfico" (2010: 85). Por su parte, para Edward Buscombe, "Incluso los productos más bajos y despreciados están hechos con algún tipo de arte […] Es posible que lo hagan de un modo más o menos efectivo, pero, ¿no se trata de una diferencia de grado, no de clase?" (1975: 65-82).

26 Aparte de los ya citados, cabe añadir otros títulos: Chateau (1980), Bruno (2001), y Bianchi y Venturini (2010).

ca). ¿Acaso no salimos del cine diciendo "este film es bueno" o "este film es malo"? Ese desplazamiento de lo estético hacia una vaga moral —pues un film no delinque o peca…— es un signo en el lenguaje común de la inaprensible e indefinible belleza fílmica. Así, la determinación de criterios de valor fílmico-artístico en base a la dimensión estética son escasos: Eric Rohmer, tal vez el más persistente en la defensa de la belleza cinematográfica;[27] Robert Bresson, que postula "llamarás bello a aquel film que te dará una idea elevada del cinematógrafo" (1975: 28); Schrader, que elige siete heterogéneos criterios (la belleza, lo extraño, la unidad de forma y contenido, la tradición, lo repetible, el compromiso con el espectador y la moral); Chateau, que nos propone en su *Estética del cine* que "lo bello en el cine funciona a la vez como ese coeficiente formal que confiere a algunos films la perennidad, el clasicismo si se quiere […] y como canon corporal, para cuerpos no obstante trabajados, hasta transfigurados, por la representación cinematográfica", mientras que en *Cinéma et philosophie* añade que: "se dice aún que un film es bello o no, pero se le juzga por toda una gama de valores concurrentes: excitante, conmovedor, frío (en cierto sentido, ¡demasiado estético!), sublime, sorprendente, nuevo, etc. El gusto o el disgusto se ejercen pues sobre él"; y Laurent Jullier, que inicialmente propuso seis criterios (éxito, calidad técnica, carácter edificante, emoción que genera, originalidad y coherencia),[28] aunque más tarde los ha redefinido (Jullier, 2005: 45-61): testimonio de habilidad, placer sensual, experiencia sensorial sentida como tal (incluyendo un cierto "extrañamiento" de sí misma), armonización y puesta en orden, embellecimiento, expresión personal (raíz de la política de los autores), artificio, el "hacer como sí" ("*make-believe*") y la elevación existencial (de la modesta diversión hasta el éxtasis…).



Robert Bresson

Una experiencia estética que corresponde al Cine en cuanto dispositivo espectatorial: compleja en lo sensorial —por la variedad de "materias de la expresión" (Metz)— y anexa a las dimensiones psicológica (identificación, proyección, etc.) y hermenéutica; tal vez radique precisamente en esa complejidad lo específicamente cinematográfico.

También se plantea el canon estético-artístico como ajeno al resabio moral referido cuando aludíamos a la "bondad" o "maldad" de un film. Los films tienen una componente moral, ideológica y política (como también económica), pero en todo caso constituyen —si proce-

27 "Pintura, poesía, música, etc. buscan traducir la verdad por intermedio de la belleza que es su reino […] El cine, por el contrario, utiliza técnicas que son instrumentos de producción o, si se quiere, de conocimiento. De alguna manera, posee la verdad de entrada, y se propone la belleza como fin supremo. Una belleza, pues […] que no es suya sino de la naturaleza. Una belleza que él tiene la misión, no de inventar, sino de descubrir. Para él la dificultad no es forjar un mundo propio con esos meros espejos que son las herramientas de que dispone, sino poder copiar lisa y llanamente esa belleza natural" (Rohmer, 1984: 102,104,109).

28 Reseñados por Galindo (2013: 148) y Nieto (2017: 289).

de— el criterio de unos cánones distintos del estético-artístico, salvo que mezclemos principios de distinta naturaleza; más tarde, al hablar del cine español veremos que esa dimensión ideológica y moral puede resultar muy importante en pro de un canon nacional. Cierto que, en nombre de un ambiguo "canon cultural" y de la manida distinción entre "forma" y "contenido", se ha sostenido que "cualquier canon cultural lleva aparejado el criterio estético […] como condición necesaria pero no suficiente a la hora de elaborarlo […] hace falta algo más: la ética" (Galindo, 2013: 146); esos ecos platónicos (pero también de Kant o Ruskin) y la certidumbre del valor edificante del arte,[29] se contraponen a la autosuficiencia del valor estético, pues, como sostiene Bloom, el arte no implica "un programa de salvación moral".[30] También Janet Wolff alude a los "elementos extra-estéticos implicados en el juicio estético —los valores de clase (Berger, Hadjinicolau, Eagleton) o la influencia de las ideas políticas o morales, por ejemplo" cuando sitúa los términos de la indagación sociológica en torno al arte (1997: 18), asentando la diferencia entre esos campos.

Ante ese cuadro de situación, ¿cuál es la posibilidad[31] del canon cinematográfico? Si volvemos al concepto de canon, como modelo y regla primero, como repertorio de ahí derivado después, resulta difícil asentar la idea de un film modélico capaz de revelar por sí mismo la raíz de lo canónico. El propio devenir del hecho cinematográfico[32] —fruto de los cambios (¿avances?) tecnológicos— dificulta la perennidad que todo canon pretende (¿acaso se puede estimar como modelo canónico un film anterior al cine sonoro, una vez establecido éste?). La simultaneidad de la producción cinematográfica en muy distintas geografías se diferencia de una tradición artística clásica que arranca de un mismo tiempo y lugar —la Grecia antigua— y prolonga su influencia —o su rechazo— a lo largo de los siglos, alimentando características canónicas de épocas diversas. Postular un canon inmanente, universal y ahistórico basado en un film —o un puñado de ellos— es prácticamente imposible; otra cosa es

29 Rosenbaum asume esa idea de lo "edificante", aunque sin renuncia al placer: "Me gusta utilizar los términos placer y edificación. Pero suele ser más interesante cuando la edificación también es placer, algo que ocurre en muchas ocasiones. Hay que señalar que no se trata de dos actitudes opuestas sino de dos aproximaciones distintas que redefinen por qué vamos al cine. O por qué deberíamos ir al cine", entrevista en *La lectora provisoria* (https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2008/02/08/rosenbaum-y-el-canon-cinematografico/) procedente de la revista *La rana* nº 5.

30 "Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste" (Bloom, 1995: 39).

31 "La noción de canon, de cualquier canon —literario, musical, pictórico— deviene una herejía a partir del siglo XX. Un canon cinematográfico es problemático en especial porque el ocaso del canon literario coincide, no por casualidad, con el advenimiento y auge de las películas. Existe mucho debate sobre los cánones, pero ningún acuerdo. No solo no los hay sobre lo que un canon debería incluir, tampoco sobre si debería haber cánones o, si hay un acuerdo, gira en torno al hecho de que los cánones son nocivos: elitistas, sexistas, racistas, trasnochados y políticamente incorrectos […] Pero los cánones cinematográficos existen aún, y en abundancia. Existen en forma de programas educativos, existen en forma de listas anuales sobre las diez mejores películas de la temporada, existen en forma de clasificaciones con lo mejor de todos los tiempos en cualquier ámbito que quepa imaginar […] Y es que los cánones existen porque sirven a una función; son necesarios. Y su necesidad aumenta con cada nueva ola de películas que se produce. Lo que propongo es retroceder con vistas a avanzar. Examinar la historia de la formación de un canon, desgranar los criterios que mejor se aplican a las películas, y seleccionar una lista de ellas que cumplan con los criterios más altos" (Schrader, 2006).

32 "La formación de un canon está directamente influenciada por la educación, el gusto y los hábitos de visualización de quienes participan, la variedad de películas que han visto y la visión del cine que defienden. En los estudios de cine, el canon ha sido creado típicamente por teóricos, historiadores y críticos; perpetuado y reevaluado por académicos, archiveros y programadores; e influenciado por los miembros y la maquinaria de la industria cinematográfica. La forma del canon ortodoxo ha evolucionado con el tiempo a medida que los medios para ver y escribir sobre películas se han multiplicado y las opiniones sobre el significado artístico han cambiado" (Dombrowski en Grant y Gale, 2007).

establecer un conjunto de normas o reglas que definan un modo de hacer cine, un modo de articulación de los dispositivos cinematográficos definido estéticamente, como el cine clásico. No obstante, ese modo será solo relativamente autónomo, dada la compleja intermedialidad que caracterizó los orígenes y luego la institucionalización del Cine.[33]

Citizen Kane **(Orson Welles, 1941)**

Siendo el Cine un fenómeno prácticamente contemporáneo[34] comparado con las restantes artes, es evidente que lo dicho sobre la dificultad en mantener la tradición canónica en los tiempos modernos se reduplica en lo cinematográfico. Anacrónicamente y pese las dificultades para instaurar un canon oficial, universal y definitivo, lo cierto es que explícita o implícitamente se han venido organizando repertorios con mayor o menor voluntad canónica. Las más de las veces esos repertorios no pasan de ser listas sujetas a la opinión personal o de determinados grupos influyentes (como los cinéfilos, una especie apenas equivalente en otras artes), que difícilmente pueden constituirse en canon. Y no dejan esas propuestas (¿juegos?) de influir en las políticas culturales, los programas docentes, los festivales, la crítica, la memoria cinematográfica, la preservación y conservación de los films, los cine-clubs e incluso en la propia industria, interesada por la explotación *a posteriori* de las salas, vía sucesivamente de la televisión, el vídeo, el DVD, las plataformas, etc. La reciente accesibilidad a los films ajena a la tradicional explotación comercial,[35] probablemente impulsa el afán actual por las listas de films notables (¿canónicos?). Además, en el cine se multiplica la proliferación canónica —de forma más popular que en otras artes— en relación a géneros, épocas, temas o nacionalidades, pero también

33 "El cine no es tanto una nueva forma de arte como una reformulación de formas de arte ya existentes; los criterios para el establecimiento de un canon cinematográfico serán, asimismo, reformulaciones de los criterios históricos usados para evaluar formas artísticas preexistentes […] Los criterios varios usados para el teatro, la pintura, la arquitectura, la escultura, la música, la literatura y la danza son todos aplicables al cine" (Schrader, 2006).

34 "Este argumento historicista es aplicable en especial a la historia acelerada del cine. En cien años, las películas se han redefinido a sí mismas docenas de veces. Eliot hablaba de 'artistas y poetas desaparecidos'. En el caso del cine, los ancestros apenas acaban de morir, si es que así ha sido. Olvidados aparte, es habitual que los grandes cineastas contemplen —algunos con admiración, otros con ansiedad— cómo la obra de su vida es versionada y redefinida […] El 'agon', por usar la expresión de Bloom, entre los filmes precursores y los siguientes parece a veces más simultáneo que secuencial" (Schrader, 2006).

35 "Las películas no fueron diseñadas originalmente para 'aguantar'. Eran productos desechables. La mayoría de las películas tempranas se han perdido por la sencilla razón de que nadie pensaba que fuesen dignas de preservarse […] Hoy por hoy, las películas sí resisten, y más que nunca. Con el advenimiento de los video-reproductores, los DVD, y los archivos digitales descargables, las películas no solo resisten; florecen. Títulos que fueron flor de un día, fiascos, en el momento de su estreno —*Ciudadano Kane*, *Vértigo*, *Centauros del desierto*— han devenido árboles de hoja perenne. La capacidad de ciertas películas para retener su impacto a través de visionados repetidos representa un ejemplo de manual acerca de lo que genera un 'clásico'" (Schrader, 2006).

—como señalaba Nieto y anteriormente Janet Staiger (1985)— según los diversos paradigmas circunscritos a los ámbitos discursivos sobre el cine (los "metatextos"): la teoría, la historiografía, el análisis fílmico y la crítica; sus especialistas pueden diferir en sus criterios canónicos o en la constitución de unos repertorios productivos.

En el campo historiográfico Robert C. Allen y Douglas Gomery (1995: 105) han caracterizado la "historia estética del cine", partiendo del "exceso" canónico de Gerald Mast[36] y relacionándola con la teoría del autor sostenida en Estados Unidos por Andrew Sarris;[37] historia donde la evaluación crítica se aplica en orden cronológico. Respecto a la evaluación requerida para la selección canónica de films, se ofrecen dos opciones: atenerse al impacto (el estético-artístico que aquí nos interesa) en el momento de su estreno o seguir su incidencia contemporánea al acto evaluador, diferido del tiempo de su producción: véase el absurdo comentario "es muy buena para cuando fue hecha". Finalmente, no olvidemos que todo trabajo historiográfico implica una selección (no necesariamente canónica o evaluativa), pues es imposible "hablar de todo" o "haberlo visto todo"[38] y que los nuevos films no son "meteoritos" aislados de toda tradición.[39]

En el pensamiento cinematográfico, las diversas teorías contribuyen a la gestación de posibles cánones; así, la distinción de André Bazin entre cineastas que "creen en la realidad" y los que "creen en el cine" (al revés de los formativistas, representados por Musterberg, Eisenstein o Arnheim, que apuestan por aprovechar las potencialidades del medio) ya manifiesta la existencia de dos hipotéticos cánones. Y del lado de la crítica, supuesto campo específico de la evaluación estética, se da una curiosa paradoja: se loa preferentemente aquello singular que se distingue de lo común (confundido con lo "original"), de forma que en el seno de un *mainstream* reconocido, las obras destacadas y que revierten en canónicas son las transgresoras de la norma e incluso fueron marginadas en su momento. De Paul Rotha en su *Film Till Now* (1930) a Jonathan Rosenbaum y su *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (2004), se han sucedido las propuestas canónicas; sobre lo ocurrido en las décadas de 1970 y 1980 es importante la aportación del artículo de Janet Steiger (1985), tal como resume Dombrowski.[40]

---

36 Exceso manifiesto en su artículo (1976: 297-314), donde se despreocupa de las circunstancias de producción o recepción en favor del examen y evaluación de los films conducentes al establecimiento de un canon atemporal. Por su parte, Noel Carroll (1982: 81-96) se apunta a la teoría institucional del arte cuando subraya que ese canon estético-histórico deriva de la influencia de enseñantes y críticos.

37 Es curioso cómo, en relación al canon, mientras se ha encumbrado a algunos críticos contemporáneos, prácticamente se ha olvidado el auténtico y exhaustivo canon del cine clásico americano que significó *The American Cinema* publicado por Andrew Sarris en 1968, con su curioso reparto: "El Olimpo de los directores", "Casi el paraíso", "Lo esotérico expresivo", "Algunos extranjeros", "Menos de que dejan ver", "Discretos y agradables", "Seriedad forzada", "Rarezas, una película y recién venidos" y "Temas para investigación posterior"… (existe traducción al castellano: *El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929-1968*, ed. Diana, México D.F., 1970).

38 Véase al respecto: Gaudreault y Gauthier: "Le Discours historique Jacobs / Sadoul / Mitry: canon de l´historiographie traditionnelle du cinéma", GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal). Los autores, además de contestar la crítica a la historia tradicional anterior a Brighton 1978, plantean la idea de una "canonización consustancial" inevitable en todo discurso historiográfico, "incluso el menos normativo".

39 "Una obra puede verse como repetición de tendencias previas, una amplificación de dichas tendencias o un incumplimiento de las mismas; en cualquier caso, ocupa una posición en relación con las obras anteriores" (Allen y Gomery, 1995: 126). Por su parte, para Carroll, "… si, en un momento dado de la historia, el objeto no puede ser conectado con la tradición por medio de estos tipos de interpretaciones, no es arte" (1982: 81-96).

40 "Janet Staiger resume cuatro enfoques comunes adoptados en las décadas de 1970 y 1980 para abordar los problemas percibidos en la formación de cánones. Primero, algunos académicos analizaron clásicos del cine reconocidos contra la corriente, buscando revelar nuevos significados y significancias a través de lecturas alternativas. Otros revisaron los criterios que determinaron la naturaleza del arte cinematográfico

III

Llegados aquí, planteemos unas pocas observaciones en torno a un hipotético canon del cine español; "hipotético" por diversos problemas que revisaremos someramente, más allá de proponer al lector la aplicación de lo expuesto sobre el canon cinematográfico en general al caso español. Primero la dificultad de deducir ese canon nacional de la presencia del cine español en los cánones internacionales: sería lógico que, si expertos de todo el mundo han calificado las mejores películas, las españolas entre ellas tuvieran una cierta preeminencia. Si tomamos un repertorio de reconocida referencia,[41] la votación decenal de la revista *Sight & Sound* (iniciada en 1952), nos encontramos con dudas en la adscripción nacional de ciertos films al apreciar coproducciones dirigidas por extranjeros como "españolas" (Michelangelo Antonioni, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel, Ken Loach, Guillermo Del Toro, etc.), mientras que varios films de Luis Buñuel no se pueden considerar "españoles", mientras que *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles (1965), sí es producción hispana… Constatemos que en 2012, entre los 93 primeros films solo aparecen *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) (nº 84) y *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) (nº 93). Si ampliamos el listado a los mil films más votados, conjugando las votaciones de 846 críticos con los cineastas votantes, producidos en España sólo aparecen ocho[42] (24 en la lista de críticos).

Dejando esa poco rentable mirada internacional, sin dudar que la mayor parte de votos favorables procedían de territorio español, nuestra opción debe ser —como señaló Nieto en el artículo citado y que no vamos a glosar o resumir aquí— claramente autárquica, constituyendo un corpus sujeto a las específicas circunstancias que han acompañado el devenir del cine español, lo cual —como indica el mismo autor (2017: 292)— no ha impedido valoraciones vinculadas a la expresión "nacional" de corrientes ajenas, sean el Neorrealismo italiano, los "nuevos cines", el documental histórico o ciertas propuestas vanguardistas. También es correcto asociar la renovación de esos criterios —y con ella

---

en un esfuerzo por incluir trabajos previamente marginados dentro del canon establecido. Muchos pidieron la creación de nuevos cánones de trabajo opositor que desafiaran los modos dominantes de representación. Finalmente, otros argumentaron a favor de la abolición del canon en sí, ya que el proceso de formación del canon inevitablemente eleva las películas seleccionadas a expensas de los demás. En lugar de un abandono completo del canon, el resultado principal de varias décadas de debate dentro del discurso de los estudios cinematográficos ha sido una mayor conciencia de los variados criterios utilizados para formar cánones y sus implicaciones para la cultura y la historia del cine" (Dombrowski, 2007).

41 Y nos olvidamos de cánones como el del sobrevalorado Jonathan Rosenbaum, que entre sus 1.000 películas "esenciales" solo incluye tres españolas —*Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Tristana* (Luis Buñuel, 1980) y *Cuadecuc, vampir* (Pere Portabella, 1971)— además de ocho films de Buñuel producidos fuera de España, lo cual en 2004 es muestra de absoluta inepcia, no ya desde un nacionalismo herido, pues basta revisar el listado de títulos para establecer comparaciones…

42 Salvo errores en la reproducción de los listados —no coincidentes en todas las fuentes— los siete son: *El espíritu de la colmena*, *Viridiana, El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *El verdugo* (Luis García-Berlanga, 1963), *Tristana, Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1955), *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) y *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006). Añadamos que también aparecen otros ocho títulos de Buñuel no producidos en España. Si tomamos solo la votación de los críticos, aparecen 24 films, aunque 11 de ellos con un único voto; los títulos añadidos son: *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), *La morte rouge* (Víctor Erice, 2006), *En la ciudad de Silvia* (José Luis Guerin, 2007), *Fuego en Castilla* (José Val del Omar, 1961), Plácido (Luis García-Berlanga, 1961), *Ere erera baleibu icik subua aruaren* (José Antonio Sistiaga, 1970), *Cuadecuc, vampir, Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973), *Vivir en Sevilla* (Gonzalo García Pelayo, 1978), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989), *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995), *Casas Viejas..El grito del sur* (Basilio Martín Patino, 1997), *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998) y *Volver*.

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

la revalorización de otros títulos—con los nuevos planteamientos historiográficos iniciados en los años setenta y consagrados a partir de los noventa. Ese planteamiento ha sido favorecido no sólo por la nueva historiografía y crítica, sino por la mayor difusión de los films y un alejamiento de las urgencias políticas de la oposición al franquismo. No es solo la reivindicación de cineastas como Florián Rey, Benito Perojo, Juan de Orduña, Edgar Neville, Carlos Serrano de Osma, Ladislao Vajda, Llorenç Llobet-Gràcia, Antonio Del Amo, Manuel Mur Oti o José Antonio Nieves Conde y la reconsideración de títulos aislados de otros directores (Carlos Arévalo, Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román, Pedro Lazaga, etc.), sino la definición o reafirmación de algunas trayectorias fílmicas en potentes tradiciones culturales —caso no solo de los Berlanga, Juan Antonio Bardem, Marco Ferreri y Fernando Fernán-Gómez— o ciertos procesos de estilización en ese marco (que en el límite alcanzaría a Erice o Guerin). Tal vez los perjudicados en ese proceso hayan sido algunos de los componentes del NCE y la Escuela de Barcelona (caso de Miguel Picazo, Mario Camus, Julio Diamante, Angelino Fons, Antxon Eceiza, Paco Regueiro, Manuel Summers, Vicente Aranda, Jordi Grau, José Maria Nunes, etc., con las excepciones de Saura, Patino, José Luis Borau, Jacinto Esteva o Portabella), como consecuencia de una cierta condición de bisagra entre el cine a favor, solapadamente en contra (y de ahí el término "disidencia" que algunos hemos utilizado (Monterde, 1995), ante la imposibilidad de una oposición radical explícita) o incluso neutro, respecto al franquismo, y el cine del posfranquismo. Y ello frente al ancestral desprecio hacia el cine propio que una parte de la crítica (confrontada a otra nacionalista, acomodaticia e injustificadamente lisonjera) y del público —sobre todo el más cultivado— han mantenido hacia el cine español y que solo ha disminuido en los últimos años, por otra parte no siempre justificadamente en relación al cine más reciente, faltando aún un reconocimiento más amplio y diverso del pasado.

Así, el sainete, el esperpento, la astracanada, el tremendismo rural, la crónica urbana u otros paradigmas de la literatura, el teatro y la plástica españolas, han alimentado —sin duda— lo mejor del cine español y, con ello, salvo algunas excepciones, la base de un canon que incluso podríamos calificar de nacional-popular. De hecho, el canon español afronta dependencias políticas y éticas que se han mezclado con los valores estéticos; ni "material de derribo" (Merinero y Merinero, 1973), ni asunción acrítica del repertorio nacional. Difícilmente se pueda determinar un canon a partir de un film modélico —o varios, si se quiere— que haya generado unas reglas a seguir, puesto que entre *Plácido* y *El espíritu de la colmena* hay enormes diferencias, aunque sí se pueden establecer ciertas

La aldea maldita **(Florián Rey, 1930)**

modas o filiaciones (como de Erice a Guerin); podríamos decir que todo canon fílmico es arriesgado, puesto que es una industria productora sobre todo de prototipos; lo contrario son secuelas o imitaciones banales.

Podemos localizar algunos intentos canonizadores en forma de listas "de los mejores films" en el cine español. El más significativo procedente del mundo del cine (350 críticos, investigadores, periodistas, programadores, archivistas, escritores, hispanistas, etc.) fue proporcionado por la revista *Caimán (Cuadernos de cine)* en mayo de 2016, con los films ordenados por los votos recibidos; otro interesante viene propuesto por la Academia Española de Cine al ofrecer un listado de 100 películas españolas colocadas cronológicamente, no jerarquizadas, para su difusión en el ámbito docente ante el inexistente conocimiento del cine español. Dos planteamientos distintos, pero que originan algunas observaciones interesantes. De entrada, señalemos que los títulos más destacados de la primera lista[43] están incluidos en la segunda y en todos los casos las cuatro primeras posiciones se las reparten —en distinto orden— *Viridiana*, *El verdugo*, *El espíritu de la colmena* y *Plácido*. Sin espacio para un análisis detallado, tomemos solo un aspecto significativo: la distribución de los films en las primeras décadas.

En la propuesta de la Academia solo se ha introducido un film mudo —*La aldea maldita* (Florián Rey, 1930)— y dos del período republicano —*Las Hurdes* y *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935)—, mientras que en *Caimán* se repite el film de Florián Rey (al que se añade *Un chien andalou*) y se incorpora *Sierra de Teruel* (*L'espoir*, André Malraux y Boris Peskine, 1940), en dos adscripciones discutibles. Pero más significativo es el olvido por la Academia del cine asociado a la plenitud franquista (años cuarenta y cincuenta), ya que solo se inscriben tres films de los cuarenta (dos de Neville y el de Llobet-Gràcia) y 10 de los cincuenta, que se reparten entre Bardem (2), Berlanga, Ferreri, Fernán-Gómez y Saura (1), dejando sólo otro título para Nieves Conde (*Surcos*, 1951), Mur Oti (*Cielo negro*, 1951), Vajda (*Marcelino, pan y vino*, 1955) y Sáenz de Heredia (*Historias de la radio*, 1955).[44] Si se trata de enseñar lo que fue el cine español, ¿se puede prescindir de títulos como *Rojo y negro* (Carlos

43 Al respecto de los diez más votados, sí podemos compararlos con otros intentos anteriores menos sistemáticos a cargo de dos revistas: *Dirigido por* (marzo 1992, con votos de 39 críticos) y *Nickelodeon* (invierno 1995, con 100 críticos y profesionales del cine). Aparte de los imperativos cronológicos, las diferencias con la de *Caimán* son escasas en cuanto a los títulos más significativos, más allá de cierta variación en algunas posiciones, que apenas afectan a *Viridiana*, *El verdugo*, *Plácido*, *El espíritu de la colmena*, *El extraño viaje* y *El sur*, siempre entre las diez primeras.

44 De esa desinformación que se pretende salvar por la Academia es muestra el hecho de que en la encuesta de *Caimán* sólo halla dos films más correspondientes a esas décadas y sus productos "tóxicos". Otra cosa sería comprobar que la propuesta académica alcanza 68 títulos entre

Arévalo, 1942), *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1948), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Días tras día* (Antonio del Amo, 1951), *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958), etc.? Sirvan estos ejemplos como punto de partida para estudios más profundos en torno a ese hipotético canon del cine español.

Bibliografía

Allen, Robert C. y Gomery, Douglas (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1983). *La dialectique de la raison*. París: Gallimard.

Bianchi, Pietro-Venturini, Simone. (eds) (2010). *Il canone cinematográfico*, Atti del XVII Convegno Internazionale di studi sul cinema, Udine, 16-18 marzo.

Bloom, Harold (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Bodei, Remo (1998). *La forma de lo bello*. Madrid: Visor.

Bresson, Robert (1975). *Notes sur le cinématographe*. París: Gallimard.

Bruno, Edoardo (2001). *Del gusto. Percorsi per una estética del film*. Roma: Bulzoni.

Buscombe, Edward (1975). Notes on Columbia Picture Corp. 1926-1941, *Screen*,16, 65-82.

Carroll, Noel (1982). Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film, *Film Reader*, 4, 81-96.

Chateau, Dominique (2003). *Cinéma et philosophie*. París: Nathan.

Chateau, Dominique (2010). *Estética del cine*. Buenos Aires: La Marca.

Chateau, Jean-Yves (1980). *Pourquoi un septième art. Cinéma et philosophie*. París: PUF.

Christie, Ian (1992). Canon Fodder. *Sight and Sound*, 8, 31-33.

Danto, Arthur (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.

Danto, Arthur (1989). *La transfiguration du banal. Une philosophie de l´art*. París: Seuil.

Lisa Dombrowski: "Canon and Canonnicity", <https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/canon-and-canonicity (31/3/2020).

Gadamer (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

Galindo Pérez, Jose Mª (2013). El canon cinematográfico español: una propuesta de análisis, *Archivos de la Filmoteca*, 71.

Gombrich, Ernst (1977). *Tras la historia de la cultura*. Barcelona: Ariel

Gracia, Carmen (2005-2006). El mito de la historia del arte, *Ars Longa*, 14-15.

Heinich, Nathalie (2001). *Sociologie de l´art*. París: La Decouverte.

Hobsbawm: *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Jauss, Hans Robert (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.

Jullier, Laurent (2005). Esthétique du cinéma et relations de cause à effet, Cinémas,152-153, 45–61.

Jullier, Laurent (2002). *Qu´est-ce qu´un bon film?*. París: La Dispute.

Jacques-Leutrat, Jean-Louis (ed.) (1980). *Théorie du film*. París: Albatros.

Michaud, Yves (1999). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon.

los 70´s y 90´s, mientras que *Caimán* sólo incluye 48; es evidente que era conveniente potenciar la presencia de cineastas contemporáneos, muchos de ellos académicos.

Monterde, José Enrique (1995). Continuismo y disidencia, en Gubern, Roman y Monterde, José Enrique et al., *Historia del cine español* (239-294). Madrid: Cátedra.

Narboni, Jean y Rohmer, Éric (1984). *Le Goût de la beauté*. París: *Cahiers du Cinéma*.

Navajas, Gonzalo (2006). El canon y los nuevos paradigmas culturales, *Iberoamericana*, 6, 22, 87–97.

Nieto, Jorge (2017). El valor del pasado. Canon y crítica en la historiografía reciente sobre el cine español bajo el franquismo, *Archivo Español del Arte*, 359.

Pérez Merinero, Carlos y David (1973). *Cine español. Algunos materiales por derribo*. Madrid: Edicusa.

Staiger, Janet (1985). The Politics of Film Canons, *Cinema Journal 24*, 3, 4-23.

Wolff, Janet (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo.

José Enrique Monterde

Profesor titular del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y profesor de la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisual de Catalunya) e investigador principal del proyecto de investigación financiado "El cine moderno en España" (ECME). Miembro del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma. España* y luego *Caimán (Cuadernos de Cine)*, ha escrito en otras revistas como *Dirigido Por…* (entre 1978 y 2007), *Film Guía*, *Fulls de Cinema*, *Cinema 2002*, *Les Cahiers de la Cinématheque*, *Archivos de la Filmoteca*, *Nosferatu*, etc. Ha escrito diversos libros en solitario, como *Cine, historia y enseñanza* (1986), *Veinte años de cine español: 1973-1992* (1993), *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine* (1997), *Martin Scorsese* (2000), *La representación cinematográfica de la Historia* (2001) y *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur* (2008), así como otros en colaboración, entre otros: *Bernardo Bertolucci* (1980), *Los nuevos cines europeos (1955-1970)* (1987), *Historia del cine español* (1995), *Diccionario del Cine Español* (1997). Ha ejercido como coordinador-editor en: *Ficciones históricas* (1999), *En torno al Free-Cinema* (2001), *En torno a la Nouvelle Vague* (2002), *Los "Nuevos Cines" en España* (2003), *En torno al Nuevo Cine Italiano* (2005), *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas* (2006) y *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán* (2007). Miembro del Comité Asesor y coordinador de los vols. VII, IX y XI de la *Historia General del Cine* (Cátedra 1995) y del Comité Asesor de la *Antología Crítica del Cine Español. 1906-1995* (1997). Subdirector de los 10 volúmenes del *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano*. Presidente de la "Associaciò Catalana de Crìtics i Escriptors Cinematogràfics" desde el año 2001 hasta el 2015. En 2007 recibe el premio de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine) al mejor artículo publicado en 2006 por "Metáforas del conocimiento".

Fecha de recepción: 13/02/2020 Fecha de aceptación: 14/03/2020

El canon cinematográfico y el campo cinematográfico. Variaciones fílmicas de una tradición conceptual[1]

JOSÉ MARÍA GALINDO PÉREZ

El canon cinematográfico y el campo cinematográfico

El análisis del canon cinematográfico ha dependido con frecuencia de lo dicho y pensado al respecto del canon literario. Este hecho ha provocado que se heredara una visión de la construcción del canon cinematográfico demasiado literaria, asociada a una discusión académica entre expertos. Sin embargo, la complejidad del campo cinematográfico impide esta traducción y obliga a repensar la configuración del canon cinematográfico. Concretamente, hace falta considerar el concepto de canon como algo mucho más amplio que la selección de películas y cineastas, un término que funciona como eje rector de las maneras en que los diferentes sujetos del campo fílmico se relacionan con los objetos y procesos de este campo cultural.

Palabras clave: canon cinematográfico; mundo del cine; filmología; proceso cinematográfico.

A canon of film and the world of cinema

The analysis of a canon of film has been traditionally used in dependence of the ideas and proposals from the literary canon debates. Because of this, the building of a canon of film has inherited a way of thinking too close to the literary one, associated with an academic discussion exclusively for experts. However, the complexity of cinema as a field prevents this translation and obliges to rethink the configuration of a canon of film. Specifically, we must think a canon of film as something much wider than a selection of films and filmmakers, a word which works like an axis of the ways in which people from the world of cinema relate with objects and processes from this cultural field.

Key Words: Canon of Film; World Cinema; Film Studies; Filmic Process.

---

1 El presente trabajo debe mucho a las ideas y sugerencias aportadas por el profesor Luis Alonso García, quien no deja de alimentar la deuda (intelectual y personal) que el autor de este texto tiene con él.

Concepto tapón, concepto rector

La cuestión de los cánones culturales es un asunto al que se han dedicado no pocas páginas. Cierto es que esa atención ha estado desigualmente repartida y que, entre todas las disciplinas que tienen como objeto de estudio alguna de las manifestaciones culturales, los estudios literarios destacan tanto por la cantidad de aportaciones como por la variedad y riqueza de los puntos de vista.

En este contexto, la filmología[1] no ha desempeñado un papel especialmente brillante: el canon cinematográfico no ha constituido un objeto de estudio demasiado recurrente y, en las ocasiones en que ha sido abordado, la dependencia con lo hecho en el campo literario ha sido una pesada carga. Esa subordinación a lo pensado y dicho por los colegas literarios ha hecho que gran parte de lo propuesto por los filmólogos a este respecto sea una aplicación, más o menos atinada, de las conclusiones de los debates sobre el canon literario.

Y, ¿dónde se aprecia con mayor fuerza esa subalternidad? Para responder a esta pregunta resulta conveniente resumir brevemente los principales hitos del debate sobre el canon literario, concretamente a lo discutido en el ámbito estadounidense.[2] Para no extender mucho la exposición, ese debate podría concretarse en tres grandes posturas. En primer lugar, una postura esencialista y conservadora, basada en la defensa de una tradición cultural entendida como cumbre estética, y que tiene en Bloom (2004) a su más paradigmático representante. En segundo lugar, una postura dedicada a la superación de determinadas dicotomías erróneas por maniqueas —la ideología frente a la estética, el individuo frente a la institución—, a través de la problematización del concepto de canon, y que encontraría a algunos de sus más insignes ejemplos en Harris (1998), Guillory (1993) o Kermode (1998). En tercer lugar, una postura que cuestiona el canon tradicional, con el objetivo de ampliarlo con textos y autores que no han acostumbrado a ser considerados como canónicos, y en la que se hallan Gates Jr. (1998) con respecto al canon afroamericano, o Robinson (1998) en el ámbito del canon feminista.

***Vertigo* (*Vértigo (De entre los muertos)*, Alfred Hitchcock, 1958)**

Estas grandes posturas, que irremediablemente reducen los matices y la complejidad del debate, sí expresan una preocupación común entre todos los participantes en la discusión, por muy alejadas que estén sus premisas epistemológicas o ideológicas: todas ellas tienen una idea similar del canon literario. Una idea que se resume en

1 Se emplea el concepto siguiendo la definición de Alonso, cuando escribe que "el término de filmólogo es tan raro como parece, pero no hay otro para definir —frente al de cineasta referido a los que hacen películas— al crítico, teórico o historiador que hablan o escriben sobre ellas" (Alonso, 2013: 20).

2 Un repaso más detenido y detallado puede encontrarse en Pozuelo Yvancos (2000).

dos grandes elementos: quiénes forman parte del canon, y cómo y por qué pasan a integrarlo. Algo que Mignolo (1998) señala claramente con sus conceptos de canon vocacional y canon epistémico. Según este autor,

> *A nivel vocacional, un canon literario debería verse en el contexto académico (¿qué debería enseñarse y por qué?). A nivel epistémico, la formación del canon debería analizarse en el contexto de los programas de investigación, como un fenómeno que debe ser descrito y explicado (¿cómo se forman y transforman los cánones?, ¿qué grupos o clases se representan mediante el canon?, ¿qué esconde el canon?, etc.)* (Mignolo, 1998: 245).

Mignolo da con la clave al formular las preguntas, ilustrando de manera cristalina sobre qué se discutía, y se discute, acerca del canon literario: las obras y autores que lo integraban, y los procesos de construcción que explicaban y/o justificaban las presencias y ausencias correspondientes. Y la aplicación de estos dos grandes ejes ha marcado inevitablemente a otras disciplinas a la hora de pensar sobre sus respectivos cánones. En el caso del cine, ejemplos en los que puede apreciarse con claridad el peso de la discusión literaria podrían ser el de Schrader (2006) o el de De la Torre Espinosa (2016). ¿Se debe criticar esa pesada sombra, que proyecta el debate sobre el canon en los estudios literarios en el campo cinematográfico? Definitivamente sí, y por una razón muy concreta. A saber: al asumir acríticamente tanto las perspectivas como los contenidos de la discusión sobre el canon literario, no solo se heredan las aportaciones más sugerentes, sino que también se recoge la gran premisa naturalizada y, por lo tanto, no contemplada. ¿Cuál es esa idea interiorizada y ajena a toda problematización? Que el canon trata de obras (libros, cuadros o películas), y no de procesos. El problema de esa idea naturalizada es, entonces, evidente: la desatención de los procesos creativos en las discusiones que se dan sobre el canon en cualquier arte.[3] El cine, como campo cultural autónomo, recibe de otras tradiciones más añosas ese sesgo en el debate, que obvia la circunstancia de que el canon no debería tratar solo sobre lo hecho (los productos, las obras), sino también sobre lo por hacer o lo que se está haciendo (los procesos).

Metz (2001), con su concepto de institución cinematográfica, comienza a desbrozar el terreno, consiguiendo indicar los sujetos que se relacionan con las películas de una manera u otra. Así, la institución estaría constituida por tres estamentos: los que hacen las películas (cineastas), los que ven las películas (espectadores) y los que escriben y/o hablan sobre las películas (filmólogos). E, igual que este esquema permite observar cómo cada uno de estos grupos se relaciona con los objetos básicos del campo cultural cinematográfico (los mencionados films), también ayuda de manera decisiva a dilucidar las diferentes relaciones que dichos grupos establecen con el concepto de canon. Sin embargo, la institución metziana plantea un obstáculo: replica sus grupos de agentes a partir de modelos como el literario, en el que funcionan de manera mucho más clara y diáfana que en el cine. ¿Cómo puede sor-

3 En el seno de la filmología, los acercamientos a los productos (las películas) han sido dominantes. Si bien es cierto que otros puntos de vista, como los estudios sobre la recepción, han ampliado el horizonte, sigue habiendo una laguna fundamental: el estudio del proceso cinematográfico. El dossier de *Área Abierta* sobre la praxis fílmica en los estudios académicos, compuesto por los trabajos de Alonso (2018), Galindo (2018) y Lázaro (2018), supone uno de los primeros intentos de corregir esa ausencia.

***Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1941)**

tearse este contratiempo? En este caso, recurriendo a Gombrich.

En concreto, es muy interesante rescatar la lectura que hizo de su obra Gorak (1991),[4] quien afirma que Gombrich, "as a cultural historian, [he] sees the word 'canon' as referring to three distinct but related activities" (Gorak, 1991: 92). Esas tres nociones relacionadas entre sí serían: a) el repertorio de habilidades y requisitos que aseguran la competencia artística; b) el conjunto de reglas y prácticas compartidas por grupos de artistas; y c) la lista de artistas y obras que funcionan como cimas estéticas. A pesar de la necesidad de desarrollar estos puntos de vista, lo primero que merece la pena señalar es que, de las tres acepciones de Gombrich identificadas por Gorak, dos centran su mirada en los creadores y su proceso creativo antes que en las obras terminadas. Y más interesante aún es la manera en que Gorak ordena esa terna: de la creación a la recepción —dejando en último término el habitual núcleo del debate sobre el canon—. En otras palabras, parece que a Gombrich el concepto de canon le interesa en tanto en cuanto afecta a los creadores —y menos cuando se trata de un término manejado por otros sujetos del campo artístico, como por ejemplo los críticos o los historiadores—. Esa perspectiva abre un camino para la filmología en su indagación sobre el canon cinematográfico, un camino que contemple la relación del término con los productos y con los procesos.

Así pues, este trabajo pretende esbozar cómo el concepto de canon cinematográfico adquiere pertinencia en campo cinematográfico. Y esa pertinencia solo puede entenderse asumiendo su complejidad diferencial. ¿En qué consiste esa complejidad? En la gran porosidad entre los sujetos o agentes que conforman la institución cinematográfica: lejos de constituir compartimentos estancos —una

4 Conviene detallar el por qué de leer a Gombrich a través de Gorak: el pensamiento de Gombrich se despliega, sugerente pero sinuosamente, a través de múltiples textos, conferencias y volúmenes recopilatorios. Esa producción tan amplia y expansiva aborda el canon de manera explícita en contadas ocasiones. Por eso, es imprescindible la mediación de Gorak, quien extrae del bosque bibliográfico de Gombrich las claves que arman una propuesta tan sugestiva sobre el concepto de canon cultural.

separación diáfana que puede apreciarse en el mundo de la literatura o en el mundo del arte o, al menos, en sus procesos de configuración interna—, son conceptos que se contaminan, confunden e intercambian.

Para poder exponer esa complejidad del campo cinematográfico, el presente trabajo se vale de la propuesta de Gorak sobe Gombrich a cuenta de su visión del concepto de canon,[5] pero a la inversa —para partir del lugar de discusión habitual y llegar a un destino que trate de relacionar los conceptos de canon y praxis—, revisando cómo las acepciones del canon como selección de lo mejor, el canon como conocimientos compartidos por una comunidad y el canon como habilidades y rutinas profesionales, son abordadas en el campo cultural cinematográfico.

La difusa selección de lo excelente

Analizar cómo se configura el canon cinematográfico tiene, a la luz de lo expuesto anteriormente, un riesgo evidente: valerse del esquema de Metz y llegar a la conclusión de que la selección de las obras y cineastas cimeros correspondería a los filmólogos, a los que adornaría un conocimiento mayor y mejor sobre las películas —lo que les conferiría, a su vez, la autoridad suficiente y singular para hacer catálogos y listas de lo mejor—. Esta postura[6] supondría concebir el campo fílmico como un campo cultural similar al literario o al artístico en lo limpiamente perfilado de sus elementos constituyentes. En otras palabras, seguir ese camino supondría reducir a los filmólogos la problemática del canon en lo que a la cara interpretativa de la praxis[7] se refiere, y no a la creativa. Sin embargo, la cuestión en el ámbito cinematográfico no resulta tan sencilla.[8] Por ejemplo, por el papel que ocupa en toda esta problemática el espectador.

Para empezar, hay que conseguir ubicar adecuadamente la manera en la que los espectadores construyen el canon. Esta cuestión es singularmente importante, ya que no es lo mismo atender a los criterios del canon esgrimidos por Galindo Pérez (2013), englobados bajo las dos grandes categorías de la ética y la estética, o a los que apunta Jullier (2005), un conglomerado dispar de criterios entre los que está, naturalmente, el éxito en taquilla. Tradicionalmente, lo que sancionaba válido la crítica —como representante de la filmología en la canonización del día a día— operaba en un orden distinto a lo que el público aplaudía. Si en el primer caso se trataba de películas canónicas,[9] en el segundo caso se aludía a películas populares.[10] Cuando una película se presentaba como un éxito de *crítica* y *taquilla*,

5 A riesgo de resultar insistente, conviene enfatizar la importancia de esta propuesta: supone no considerar el canon como una lista de lo mejor, sino establecer una norma que configure las maneras de pensar, decir y hacer los productos y los procesos en campo cinematográfico.

6 Que consiste, en pocas palabras, en entender un canon cultural como el resultado de la discusión entre expertos de la interpretación; algo expuesto por Kermode (1998) en el artículo que, significativamente, lleva por título *El control institucional de la interpretación*.

7 Se sigue aquí el concepto de Alonso García (2018) sobre la praxis fílmica, partiendo de los planteamientos de Burch, entendido como un "meta-proceso perpetuo donde creación y recepción [...] se miran en espejo" (Alonso, 2018: 445).

8 Resulta muy oportuno remitir a Alonso García (2014) para una revisión sistemática de los sujetos que pueden encontrarse en el campo cinematográfico.

9 El término *clásicas* ha desempeñado un rol parecido en muchas ocasiones. Sin embargo, en el caso del cine, conviene tener precaución a la hora de mezclar las etiquetas de *clásico* y *canónico*, tal y como se puede comprobar en Galindo Pérez (2019).

10 Conviene aquí una nueva precisión léxica que deviene en semántica: en este caso, el adjetivo de *comerciales* no sería ajustado, porque se refiere a una finalidad (el rendimiento económico) que comparten muchas de las películas que no lo alcanzan.

la expresión refería directamente a una conquista en ambas dimensiones. Sin embargo, esa distinción entre la crítica y el público no es ni mucho menos clara, y ello se debe a una figura clave para entender la complejidad del campo cinematográfico: el cinéfilo.

La figura del cinéfilo debe ser entendida como liminar entre el gran público y el filmólogo, y lo decisivo del rol que ha jugado en la institución cinematográfica es el peso, sin parangón en otros campos culturales, que ha tenido a la hora de configurar el canon cinematográfico en su acepción de selección de la excelencia. Lo hace ejerciendo una gran influencia en el juicio crítico que conduce a la inclusión de determinadas películas en el canon (y la exclusión de otras). Basta con echar un vistazo a la propuesta de Jullier para comprobar cómo las perspectivas cinéfilas han teñido en gran medida las razones que hay detrás de las respuestas a la pregunta de *qué es una buena película*. Jullier cita los siguientes criterios: el éxito económico, el logro técnico, el carácter edificante, el poder emocionante, la originalidad y la coherencia. De esta manera, plantea una panoplia que pone de manifiesto cómo un discurso alejado de lo académico y vinculado a determinadas formas de la cultura popular influye en la definición de un criterio canonizador. Proceso que, una vez más, resulta muy complicado de encontrar en otras formas culturales. Las cimas estéticas literarias, por ejemplo, están perfectamente controladas y señaladas por la institución de intérpretes profesionales, tal y como ha indicado Kermode en un trabajo ya citado; de la misma manera, en los estudios artísticos pueden apreciarse puntos de vista análogos, como el de Dickie (2005).[11] El cinéfilo,[12] además, pone en cuestión la nítida separación entre espectadores y filmólogos, forzando a estos últimos a distinguirse básicamente por lo pecuniario —el filmólogo se dedica profesionalmente a hablar y escribir sobre películas— o a lo académico —el filmólogo exhibe unas credenciales que lo facultan o habilitan para su tarea—.

La cuestión del canon alcanza así una conclusión determinante: mientras que en los estudios literarios o artísticos el debate sobre la construcción del canon se restringía a la participación de críticos, historiadores o analistas —en definitiva, expertos de voz autorizada—, en el ámbito cinematográfico la filmología no puede arrogarse la exclusividad de la discusión. Por lo tanto, puede afirmarse un primer gran hecho diferencial del campo fílmico: el espectador es un agente canonizador.

Y entonces se llega a otro de los elementos que demuestran la complejidad del campo cinematográfico, y cómo esta complejidad afecta a la configuración del canon como selección de la excelencia: si en la literatura o el arte el canon de obas maestras está custodiado por la institución, como observaron Kermode o Dickie; en el cine, el control presenta una naturaleza bifronte: una faz institucional —dominada por los filmólogos— y una faz popular —capitaneada por los cinéfilos—. La complicada convivencia de ambos agentes canonizadores revela puntos de fricción y puntos de contacto, poniendo de relieve que lo fundamental de su relación radica precisamente en los contactos mutuos, y no en la drástica separación.

El canon como selección de la excelencia también tiene otras dos derivadas: el peso de los espectadores en el rastreo de mentalidades —y de ciertas tendencias hegemónicas, tanto en los procesos como en los productos— y la rearticulación de los tradicionales roles de creador (emisor) y espectador (receptor) en el seno de la cultura transmedia.

---

11 Cuya teoría del arte no se adjetiva por casualidad como *institucional*.

12 Una interesante revisión de las implicaciones de la figura del cinéfilo puede encontrarse en Pujol Ozonas (2011).

La primera ha sido ampliamente estudiada por la sociología del cine, destacando alguno de los trabajos de Sorlin (1992). Los espectadores, al dirigir su atención preferente a unas películas y no a otras, están poniendo de manifiesto determinadas líneas del gusto colectivo en lo que se refiere a tendencias temáticas —géneros, argumentos, personajes— y expresivas —normas estéticas, lenguajes y códigos preponderantes—. Y esto, lejos de circunscribir la mirada a las películas (los productos), la abre a los procesos: si determinado tipo de films es saludado con más intensidad que otros por el público, las condiciones y circunstancias de producción se verán inevitablemente arrastradas, ocupando de esa manera un lugar central en los procesos de creación. En el fondo, en esto radica gran parte del peso de lo popular en la configuración del canon de excelencia.

En cuanto a la cultura transmedia como ecosistema de producción en el que las películas son producidas y vistas actualmente, es necesario tener en cuenta uno de los pilares conceptuales de este paradigma: la participación activa de los tradicionales consumidores en la creación de contenidos.[13] Tal y como afirma Jenkins (2008), los consumidores han abandonado el espacio habitualmente dedicado a ellos, transgrediendo el esquema comunicativo de Jakobson (1981) para acceder a la posición de los productores.[14] En un panorama de estas características, el papel jugado por los espectadores a la hora de configurar el canon cinematográfico se torna bastante más complejo.

Habiendo abundado en la vertiente popular de la configuración del canon cinematográfico, es pertinente dirigir la reflexión ahora hacia la vertiente institucional, el territorio de los filmólogos. Para empezar, conviene hacer una aparentemente sencilla distinción dentro de un grupo de agentes que, no obstante, presenta una gran heterogeneidad en sus funciones y tareas en el campo cultural cinematográfico. Por un lado, aquellos que configuran su labor canonizadora en el contacto directo con las novedades en carteleras y festivales: los críticos. Por otro lado, aquellos que articulan su labor canonizadora a través de la construcción de modelos conceptuales desde los que pensar las pe-

***Tôkyô monogatari* (*Cuentos de Tokio*, Yasujirô Ozu, 1953)**

13 Y que, tal y como señala y desarrolla Luis Alonso García en conversación privada, no deja de ser una actualización en la era de lo digital del concepto de *emirec* (emisores/receptores), el cual pretendía dar cuenta del mercado de *productores precarios* y *consumidores compulsivos* en los años setenta. A pesar de que lo expuesto por Alonso contradice lo propuesto en este aspecto por el presente artículo, la idea es suficientemente potente como para reseñarla.

14 El neologismo *prosumidor* quiere dar cuenta de esta realidad combinando los vocablos *productor* y *consumidor*.

lículas: los teóricos y los historiadores. La razón de esta taxonomía se debe a la particular relación que mantienen con las películas unos y otros.

La crítica cinematográfica puede entenderse como "una actividad pegada a la actualidad que se solventa en caliente […] y a bote pronto […] sin grandes apoyaturas metodológicas ni aparato teórico" (Zumalde, 2011: 17). El mismo autor precisa que la función de los críticos es "señalar y valorar argumentadamente los filmes que el espectador debería ver" (Zumalde, 2011: 17), y, en última instancia, explica la autoridad de los críticos de cine afirmando que

> *La experiencia nos dice que la* razón crítica *descansa prioritariamente sobre la credibilidad del firmante, sobre la confianza que sus veredictos precedentes le han granjeado entre unos interlocutores que lo consideran una* persona de buen gusto *depositaria de un sexto sentido que le faculta para discernir aquello que les debe gustar. Lo que nos revela que el juego de la crítica es, en puridad, un acto de fe* (Zumalde, 2011: 19).

***Bronenosets Potiomkim* (*El acozazado Potemkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925)**

Otra propuesta plantea que "allí donde la teoría del cine se encarga de características comunes entre películas, la crítica cinematográfica se ocupa de las cualidades particulares de films individuales o grupos de films […] Para algunos críticos, el objetivo […] es la evaluación estética" (Allen y Gomery, 1995: 21). En otras palabras, el crítico es un agente constante de canonización, ya que su contacto con las obras es permanente y trepidante: su "tarea de zapa" (Zumalde, 2011: 17) lo obliga a modificar el canon de forma diaria, ampliando o reduciendo la lista de lo mejor, en una dependencia casi absoluta con la actualización de los estrenos. La labor del crítico, desde este punto de vista, es una de las que más refuerza la idea del canon como *concepto tapón*, en tanto en cuanto obliga a mantener la mirada en las películas (los productos), impidiendo prestar atención a los procesos conducentes a ellas o, incluso a la forma de mirar los propios films.

Junto a los críticos, los teóricos y los historiadores desempeñan un rol distinto. Definiciones habituales indican que "la teoría cinematográfica tiene como ámbito la naturaleza, cualidades y funciones del cine en general" (Allen y Gomery, 1995: 21), mientras que la historia del cine "intenta explicar los cambios que ha sufrido el cine desde sus orígenes, así como dar razón de los aspectos del cine que se han resistido al cambio" (Allen y Gomery, 1995: 22). Es decir que, ya sea desde la inmanencia teórica,

o desde la contingencia histórica, estos filmólogos se relacionan con el canon de una forma más oblicua, aunque quizá más duradera. Así, dedicar monografías y estudios de largo alcance privilegia unas películas y cineastas sobre otros; incluir unos títulos y no otros en análisis históricos[15] traza un imaginario muy concreto sobre las películas de las que merece la pena hablar o pensar; o hacerse eco de determinadas ideas y prácticas, y no de otras, en los manuales e introducciones académicas, naturaliza esos elementos, invisibilizando otros.

Esta podría ser una descripción aceptable de las funciones canonizadoras de los filmólogos, si no fuera por el hecho de que la vertiente institucional de la construcción del canon cinematográfico se ve también impregnada de la específica complejidad del campo fílmico. ¿Cómo se concreta en este caso? En el hecho de que el aspecto institucional del canon cinematográfico no descansa exclusivamente en los filmólogos, sino que también los creadores forman parte. Y lo hacen a través de un recurso canonizador básico: los premios.

Tanto los premios de carácter nacional como los galardones en festivales internacionales tienen dos puntos en común muy significativos: la atención que suscitan y el hecho de que tanto los premiados como los que otorgan[16] tales premios son cineastas. Ambas circunstancias justifican sobradamente que los cineastas compartan institucionalidad con los filmólogos a la hora de configurar el canon, y ambas son, si no exclusivas, sí mucho más patentes en el cine que en otras artes. Y suponen de facto una demostración más de cómo la construcción del canon cinematográfico está lejos de ser un proceso sencillo.

Basta con pensar en el debate mencionado anteriormente sobre el canon literario en el ámbito estadounidense: Bloom, Kermode, Harris, Guillory, Gates, Robinson o Mignolo presentan muchas discrepancias conceptuales, pero todos ellos responden a la figura del crítico literario, que monopoliza el debate sobre el canon literario. Como ha podido comprobarse a lo largo de este apartado, en campo cinematográfico la cosa no es tan fácil, en el momento en el que tanto espectadores como creadores constituyen agentes canonizadores a tener en cuenta junto a los filmólogos.

El conjunto de conocimientos compartidos

La colaboración de espectadores, filmólogos y creadores, a pesar de las diferencias que presentan unos y otros, está hilada por una característica común: la equiparación de lo fílmico (las cualidades atribuibles al fenómeno cinematográfico) con una declinación concreta, lo que Alonso llama el "cine-cine" (Alonso García, 2010: 34), que no es otra cosa que el cine-drama anclado a dos principios rectores: el relato visual y la película comercial. Esa es la base de conocimiento común que comparten los miembros del campo fílmico, y es la razón de que el canon cinematográfico, desde este punto de vista, opere como un denso sentido común que permea todos los discursos de y sobre cine. Intentando con-

15 Es muy interesante atender al recorrido trazado desde una historia monumental como la de Gubern (2006) hasta una historia conceptual como la de Camporesi (2014), sustituyendo el repaso de obras maestras por la selección de obras significativas, no necesariamente las estéticamente más valiosas.

16 Academias cuyos miembros cumplen el requisito de ser profesionales de la creación cinematográfica en cualquiera de sus variantes, o jurados integrados por personalidades célebres y prestigiosas de ese mismo ámbito creativo.

cretar la cuestión, este sentido del canon orienta las respuestas a dos grandes preguntas: cuáles son las mejores películas, y cuál es la mejor manera de hacer películas.

Para comprender mejor esta concepción del concepto de canon resulta de utilidad recurrir a las ideas de *episteme* en Foucault (2010) y de *esencialización* en Barthes (2012). Cuando Foucault emprende su investigación sobre los saberes humanos, está proporcionando un aliento epistemológico de primer orden a los investigadores de toda rama o disciplina: señala cómo cada saber es fruto de unas condiciones concretas en un momento y lugar dados, lo que evita la sacralización (y naturalización) del conocimiento e invita a problematizarlo todo. Barthes, por su parte, señala lo siguiente: "la semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia" (Barthes, 2012: 237). Siguiendo esa línea de razonamiento, se puede comprobar que en todo campo cultural los saberes sedimentan en un sentido común que sanciona como hegemónicos (cuando no únicos) determinados valores y conocimientos, haciendo que lo que solo era una opción entre varias pase a ser considerado como indiscutible —y, de paso, marginando u ocultando todo aquello que contradiga ese sentido común—.

El sentido común, el mito barthesiano, son sinónimos del concepto de discurso tutor, el cual procede directamente del "sentido tutor" que González Requena (2006: 10) empleó para aludir a aquellos puntos de vista intocables e intocados alrededor del cine de Eisenstein. El discurso tutor hace referencia a un conjunto de conocimientos compartidos por los miembros de un determinado entorno o campo cultural, y que son respaldados y privilegiados frente a otros que resultan oscurecidos o ignorados. Y, llegados a este punto, se puede afirmar que el concepto de canon, en este segundo sentido que se propone, es, precisamente, ese discurso tutor, ese sentido común que cohesiona a la vez que simplifica el campo cinematográfico.

Se decía más arriba que el canon cinematográfico sirve de guía para responder a las preguntas de cuáles son las buenas películas y cuál es la buena manera de hacer películas. Sobre la primera cuestión, ya se han podido comprobar en el apartado anterior los intrincados procesos que comparecen a la hora de intentar formular una respuesta —dada la disparidad y confusión de criterios, fruto de la porosidad entre grupos de agentes en el interior del campo cultural cinematográfico—. Sobre la segunda cuestión versará lo que sigue. Lo que hace que, en este momento, lo que toque sea abordar la manera en que el canon cinematográfico como conjunto de conocimientos compartidos se despliega. Para ello, conviene aproximarse a los cuatro grandes espacios en los que lo hace: las salas de cine, las ceremonias de entrega de premios, los medios de comunicación y las aulas de facultades y escuelas.

Sobre las salas de cine, puede afirmarse que la propia tipología de los lugares de exhibición genera una idea sobre el cine —tanto sobre sus productos como sobre sus procesos—. ¿Es la misma experiencia la de unas multisalas ubicadas en un centro comercial que la de una sala que exhibe las películas en versión original? El tipo de películas escogidas para la exhibición y los rasgos que caracterizan el visionado en una y otra —y en todos los demás modelos que no se mencionan— son a la vez causas y consecuencias de que los cineastas, los espectadores y los filmólogos identifiquen y se valgan de una serie de códigos que les permita clasificar películas en base a, por ejemplo, tipos como el *blockbuster* o el filme *de autor*.[17]

17 Tipos de película mucho más fáciles de ilustrar con ejemplos que de definir conceptualmente, lo que pone de manifiesto la existencia de ese sentido común, tácito, compartido pero no explicitado, que ordena lo que se sabe y se dice en el campo cinematográfico.

***El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973)**

Las ceremonias de entrega de premios son importantes entornos de construcción del canon cinematográfico, en tanto en cuanto suponen visibilizar de forma extrema los objetos privilegiados y los discursos sobre esos objetos. El sistema se vale de este tipo de ventanas para exhibir públicamente cuáles son las películas dignas de ser premiadas y, además, cuáles son las maneras de pensar el cine que deben ser primadas.[18] Los festivales funcionarían, en este caso, como la otra cara de la moneda: el espacio permitido por ese mismo sistema para que se exhiban públicamente las maneras en que se pueden ampliar o forzar los conocimientos compartidos —lo que no deja de ser, lógicamente, una forma de validar ciertas experimentaciones frente a otras que no logran ese reconocimiento—.

Los medios de comunicación constituyen un entorno privilegiado para la construcción del canon cinematográfico, entendido como conjunto de conocimientos compartidos. El análisis detallado de esta circunstancia desborda con mucho los límites de este trabajo, pero pueden citarse dos grandes modos en los que se pone de manifiesto: las críticas de cine —*corpus* de textos que edifican maneras específicas de ver y pensar las películas— y las entrevistas a cineastas —las cuales, a través tanto de las preguntas de los periodistas como de las respuestas de los creadores, revelan una concepción concreta sobre la forma, la recepción y la elaboración de las películas—.

Finalmente, las aulas de facultades y escuelas suponen la validación, desde las instancias educativas, de determinados conocimientos sobre los productos y los procesos del campo cinematográfico. Asignaturas como Historia del Cine implican necesariamente una selección de títulos y cineastas, y esa selección conlleva, a su vez, el reconocimiento —ya sea expreso o tácito, consciente o inconsciente— de una

18 Resulta evidente, por ejemplo, la cantidad de veces que los presentadores de premios o los premiados aluden a la naturaleza narrativa del cine —el trabajo de "contar historias"—, ignorando otras modalidades o, incluso, la consideración de otras naturalezas posibles.

***The Godfather* (*El padrino*, Francis Ford Coppola, 1972)**

cierta idea del cine. Esa idea del cine encuentra un cauce muy significativo para su transmisión en los entornos educativos. A su vez, las aulas suponen un lugar privilegiado desde el que perpetuar una idea sobre cómo hacer películas. Una idea que, consolidada, acaba siendo *la* idea. Esa opción que acaba siendo contemplada como la única posible constituye el tercer sentido del canon cinematográfico.

Las reglas y rutinas profesionales[19]

Como señala Alonso (2013), la literatura sobre el proceso de hacer películas se puede dividir en tres grandes categorías: las poéticas de autor, los manuales técnicos y las descripciones académicas. Y es significativa en todas ellas "la extendida homogeneidad de las maneras de pensar sobre el hacer cine, llamativa por la cantidad y variedad de los puntos de vista movilizados" (Galindo Pérez, 2018: 467). El esquema de las tres fases sucesivas (pre-/en-/post-producción) o la separación entre lo estético y lo económico, son elementos que se explican como fenómenos naturales, no como construcciones sociohistóricas que responden a unas determinadas circunstancias e intereses.

El canon cinematográfico correspondería, en este nivel de significado, a las ideas sobre la praxis fílmica. Así pues, el canon respondería a la fijación de una reglas y rutinas que organizan la creación fílmica en un sentido determinado, excluyendo otros. En este aspecto, conviene destacar sus dos grandes rasgos: lo tácito que es y lo pregnante que resulta.

Las reflexiones de Sennett (2008) son muy pertinentes para explicar la primera cuestión. Al hablar, refiriéndose a las características que definen su concepto de artesano, de "los secretos del oficio" (Sennett, 2008: 97), alude claramente a la cualidad de todo conocimiento profesional basado en el hacer: es asumido sin problemas, pero es muy difícil verbalizarlo.

La segunda cuestión ha sido recorrida a lo largo de todo el texto: la complejidad del campo cinematográfico y la construcción del canon cinematográfico como sentido común aseguran la fuerte influencia de determinadas ideas y, sobre todo, dificultan la puesta en duda o la discusión articulada de esas mismas aseveraciones.

La pluralidad de cánones

La conclusión de este trabajo implica hacer dos cosas: recapitular brevemente las propuestas conceptuales y defender la pertinencia de hablar del canon como, en realidad, una pluralidad de cánones.

---

19 El tercer sentido del canon cinematográfico es el menos estudiado, razón por la que, una vez analizados con más detenimiento los dos anteriores, este se apunte en sus aspectos más básicos, dejando para posteriores ocasiones el desarrollo sistemático y profundo de sus aristas y puntos de vista.

Lo que este trabajo plantea es considerar el concepto de canon cinematográfico desde un triple sentido: como selección de lo mejor, como sentido común —un conjunto de conocimientos compartidos y no necesariamente explicitados— y como reglas y rutinas profesionales. Y todo ello desde la asunción radical de la complejidad del campo cinematográfico como campo cultural diferenciado: una complejidad revelada en la complicada convivencia conceptual de cineastas, espectadores y filmólogos —al contrario de lo que puede suceder en otros campos culturales como el literario o el artístico—.

Asimismo, parece evidente que, en vista de estas conclusiones, el hecho de hablar de canon cinematográfico supone, a la vez, una simplificación y una confusión. Por ello, el recurso a la pluralidad no es baladí: no se trata solo de reconocer que no hay una sola lista de lo más valioso, sino que no hay un sentido único y unívoco del propio concepto de canon. Quizá solo una circunstancia validaría el uso en singular: la consideración del canon cinematográfico como el concepto-rector del campo fílmico, un concepto que ordena —en su doble acepción de prescribir y organizar— las maneras de hacer y pensar el fenómeno cinematográfico.

El canon cinematográfico no puede considerarse como un mero traslado de las disquisiciones llevadas a cabo en otros campos. No puede contemplarse como la lista de películas y cineastas dignos de preservar por su especial valía, sino como un concepto que configura a través de diferentes niveles el campo cultural cinematográfico. En definitiva, por canon se debe entender una noción que, de manera más o menos explícita, fija la norma para las obras, los discursos y los procesos en el campo cultural cinematográfico.

Desde esta perspectiva, el canon cinematográfico se revela como el concepto clave a la hora de analizar las formas en que se estructura y se manifiesta el campo cinematográfico. Un concepto que, necesariamente, debe ser estudiado a través del rastreo de casos que, desde ejemplos concretos, den cuenta de los nudos que atraviesan la comprensión del canon cinematográfico.

Bibliografía

Allen, Robert C. y Gomery, Douglas (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.

Alonso García, Luis (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés.

Alonso García, Luis (2013). El saber hacer del proceso fílmico: del cineasta al filmólogo. *Archivos de la Filmoteca*, 71, XIX-XXXII.

Alonso García, Luis (2014). Peliculeros zarandeados en la selva de las cosas y los signos. *Shangrila Textos Aparte*, 22, 14-33.

Alonso García, Luis (2018). El proyecto fílmico y la teoría general de la producción. *Área Abierta*, vol. 18, n. 3, 443-459.

Barthes, Roland (2012). *Mitologías*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Bloom, Harold (2004). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Burch, Noël (2011). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Camporesi, Valeria (2014). *Pensar la historia del cine*. Madrid: Cátedra.

De la Torre Espinosa, Mario (2016). El canon fílmico a la luz de las teorías sistémicas. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 14, 209-226.

Dickie, George (2005). *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel (2010). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.

Galindo Pérez, José María (2013). El canon cinematográfico español: una propuesta de análisis. *Archivos de la filmoteca*, 71, 141-154.

Galindo Pérez, José María (2018). Los entresijos de la mirada: una propuesta metodológica para analizar la praxis fílmica. *Área Abierta*, vol. 18, n. 3, 461-476.

Galindo Pérez, José María (2019). Del cine clásico de Hollywood: más allá del choque entre el estilo y el canon. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 119-130.

Gates Jr., Henry Louis (1998). Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana, en Sullà, Enric (ed.), *El canon literario* (pp. 161-187). Madrid: Arco/Libros.

González Requena, Jesús (2006). *S.M. Eisenstein: lo que solicita ser escrito*. Madrid: Cátedra.

Gorak, Jan (1991). *The making of the modern canon*. London: Athlone.

Gubern, Román (2006). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.

Guillory, John (1993). *Cultural capital: the problem of literacy canon formation*. Chicago: University of Chicago.

Harris, Wendell V. (1998). La canonicidad, en Sullà, Enric (ed.), *El canon literario* (pp. 37-60). Madrid: Arco/Libros.

Jakobson, Roman (1981). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.

Jenkins, Henry (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós: Barcelona.

Jullier, Laurent (2005). *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.

Kermode, Frank (1998). El control institucional de la interpretación, en Sullà, Enric (ed.), *El canon literario* (pp. 91-112). Madrid: Arco/Libros.

Lázaro López, José Ángel (2018). Hacer, explicar, enseñar cine. Didáctica y epistemología de la creación fílmica. Área Abierta, vol. 18, n. 3, 477-490.

Metz, Christian (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.

Mignolo, Walter (1998). Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?), en Sullà, Enric (ed.), *El canon literario* (pp. 237-270). Madrid: Arco/Libros.

Pujol Ozonas, Cristina (2011). *Fans, cinéfilos y cinéfagos. Una aproximación de las culturas y los gustos cinematográficos*. Barcelona: Editorial UOC.

Robinson, Lillian S. (1998). Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario, en Sullà, Enric (ed.), *El canon literario* (pp. 115-137).

Schrader, Paul (2006). Canon fodder. *Film Comment*, vol. 42, n. 5, 33-49.

Sennett, Richard (2008). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Sorlin, Pierre (1992). *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zumalde, Imanol (2011). *La experiencia fílmica*. Madrid: Cátedra.

José María Galindo Pérez

Doctor en Comunicación Audiovisual, ejerce como profesor en el CSEU La Salle, impartiendo asignaturas relacionadas con la Narrativa Transmedia y la Educación Audiovisual. Autor de diversas publicaciones relacionadas con sus principales líneas de investigación, el concepto de canon cinematográfico y el análisis de los procesos creativos en cine, a las que se añaden múltiples aportaciones sobre diferentes aspectos de historia y teoría del cine.

Fecha de recepción: 08/12/2019 Fecha de aceptación: 08/02/2020

Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales

Encubándose desde finales de los años ochenta del pasado siglo, los últimos 25 años han conocido el desarrollo de una nueva historiografía del cine español desarrollada a partir de más rigurosas metodologías historiográficas que incluían el análisis textual como afilado bisturí capaz de acceder a las entrañas formales del film. Esta nueva historiografía va a ser capaz de desterrar tópicos convertidos con el tiempo en "verdades" irrefutables (la total ruptura entre el cine republicano y el de los años cuarenta, leído en exclusiva como manifestación mecánica del Régimen franquista; el cine "regeneracionista" de los años cincuenta tan estrecha como erróneamente vinculado con el neorrealismo italiano…) y poner en pie una nueva memoria del cine español (sus raíces en formas de la cultura popular; la continuidad de cierto cine posbélico; las transformaciones de los años cincuenta a partir de la evolución de las formas del sainete fílmico…) que indefectiblemente trae consigo un nuevo canon capaz de situar en primer término nombres y títulos hasta entonces apenas (re)conocidos.

Palabras clave: cine español; historiografía; análisis fílmico; nueva memoria; Segunda República; régimen franquista; posguerra; costumbrismo; humor; melancolía; reflexividad; sainete; esperpento.

A new canon for Spanish cinema: historical trajectories, textual flavours

Covering up since the late eighties, the last 25 years have known the development of a new historiography of Spanish cinema developed from more rigorous methodologies that include textual analysis as sharp scalpel, capable of accessing the formal entrails of films. This new historiography is able to banish topics converted over time into irrefutable "truths" (the total break between the republican cinema and that of the forties, read exclusively as a mechanical manifestation of the Franco regime; the "Regenerationist" cinema of the fifties erroneously linked to Italian neorealism) and to set up a new memory of Spanish cinema that inevitably brings with it a new canon capable of placing first and last names and titles barely (re) known. For instance, a Spanish cinema whose roots remain in expressions of popular culture, which continues a certain post-war cinema, and which transforms in the fifties from after the evolution of the forms of the filmic sainete.

Key Words: Spanish cinema; Historiography; Film Analysis; New Memory; Second Republic; Franco Regime; Postwar Period; *Costumbrismo*; Humour; Melancholy; Reflexivity; *Sainete*; *Esperpento.*

Archivos de la Filmoteca 78, 49-62 · ISSN 0214-6606 · ISSN electrónico 2340-2156

> *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.*
>
> Santos Zunzunegui (1999: 101).

Cuando en una reseña publicada en *Reseaux* (nº 80, noviembre-diciembre, 1996) Pierre Sorlin achacaba a la *Historia del cine español* publicada por Ediciones Cátedra el año anterior (VV. AA., 1995) dejar sin respuesta la cuestión nodal que parecía latir a lo largo del libro y que no era otra que la existencia (o no) y las (posibles) particularidades de un(os) modo(s) original(es) de representación del cinema hispano —lo que llevaba al investigador francés a interesarse por los trabajos de investigadores anglosajones—, el complejo proyecto que daría lugar a la decisiva *Antología crítica del cine español (1906-1995)* llevaba ya varios años gestándose bajo la dirección de Julio Pérez Perucha (Pérez Perucha, 1997).[1]

Parecía haber llegado la hora de enfrentarse, con las armas del más sosegado y reflexivo análisis histórico y textual, al sinfín de penalidades que hasta entonces habían asediado a la historiografía del cine español surgida con la Transición democrática (por abreviar: una corriente interna, más o menos políticamente bienintencionada pero errada, cansina y masoquista, que —pasando por alto toda reflexión sobre los procesos enunciativos, formales, del film; aquellos en los cuales si en efecto el contexto his-

1 De larguísima gestación, rigurosa selección de títulos y dificultosa labor de edición capaz de lograr convertir los 305 análisis de films de 44 autores en un todo unificado que deja no obstante margen para la diversidad en el interior del homogéneo marco, la obra supone un auténtico giro epistémico en nuestro campo (Alonso García, 2001). De trascendencia y relevancia todavía no suficientemente valoradas, la *Antología* se convierte en ineludible texto de referencia, a la vez culminación de trayecto y punto de partida, desde el que la docencia e investigación en Historia del cine español estaba felizmente condenada a transformarse. Para ello, sin embargo, era todavía necesario articular teórica e historiográficamente el nuevo mapa que la *Antología* solo proponía de forma implícita. Tal tarea fue asumida por Santos Zunzunegui, quien en el capítulo final de *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español* (Zunzunegui, 1999: 100-121), ponía en pie las bases de una auténtica teorización vertebradora, desarrollada luego en su libro más importante —auténticamente crucial— desde el punto de vista de la historiografía de nuestro cinema: *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, publicado originalmente en 2002 por la Filmoteca de Valencia y reeditado, notablemente ampliado y generosamente ilustrado por la editorial valenciana Shangrila. Textos aparte (Zunzunegui: 2018). Si el cine español, nos señala(ba) Zunzunegui, se presenta en sus mejores ejemplos como un cine profundamente estilizado —entendiendo el término tal y como lo hacía Pedro Salinas cuando hablaba de la existencia de una importante tradición del arte español que suponía "un desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo mediante la imposición a las apariencias de un estético, moral o intelectual"; o acudiendo a las reflexiones orteguianas sobre la dimensión estilizada de buena parte del arte español—, no parecía descabellado, en principio (y a falta de ulteriores y necesarios ajustes y refinamientos), considerar a sus cineastas esenciales en función de su manera de entender dicho concepto de estilización. Por resumir muy brevemente (dada su condición, a estas alturas, de clasificación *clásica*): en primer lugar, los que "huyen del realismo primario por la vía de la exageración, de la deformación sangrante" o *esperpéntica* (Berlanga/Ferreri/Azcona, Fernán-Gómez); en segundo, el popularismo casticista, costumbrista, *sainetesco,* encabezado por Edgar Neville y en el que cobran importancia singular las tradiciones del género chico, especialmente sus *tipos* actorales; en tercer lugar, la vía del mito, que se despliega en obras aisladas (*Vida en sombras* de Lorenzo Llobet-Gràcia o una parte significativa de la obra de Manuel Mur Oti serían buenos ejemplos en la posguerra) hasta alcanzar su cénit en dos títulos señeros durante la Transición hacia la democracia, *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y *Furtivos* (José Luis Borau, 1975); y, finalmente, los *extraterritoriales* que, como Pere Portabella, hacen un cine que se sitúa en las fronteras mismas del séptimo arte cuando no mezclan armoniosamente la vanguardia con lo popular, la experimentación más osada con las referencias tradicionales (tómese como ejemplo la obra inclasificable de Val del Omar).

tórico es fundamental, su presencia ha de aparecer inscrita ineludiblemente— insistía en la muy pesada y negativa losa que la revitalización llevada a cabo por el cine español del teatro y del espectáculo popular en general a lo largo de su historia había supuesto para la valía estética y política de este, por un lado, y en su [supuesto] carácter de emanación mecánica del Régimen franquista ["el cine de Franco, de copla y pandereta", "la españolada", "las películas de curas"…], por otro; otra[s], anglosajona[s] que, excepciones al margen, demostraba[n] un profundo desconocimiento de la cultura y el cine españoles; en fin, un desprecio y falta de interés generalizados…)[2] y de poner en pie una nueva forma de pensar y escribir la historia del cine español ya no preocupada de la impresionista y siempre supuesta bondad de tal o cual película, sino de analizar sus procedimientos formales, sus complejos procesos de reelaboración de las tradiciones culturales y populares de las que partía para seducir a sus potenciales espectadores y, en definitiva, la respuesta textual que oponía a las predeterminaciones del tiempo histórico de su realización (Pérez Perucha, 1992).

En efecto, los nuevos historiadores —que sumábamos nuestro esfuerzo a los rigurosos trabajos surgidos de la conversión a los estudios historiográficos de buena parte de los analistas y semiólogos reunidos en torno a la célebre revista *Contracampo* (1979-1987)—[3] (Aranzubia, 2007) no estábamos dispuestos a seguir repitiendo los tópicos habituales —enquistados tanto a partir del tan célebre como

2 Puede consultarse una excelente aproximación a la historiografía del cine español del periodo 1975-2005 en Zumalde (2005).

3 Que, en su mayoría, encontrarán en los nacientes y variables estudios cinematográficos universitarios (y en las nuevas revistas entonces surgidas) un lugar apropiado para desarrollar sus investigaciones y formar a una nueva generación de historiadores (Castro de Paz, 2007). Como es lógico —dada la citada pesadísima losa que constreñía al cine español, convirtiéndolo en *mal objeto* y la consiguiente ausencia de una tradición historiográfica que hubiese ido afinando convenientemente sus útiles teóricos y metodológicos a dicho campo de estudio—, los primeros trabajos surgidos de ese productivo reciclaje de analistas textuales hacia el discurso historiográfico habían centrado su atención, ya desde los años ochenta, en diversos autores o periodos de cinematografías extranjeras. Un periodo de engrase y "puesta a punto" necesario para que las particularidades de un(os) (posibles) modo(s) de representación del cine español (Talens y Zunzunegui, 1995) tomaran cuerpo pausadamente en investigaciones que habrían de acabar ofreciendo, como veremos, un mapa topográfico más operativo de dicho cinema que, superando tópicos y descalificaciones, iba a acudir para su elaboración a la materia misma de los textos, a la puesta en forma de los films para buscar en ellos, a través de su análisis histórico y estilístico, las rugosidades, contradicciones y ambigüedades, y las sin duda profundas huellas de su tiempo que toda obra artística ha de encerrar forzosamente. Un mapa en el que, en definitiva y como reivindicaba Julio Pérez Perucha en otro texto esencial, el lugar de cada film deberá ser analizado y definido en función del estudio y posterior cruce de todas las circunstancias que de un modo u otro intervienen en su producción (Pérez Perucha, 1995). Poco a poco las nuevas investigaciones incorporan tendencias teóricas y metodológicas que habían surgido y demostrado su productividad más allá de nuestras fronteras; trabajos en los que se trata de ir cubriendo paulatinamente los innumerables vacíos de una historiografía hasta hace poco, como señalábamos, todavía en mantillas. Progresivamente, y en un proceso en pleno desarrollo en la actualidad, las diversas facetas imbricadas en ese complejo objeto que denominamos cine (manifestación artística, institución económica, producto cultural y tecnología) comienzan a ser historiadas sin escapar al progresivo rigor y a la evolución de los planteamientos teóricos sobre los que dichas investigaciones se apoyaban. Sin duda solo esa permanente labor de investigación iba a permitir encarar la posterior y constante (re)escritura y enseñanza de una(s) nueva(s) historia(s) global(es) del cine español en la(s) que el protagonismo del análisis textual habría de convivir necesariamente, además de con la arqueología y filología fílmicas, con la historia cultural, económica y tecnológica del cine, en constante interacción, sin olvidar tampoco las preocupaciones y los planteamientos teóricos e historiográficos de los historiadores del arte y de los historiadores *generalistas*. Estas dos generaciones irán poniendo en pie, pieza a pieza, un proyecto común que aprovecha cualquier resquicio (léase proyecto de investigación, subvención autonómica, etc. [universitarios o no] para ir construyendo una nueva historiografía —una auténtica "Nueva memoria", como se titula el trabajo que, concebido como un manual universitario, trataba en 2005 de compendiar los resultados preliminares de este sugestivo *trayecto* (Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui, 2005)— ya no preocupada de la impresionista y siempre supuesta bondad o maldad de tal o cual película ("el cine español, como cualquier otro, no es bueno ni malo, es, simplemente, particular, concreto, específico" [Pérez Perucha, 1992]), sino de analizar sus procedimientos formales, insistiendo necesariamente en los complejos procesos de reelaboración de las tradiciones culturales y populares de las que partían.

cortoplacista y a la postre errado pentagrama *bardemiano* como de las no menos desafortunadas cien palabras de García Escudero— que postulaban en el mejor de los casos la contundente banalidad de nuestro cine, o incluso, y para el realizado desde 1939, un fétido hedor ligado a la putrefacción franquista, sino que —bien al contrario— nos proponíamos buscar su atípica y atractiva originalidad en la necesidad histórica de haberse desarrollado conviviendo con las más adversas condiciones industriales y viscosas circunstancias políticas.

Es sabido que no es hasta el periodo republicano cuando —superada la crisis de la llegada del sonoro, y tras un periodo mudo que anuncia y desarrolla pese a limitaciones de todo tipo algunas de sus más solventes constantes (adaptación de sainetes, zarzuelas y novelas populares, casticismo madrileñista o folklorismo andalucista…)— comienza a poder hablarse en serio de un cine de cierta envergadura, calidad y profesionalidad, a través de producciones basadas en actores populares (nuestras primeras estrellas internacionales: Imperio Argentina, Angelillo). Títulos folklóricos tan logrados como *La hermana San Sulpicio, Nobleza baturra* o *Morena Clara* (Florián Rey, 1934, 1935 y 1936, todos protagonizados por la citada Imperio Argentina), musicales extraordinarios como *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) y *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936) o los "sainetes" producidos entre 1935 y 1936 por Filmófono y con producción ejecutiva de Luis Buñuel (*Don Quintín el amargao, La hija de Juan Simón, ¿Quién me quiere a mí?* y *Centinela alerta*), anuncian un posible periodo de esplendor que queda truncado en 1936 con la sublevación militar contra la legalidad democrática republicana. Muchos de estos títulos, de hecho, apuntan hacia la consolidación de un cine nacional-popular —en el sentido *gramsciano* del término— de temas y formas cinematográficos próximos al pueblo, a sus problemas y reivindicaciones, que no surgían sino de la evolución formal y política de los materiales que habían nutrido el más vivo espectáculo cinematográfico español desde décadas atrás (Zumalde y Zunzunegui, 2016). Y es que, en buena medida los espectadores de dichas películas eran los mismos (o los hijos de esos) trabajadores y pequeños funcionarios que leían con fruición las novelas semanales populares (que habían llegado a alcanzar tiradas de hasta 60.000 ejemplares en la década de 1910) que, con una inequívoca voluntad educativa, apostaban éticamente por la ruptura de los prejuicios, las exigencias de la modernidad y libertad moral. Y gran parte de los lectores de dichas novelas eran a su vez los herederos de esa legión de "bienintencionados tenderos, estudiantones, dómines de escuela […] pequeños rentistas y horteras o tipógrafos que habían compartido los entusiasmos de la 'setembrina'" (Mainer, 1999: 160) y, todavía, en última instancia, de aquellos espectadores dieciochescos de los sainetes de Ramón de la Cruz de los que tanto gustara Goya y que Moratín tildara despectivamente de estar habitados por el populacho más infeliz, por "las heces asquerosas de los arrabales de Madrid" (Fernández de Moratín, 1981: 24-26).

Esos mismos lectores de esas novelillas socializantes, futuros espectadores del mejor cine republicano, acudirían también en buen número, con seguridad, al exitoso estreno en diciembre de 1916 de la obra de Carlos Arniches —figura capital, como la de Wenceslao Fernández Flórez, en la conformación temática y formal de ese cine republicano— *La señorita de Trevélez*, llamada por su autor "tragedia grotesca" y donde podemos situar con claridad —así lo hace Pedro Salinas— la transformación del sainete popular más o menos complaciente en una forma artística madura que no se contentaba con referirse a los modos de vida y las costumbres de las clases populares madrileñas, sino que se convertía en fuente educativa, en un útil "realismo social y crítico". En otras palabras, el bajo pueblo madrileño

de sus sainetes anteriores, pura expresión pintoresca de la 'gracia popular', se convierte ahora en objeto de compasión e incluso de indignación [...] al mismo tiempo [que] empiezan a aparecer en sus obras personajes caricaturizados y grotescos que anticipan el esperpento".

Figura 1. ***El malvado Carabel*** **(Edgar Neville, 1935)**

Son pues tanto esas novelitas (de las que será a la vez heredera y culminación, ya en 1931, *El malvado Carabel* de Fernández Flórez, llevada al cine por Edgar Neville en 1935) (Figura 1), como las zarzuelas más representativas del sentir popular (la ejemplar *La Verbena de la Paloma*, escrita por Ricardo de la Vega en 1894 y que mostraba ya una inequívoca preocupación social), y todavía, y sobre todo, los sainetes *arnichescos*, más o menos críticos pero de indiscutible conexión con el público popular (estructura coral; flexibilidad de las estructuras argumentales; importancia de *tipos* y actores secundarios o de reparto; multiplicidad de episodios; gracejo y frescura de los diálogos; costumbrismo y cotidianeidad; predominio de lugares públicos; condición social y laboral humilde de unos protagonistas con los que pueda identificarse el público natural de los films [Ríos Carratalá, 1997]) la caudalosa fuente donde el cine republicano hallará los motivos, formas y temas de su renovación.

Revisitación del cine posbélico

En principio, y contra lo que casi siempre se había afirmado, la nueva historiografía es capaz de demostrar que no existe en absoluto un corte brusco con la filmografía republicana, y que, de nuevo pese a lo tantas veces repetido, la marmórea lectura del cine de la primera posguerra como inequívocamente franquista y de nulo interés estético y cultural —mantenida durante décadas por críticos e historiadores tanto de izquierdas como de derechas— no resiste un análisis detenido (Castro de Paz, 2002 y 2012). En realidad, la producción buscará en lo posible —pues los cineastas y el público *eran los mismos* y aunque no siempre con fortuna, dadas las dificultades— el mantenimiento de una fértil continuidad con las tradiciones culturales propias que habían venido desarrollándose ya desde el cine mudo y el periodo republicano. Un buen ejemplo de lo dicho es el caso del productor gallego Cesáreo González, que combina "grandes" producciones históricas muy del gusto de ciertos sectores del Régimen (*El abanderado*, Eusebio Fernández Ardavín, 1943; *Reina Santa*, Rafael Gil, 1946), con

nítidos intentos de entroncar con la exitosa y populista producción republicana, contratando tanto a uno de sus realizadores más destacados (Florián Rey, para *Polizón a bordo*, 1941) como a sus rutilantes estrellas Imperio Argentina (*Bambú*, José Luis Sáenz de Heredia, 1945) o Miguel Ligero (*El rey de las finanzas*, Ramón Torrado, 1944] (Castro de Paz y Cerdán, 2005).

Aunque sin duda la inequívoca voluntad del Régimen era erradicar, vía represora política censora, la emanación cinematográfica de todo ese humus cultural-popular que había hecho *grosso modo* causa común con la República, y cualquier vestigio (temático, protagónico, ambiental) iba a ser rápidamente acusado de *cochambre frentepopulista*, la anhelada búsqueda de un nuevo populismo (que se quería "de insobornable raíz hispánica y capaz de mantener y potenciar su rica tradición espiritual y mostrar su riqueza folklórica, su arraigada fe católica y sus peculiaridades raciales") era en extremo compleja y no siempre eficaz, pues no podía dejar de nutrirse de los ingredientes hondamente populares que constituían el anterior, y la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al Régimen —en su obsesión de aristocraticismo— no ocultaban su decepción ante películas que cedían la pantalla al protagonismo de la plebe y les recordaban "una República de horteras, de leandras y de gorras proletarias" ("Ni un metro más", editorial de la revista *Primer plano*).

No obstante, el costumbrismo volverá de inmediato a la pantalla posbélica, pues no otro que el del españolito medio —esa pobre gente española que sobrevivía duramente a la tragedia— es el rostro de Antonio Casal en *El hombre que se quiso matar* (1941) y *Huella de luz* (1942) (Figura 2), ambas dirigidas por Rafael Gil a partir de relatos muy oscuros y críticos con la situación de una España cursi, injusta, clerical, atrasada y mezquina —escritos en los años veinte por Wenceslao Fernández Flórez—, que aprovechaban el colchón que el autor coruñés podía llegar a suponer ante la censura para elaborar discursos que, sin excesos, incorporaban a su entramado textual un moderado —pero en todo caso el máximo admisible— *verismo* crítico que iba a permitir a Gil enlazar, tímidamente, con esa estela del cine social de su muy admirado Vidor (Castro de Paz, Folgar de la Calle, Gómez Beceiro y Paz Otero, 2014).

Figura 2. *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942)

Ambos títulos presentan, a su manera y en embrión, las más relevantes características de nuestro más representativo cine posbélico: costumbrismo y humor, desde luego, pero también, y muy llamativamente, melancolía y reflexividad. Es sorprendente en relación con esa última característica, la presencia constante de efectos *deconstructores* que desvelan el carácter artificioso de la representación, en un fenómeno que anticipa un proceso similar que solo se produce en el cine hollywoodiense durante y después de la Segunda Guerra Mundial y que cuestionaría, una vez más, el supuesto retraso de la cinematografía española en relación con la evolución fílmica internacional. Y no parece imposible vincular su omnipresencia con los desgarramientos formales producidos por una psíquicamente devastadora

contienda fratricida. La voz *over* del narrador con la que comienza a modo de fábula *El hombre que se quiso matar* —como si descendiese dolorida a la ficción desde los radiofónicos partes de una guerra recién concluida— no solo se anticipa a las dos primeras voces narradoras (externas a la diégesis) del cine americano —*To Be or Not To Be* (Ser o no ser, Ernst Lubitsch, 1942); *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)—, sino que constituye un modelo mucho más plausible que la siempre citada *Rebecca hitchcockiana* para la de Fernando Rey que en la década de los cincuenta iniciará la célebre *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952) (Castro de Paz y Cerdán, 2011).

Miembro de la llamada "Otra Generación del 27" —formada por personalidades como él mismo, Miguel Mihura o Antonio de Lara "Tono" que, reunidos en torno al semanario de humor *La codorniz* (Aguilar y Cabrerizo, 2019), no desdeñan casi ningún medio de expresión (humor gráfico, prensa escrita, novela, teatro, cine…) para dar lugar a obras cada vez menos complacientes con la España que ellos mismos habían contribuido en cierta forma a construir y de la que Fernández Flórez era reconocido maestro—, es quizás Edgar Neville quien de manera más consciente y brillante recoge, complejiza y expande el legado sainetesco republicano, poniendo en pie desde mediados de la década una inconfesa trilogía de carácter liberal (*La torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de Carnaval*, 1945; y *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946), auténtico ejemplo de pragmática y medi(ta)da disidencia cultural, que constituye una de las más sólidas aportaciones del autor a la recreación de un imaginario matritense decimonónico desde las categorías del relato costumbrista y los personajes castizos, representativos de un específico sentir nacional surgido de las clases populares. Con los films citados, Neville encabezará lo que hemos denominado un modelo de estilización sainetesco-costumbrista en el cine de la primera posguerra: humanistas planos amplios, generales, abigarrados de gente, "renorianos", provenientes de las corralas y plazas del sainete y en cierto modo antecedentes del desgarrado plano secuencia berlanguiano (Castro de Paz, 2013: 50-52). En *Domingo de Carnaval*, por ejemplo, auténtica obra maestra ambientada en el Madrid de la primera posguerra mundial, la herencia de Goya, estrechamente unida en Neville a las enseñanzas orteguianas, se orientaba aquí hacia la relectura *solanesca*, explícitamente citada en el film y para la que el "preexpresionismo" de Goya había sido punto de partida en la elaboración de su crítica versión costumbrista y nacional del expresionismo. La inequívoca presencia de ese "costumbrismo social" de raíz noventayochista de Gutiérrez Solana no es entonces, en manos del cineasta madrileño, un simple alarde cultural o un amistoso guiño al pintor, sino una inequívoca toma de posición que, como en la pintura de aquel, reivindica una puesta al día del compromiso ético

Figura 3. *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945)

Figura 4. ***Vida en sombras*** **(Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948)**

y no solo estético con la construcción de una España liberal regenerada (Figura 3).

Pero incluso algunas películas costumbristas recogerán huellas de las profundas heridas del periodo, que adquirirán empero su más llamativa expresión en títulos realizados en su mayoría hacia el final del periodo por los cineastas más conscientes de su trabajo, y que toman cuerpo en un similar nudo semántico y formal que, presentando su expresión más nítida y perfilada en la extraordinaria *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948), atraviesa, como dolorosa cicatriz, la carne diegética de todos ellos, cualquiera que sea su adscripción genérica: *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *Obsesión* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), *Cuatro mujeres* (Antonio del Amo, 1947), *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948, con guion de Miguel Mihura), *La fiesta sigue* (Enrique Gómez), *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1948, escrita por su hermano Miguel), *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949), etc. La pérdida irremediable del objeto amoroso (encarnado en la diégesis por una mujer, asesinada, prohibida, desaparecida... o *traidora*) y la soledad y la melancolía (e incluso la locura) resultantes pueden leerse como metáforas de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brota incontrolable. Hemos tratado incluso de definir un modelo de estilización obsesivo-delirante, tendencialmente melodramático y compuesto por las películas del grupo anterior que, formalmente vinculadas con las vanguardias históricas y con el trabajo de los cineastas más experimentales del Hollywood de la época (Orson Welles, Alfred Hitchcock) y nítidamente presididas por una mirada masculina herida por la pérdida, llegan a presentar en algún momento de su desarrollo la formalización radical del delirio del sujeto (entre ellas *La sirena negra*, *Vida en sombras*, *Obsesión* o *La fiesta sigue*, sin faltar otra adaptación de Fernández Flórez: *Ha entrado un ladrón,* 1949) (Castro de Paz, 2013 y 2014).[4] Tristezas, destrucciones y soledades históricas, entonces, convertidas en lúcidas *heridas del deseo* (Figura 4).

4 Cuatro son los modelos que hemos podidos detectar y caracterizar en el cine español realizado entre 1949 y 1950 como resultado de la compleja hibridación tras la Guerra Civil del internacional MRI con las tradiciones populares que habían constituido —como vimos— el sustrato último del cine español desde sus mismos inicios. Además de los ya citados Modelos de estilización sainetesco-costumbrista (MESC) y obsesivo-delirante (MEOD), el Modelo de estilización paródico-reflexivo (MEPR) estaría basado esencialmente en una cómica, absurda, excéntrica y artificiosa estilización paródica de la verosimilitud aparentemente realista del MRI, mientras que el Modelo de estilización formalista-pictórico (MEFP) se vincula a películas cuya diégesis suele centrarse en célebres acontecimientos históricos y caracterizado, en especial, por su ten-

Del sainete al esperpento

Aunque tradicionalmente se haya exagerado hasta la exasperación el influjo del neorrealismo italiano en los cineastas (muy confusamente llamados) "regeneracionistas" de los años cincuenta, la importancia real del cine de José Antonio Nieves Conde, Luis García Berlanga o Fernando Fernán-Gómez debe situarse, sobre todo, en sus intransferible forma de heredar y revitalizar el nutriente sustrato costumbrista al que nos estamos refiriendo, revitalización que llevará unida —y en Berlanga, como veremos enseguida, dicho proceso puede localizarse en embrión desde el mismo inicio de su filmografía— un estéticamente decisivo pero progresivo proceso de *elevación y crispación* de la mirada, del punto de vista (literal o metafórico) del narrador, similar en ciertos aspectos, y salvando las distancias de todo tipo, a las fracturas, resultantes en parte de los cruentos avatares históricos de España, surgidas en determinado momento en las obras de Francisco Goya o Ramón María del Valle-Inclán a partir de materiales de partida igualmente costumbristas y populares y motivado ahora por la barbarie franquista y la gangrena moral y política de la posguerra, que, una vez más en el arte español, volvía a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de esos castizos personajes sainetescos y zarzueleros que veíamos pulular por el cinema hispano desde su periodo mudo.

Como los relatos de Fernández Flórez, los sainetes de Arniches o los films de Edgar Neville citados, la sainetesca opera prima de Bardem y Berlanga *huele a cocido* —como escribiría Fernán-Gómez en su hermoso libro de memorias *El Tiempo amarillo*, señalando de qué manera la novelística del escritor coruñés era materia idónea para un neorrealismo propio—, pero la elevada crispación, el distanciamiento y la distorsión que caracterizarán —por la vía grotesca y esperpéntica— el mejor cine de las dos décadas siguientes parece comenzar literalmente en el extraño y distorsionado flashback que narra el comienzo de la relación de Juan (Fernando Fernán-Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) hacia 1945 en una tradicional verbena madrileña. Extraño y curioso no solo por tratarse del único en la carrera del realizador valenciano, sino, sobre todo, porque —en el interior de la diégesis— parece *puesto en escena* por la mirada actual de la angustiada pareja proletaria protagonista (en 1951) desde la azotea de su vivienda sobre el recuerdo de los inicios de su noviazgo (más o menos, insistimos, hacia mediados de la década anterior). Una especie de incipiente y absolutamente experimental *estructura de figuración* que toma el propio medio fílmico como referente —los personajes ven su pasado como una película, y se refieren explícitamente a sus actitudes y movimientos en la misma ("mira, estamos llegando…")— y sobre el que la pareja coloca un *doblaje* —unos diálogos que no se corresponden al presente de las imágenes que vemos, sino que *reverberan* sobre ellas— que distorsiona, enturbia, complejiza y convierte en definitivamente reflexivo el convencional mecanismo narrativo del "retorno al pasado". En otras palabras, que lo que en 1945 o 1946 solo podía narrarse en presente como una sainetesca *verbena* madrileña —pese a que ya en 1942 Neville había estrenado su magistral, excéntrico y oscurísimo cortometraje de idéntico título— debía ahora *ser mirado* todavía, pero desde una distancia crítica —posibilitada por un ya citado cúmulo de circunstancias de todo tipo— que propicia la (sin duda cada vez más iracunda y crispada) reflexión, aun sin modificar los esenciales (y ahora amargos) componentes costumbristas de la materia prima, objeto de la mirada.

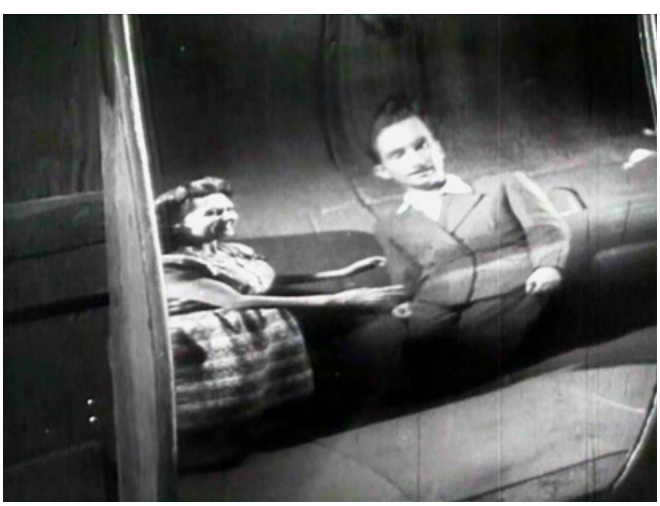
---

dencia a la sucesión de cuadros vivientes elaborados a partir de una tradición visual principalmente pictórica, bien conocida por el público y citada muchas veces de modo literal (p.e. *Locura de amor,* Juan de Orduña, 1948) (Castro de Paz, 2013: 47-65).

No es de extrañar, por ello, que una de las atracciones que visitan los jóvenes sea la de los espejos deformantes y que el diálogo señale un explícito "creí que éramos así de verdad", en una primera y literal aparición de la estética esperpéntica directamente imbricada en el tejido diegético del texto; ni que solo se recupere el sonido "en el presente" cuando, con la noria detenida en el punto más elevado, Juan se refiera como de pasada tanto a su experiencia en la Guerra Civil como a su gusto (aquí, pero solo en cierto sentido, obligación) por mirar desde lo alto —algo que, no olvidemos, está haciendo también en 1951— en una frase que recuerda en mucho a la ya conocida de Valle-Inclán cuando explicaba el punto de vista esperpéntico sobre los personajes del sainete: "me gusta ver Madrid desde arriba, es como si fuese el amo de todo". Doble elevación pues (*noria más azotea*) que remite no sólo a la experiencia crítica del mejor cine costumbrista de la década anterior sino que —a partir en buena parte de sus hallazgos y experiencias— asimismo dobla y eleva la perspectiva (visual y discursiva) para hacer de este film señera pieza inaugural y concentrar —casualmente o no, poco importa ahora— de forma embrionaria en este pasaje (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 60-63) los elementos que señalan el despegue de un proceso de crítico distanciamiento y crispación de la mirada que, partiendo en general aunque no solo de materiales costumbristas, acabaría por estallar —como anticipábamos— en las obras magnas, grotescas y esperpénticas de nuestro mejor cinema de los años cincuenta y sesenta (el de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) y *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), desde luego, pero no menos el de *El mundo sigue* y *El extraño viaje*, dirigidas por Fernando Fernán-Gómez en 1963 y 1964 respectivamente), enseguida condenado al ostracismo por una administración sin duda mucho más decidida a apoyar el Nuevo Cine Español que los exabruptos fílmicos citados, estos sí auténtico nuevo cine español, moderna y demoledora consumación de una tradición fílmica que no había dejado de crecer y dar muestras de vitalidad estética (pero también política, *pese a todo*) desde el mismo fin de la contienda bélica (Figura 5).

En Fernán-Gómez —que había adaptado de nuevo, en 1955, *El malvado Carabel* con la película de Neville bien fresca en su recuerdo—, por ejemplo, las lecciones de este primer Berlanga son nítidas en las célebres *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959). Aquí, la vida cotidiana española, plasmada en un variopinto friso de situaciones protagonizadas por la joven pareja Fernán-Gómez-Analía Gadé, auténtico muestrario de la escasez, la ruindad y la chapuza generalizada de la época, se expanden en una liviana narración regida, en bucles de temporalidad narrativa más y más compleja, por los comentarios al espectador del propio protagonista, que fractura la diégesis una y otra vez, apelando incluso a su

Figura 5. *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García berlanga, 1951)



estatus actoral para, en medio del decorado, hablar(nos) en pasado de la situación que vive/vivía ahora/entonces con su mujer, que, por su parte, duerme plácidamente mientras tanto.

Figura 6. *El mundo sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1963)

Tras estos sainetes *deconstruidos* y crispados, la negrura y la incipiente ferocidad de esa mirada reflexiva y progresivamente afilada del cineasta alcanzará su brutal culminación en *El mundo sigue* (1963), desolador retrato de la España del desarrollismo e inaudito despliegue formal en el que conviven una ibérica imagen-tiempo hecha a golpes de montaje, verdaderos hachazos de sobrecogedora hondura con una descarnada y eficaz ramplonería melodramática y realista. Dolorosa para el ojo, asfixiante y sin válvulas de escape ni respiros cómicos, la película se alza como la particular y desesperanzada visión española de Fernando Fernán-Gómez, solo en cierto modo esperpéntica, por distanciada e incluso cruelmente irónica (la cámara, *documental*, recorre al inicio, elevada, el popular barrio madrileño hasta que, inmisericorde, atrapa a su primer personaje femenino por medio de un violento *zoom* sin escape posible), que supone el punto más alto, histórica y textualmente, de una filmografía ejemplar en sus logros y en sus titubeos (Castro de Paz, 2010) (Figura 6).

Y después

Hablamos, en fin, de una modernidad propia —y, como señalábamos, esquinada por un Régimen franquista que no dudó en apoyar el moderno formato importado que supuso el Nuevo Cine Español, totalmente al margen del público popular— que, del sainete al esperpento, atraviesa buena parte de nuestro mejor cine y constituye un proceso cultural de primer orden no siempre reconocido ni valorado, cuando no radicalmente ignorado.[5] Esa nueva memoria —y el consiguiente nuevo canon del cine español de ella surgido (Nieto, 2017)— obliga también, como es lógico, a una relectura del posterior. Nuestro reciente *Formas en Transición. Algunos films españoles del periodo 1973-1986* (Castro de Paz, 2019) deja claro nuestro compromiso con tal empeño.

5 Lo que no impide, desde luego, tomar en cuenta otros caminos hacia la modernidad, como el a la vez literario y "documentalizante" de Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Berta*, 1965) o el naturalismo extremo de raíz buñuelesca, no obstante, doblado por un ya visible simbolismo, del Carlos Saura de *La caza* (1965).

Bibliografía

Aguilar, Santiago y Cabrerizo, Felipe (2019). La Codorniz. *De la revista a la pantalla (y viceversa)*. Madrid: Cátedra.

Aranzubia, Asier. Vida y milagros de una revista de combate: *Contracampo* (1979-1987), en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos, coords., Contracampo*: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid, Cátedra, pp. 13-34.

Castro de Paz, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona. Paidós.

Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio y Zunzunegui, Santos (2005). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español.* Vía Láctea: A Coruña.

Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo, coords. (2005). *Cesáreo González. Treinta años de cine español.* A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

Castro de Paz, José Luis (2007). La encrucijada de la historia del cine español, *Comunicar*, nº 29, v. XV, 39-45.

Castro de Paz, José Luis (2010). *Fernando Fernán-Gómez.* Madrid: Cátedra.

Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra.

Castro de Paz, José Luis (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.

Castro de Paz, José Luis (2013): De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950). *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte. USC*, 12, 47-65.

Castro de Paz, José Luis; Folgar de la Calle, José María; Gómez Beceiro, Fernando y Paz Otero, Héctor, coords. (2014). *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español.* Santander: Shangrila.

Castro de Paz, José Luis y Gómez Beceiro, Fernando (2015). Amor, pérdida, melancolía, delirio: un modelo de estilización obsesivo-delirante en el cine español de los años cuarenta. *L'Atalante,* 20, 7-14.

Castro de Paz, José Luis (2019). *Formas en Transición. Algunos films españoles del periodo 1973-1986.* Valencia: Shangrila.

Fernández de Moratín, Leandro (1981), citado en el prólogo de John Dowling en De la cruz, Ramón. *Sainetes.* Madrid: Castalia.

Gramsci, Antonio (1972). *Cultura y literatura* (selección, traducción y prólogo de Jordi Solé Tura). Barcelona: Península.

Mainer, José-Carlos (1999). *La edad de plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra.

Nieto Ferrando, Jorge (2017). El valor del pasado. Canon y crítica en la historiografía reciente sobre el cine español bajo el franquismo. *Archivo español de arte,* XC, 359, 287-300.

Pérez Perucha, Julio. *Cine español. Algunos jalones significativos.* Madrid: Film 210.

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

Pérez Perucha, Julio. Hacia una reconsideración del cine español, en Pérez Perucha, Julio, ed., *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid: Diorama/Asociación Cien años de cine: 1995, pp. 13-20.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997). *Lo sainetesco en el cine español.* Alicante: Universidad de Alicante.

Salinas, Pedro (1970). Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98, en *Literatura española del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 86-114.

VV. AA. (1995). *Historia del cine español.* Madrid: Cátedra.

Zumalde, Imanol. Asignatura pendiente. Pequeño breviario de la historiografía del cine español, en Castro de Paz, José Luis, Pérez Perucha, Julio y Zunzunegui, Santos. *La nueva memoria*. Vía Láctea: 2005, 420-481.

Zumalde, Imanol y Zunzunegui, Santos (2016). Surcos. El arte nacional popular en el cine de la Segunda República, en VV. AA., *Faros y torres vigía. El cine español durante la Segunda República*. A Coruña: Vía Láctea, pp. 35-55.

Zunzunegui, Santos (1999). *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español*. Valencia: Eutopías, pp. 100-121.

Zunzunegui, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Zunzunegui, Santos (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español. Edición revisada y ampliada*. Valencia: Shangrila.

José Luis Castro de Paz

Doctor en Historia del cine y catedrático de Comunicación audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Presidente de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez. Ha participado en destacadas obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras de la historia del cine español, entre ellas una *Historia do cine en Galicia* (1996) y, con Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui, el volumen colectivo *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (2005). Autor de unos cincuenta artículos en revistas especializadas, entre sus numerosos libros destacan títulos como *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (2002, Premio AEHC al mejor libro de cine publicado en España), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas sobre cine español de los años 50* (con Josetxo Cerdán, 2011), *Sombras desoladas* (2012), *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia* (2017) o *Formas en Transición. Algunos films españoles del periodo 1973-1986*. Ha comisariado ciclos y exposiciones para el Concello de A Coruña, El CGAI/Filmoteca de Galicia, la Filmoteca Española, la Generalitat Valenciana o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fecha de recepción: 25/02/2020 Fecha de aceptación: 26/03/2020

Tierras de penumbra.
Una aproximación a la historiografía fílmica republicana a través del canon

PABLO DÍAZ TORRES

> Tierras de penumbra. Una aproximación a la historiografía fílmica republicana a través del canon

El artículo aborda la persistencia del canon fílmico referido a la producción musical republicana en la tratadística cinematográfica española, desde sus orígenes hasta nuestros días. De esta manera, lo establecido con apremio por un reducido número de teóricos en el primer postfranquismo, partiendo en buena medida de la ensayística anterior propia de la dictadura de la que pretendieron tomar distancia, sentó unas bases interpretativas que perviven hasta hoy. La recurrencia del canon, así, revela un claro continuismo por encima de la variación de las tendencias hermenéuticas y la contrapuesta actitud de los autores a lo largo de las décadas. En última instancia, las reflexiones que de aquí surgen nos permiten aportar elementos para el debate sobre nuestro conocimiento del, a pesar de todo, oscuro periodo republicano en la historia del cine nacional, no tan consumado como pueda parecer.

Palabras clave: Historia del cine; teoría fílmica; estudios culturales; cine español republicano.

> Shadowlands. An approach to Spanish Republican film historiography through the canon

This article addresses the persistence of the filmic canon in the republican musical production described in Spanish historiography since its origins to the present day. Thus, what was established by a small number of theorists under pressure in early post-Francoism —largely based on previous essays characteristic of the dictatorship from which they intended to differ— laid down some interpretative basis that have survived until today. The recurrence of the canon, thus, reveals a clear continuity over the variation of hermeneutic tendencies and the contrasted attitudes of authors through the decades. Ultimately, the considerations that arise from here allow us to add elements for the debate about our knowledge of the republican period in the history of Spanish cinema, which is not as thorough as it may seem.

Key Words: Film History; Film Theory; Cultural Studies; Spanish Republican Film.

Emerge el canon

En 1977, conforme se sucedían en el país los acontecimientos políticos significativos, el campo de la historiografía cinematográfica española pasó, a caballo del uso incipiente de modernos instrumentos metodológicos, por un lapso de efervescencia teórica y profusión editorial (Delgado Casado, 1993: 63), que llevó al tratamiento de aspectos inusitados al hilo de los aires de cambio que la Transición traía consigo (Zumalde, 2005: 424-426). Manifestación clara de lo dicho fue la aparición simultánea de tres manuales consagrados al estudio del cine republicano, debidos a José María Caparrós Lera (1977), Manuel Rotellar (1977) y Román Gubern (1977). El balance de resultados de los tres libros es tan dispar como distinta se mostró la sistemática de sus autores. En cualquier caso, importa ahora subrayar la forma en que algunas de las tesis propuestas por ellos van a articular un discurso explicativo de una producción, la republicana, que, ya en primera instancia, terminarán por asentarse, en su pervivencia a lo largo del tiempo, a la manera de un firme canon hermenéutico. De entre las más importantes hay que señalar la alusión a la endeblez industrial que dificultó la implantación del sonoro (Caparrós Lera, 1977: 237; Gubern, 1977: 61); la desatención que dispensó la administración republicana a la industria del cine (Ibíd.: 223-224); su falta de interés por la potencialidad propagandística del medio (Caparrós Lera, 1977: 41-45; Gubern: 224-225); y la escasa impronta que la agitada situación social y política dejó en cuanto a temáticas y argumentos en los films (Caparrós Lera, 1977: 61 y 236; Gubern, 1977: 97). Dos juicios de Gubern, además, van a convertirse en nociones recurrentes durante lustros. Por un lado, la oposición ideológica que revelan las cintas de las señeras CIFESA y Filmófono, expresada en el hoy referencial «dipolo Cifesa-Filmófono» (Ibíd.: 223), dentro de un panorama cinematográfico general de acendrado conservadurismo (Ibíd.: 223-224) que encarnó esencialmente el ultramontano cine «agrarista» (Ibíd.: 163) de Florián Rey, representativo de una «España del subdesarrollo» (Ibíd.) al que solo planta cara el cosmopolitismo culto, liberal y burgués de Perojo (Ibíd.). Por otro, el asentamiento del término "edad de oro" para significar la creación fílmica republicana en la historia del cine español, tras constatar el fabuloso favor del público que la producción local vivía en las temporadas previas al estallido de la Guerra Civil (Ibíd.: 221).

Imagen de *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), pieza fundamental del canon republicano

Instaladas estas ideas surge, simultánea y naturalmente, la disposición de un corpus fílmico representativo del periodo. Aspirando a la maneja-

Cartel de *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936)

bilidad que el espacio del que disponemos exige, hemos optado por el musical como el género en el que situar el foco, aceptando el lugar de relevancia, en primer lugar cuantitativa, que nuestros cronistas le otorgan en la filmografía republicana merced a la llegada del sonido (Ibíd.: 117; Rotellar, 1977: 177). Obtenemos, por lo tanto, un canónico listado de films depositarios, a juicio de los ensayistas, de un conjunto de valores diversos que justifican su inclusión. Un destilado del mismo hace despuntar a *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) (Caparrós Lera, 1977: 45; Gubern, 1977: 119-121; Rotellar, 1977: 141-142) a la cabeza de la vertiente zarzuelera y/o lírica, seguida de *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934) (Gubern, 1977: 145-149; Rotellar: 1977: 178), *Doña Francisquita* (Hans Behrendt, 1934) (Gubern, 1977: 177; Rotellar, 1977: 178) y *El gato montés* (Rosario Pi, 1936) (Gubern, 1977: 128-132; Rotellar, 1977: 122-123), juzgado ya el título de Perojo a modo de triunfo absoluto de toda la filmografía republicana. El díptico *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) (Gubern, 1977, 133-137; Rotellar, 1977: 136-137) y *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) (Gubern, 1977: 137-139; Rotellar, 1977: 137-139) capitanea la adscripción folclórica, y lo acompañan *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935) (Gubern, 1977: 89-91; Rotellar, 1977: 157-158) y *María de la O* (Francisco Elías, 1936) (Gubern, 1977: 131-133). Claro ejemplo de la asunción de modelos foráneos resulta *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936) (Ibíd.: 89; Rotellar: 147-149), sin olvidar, por último, *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, 1937) (Gubern, 1977: 93; Rotellar, 1977: 158-159). Caso especialmente reseñable es el de *La traviesa molinera* (Harry D´Abbadie d´Arrast, 1934), película desaparecida y que es referida insistentemente como una de las creaciones descollantes de la II República (Caparrós Lera, 1977: 45-46; Gubern, 1977: 181-183; Rotellar, 1977: 174-177).

Instituido, pues, este canon historiográfico y fílmico, hemos de constatar ahora su pervivencia o alteración a través del tiempo. Así descubriremos cómo, a lo largo de las décadas, han sido los propios tratadistas responsables de su construcción los encargados de perpetuarlo, considerando el carácter modélico que adquirirán los relatos a ellos debidos a medida que sus figuras adquieran el valor de auténticos especialistas de la época en cuestión. Caparrós Lera, por un lado, edita su tesis doctoral (1981), cuya tesina iniciadora constituyó la anterior referencia (Ibíd.: 1) y en donde habrá poco espacio para novedades importantes aparte de alguna incorporación generada por lo que sus colegas aportaron en los textos aparecidos inmediatamente después, como la cita a la guberniana "edad de oro"

(Ibíd.: 22) y, con respecto a la muy parca enumeración del 77, la posibilidad de extenderse algo más en la relación de films distintivos del periodo —el registro se amplía a *La Dolorosa* (Ibíd.: 95-100), *El gato montés* (Ibíd.: 122-128), *La verbena de la Paloma* (Ibíd.: 142-147), *Nobleza baturra* (Ibíd.: 148-156), *Morena Clara* (Ibíd.: 156-163), *María de la O* (Ibíd.: 169-175), *La hija de Juan Simón* (Ibíd.: 282) y *El bailarín y el trabajador* (Ibíd.: 286). Mucho más tarde, Caparrós Lera escribe una historia del cine español (1999) en la que, en lo tocante a la II República (1999: 51-62), permanecerá anclado en los argumentos y el recuerdo de los títulos antedichos que, a su vez, vuelven a reproducirse inalterables en dos manuales muy posteriores (2007: 55-64; Caparrós Lera y España, 2018: 35-46).

Especialmente reseñable en este sentido es el caso de Román Gubern, responsable de las redacciones del capítulo dedicado a la II República en diversos tratados generales, según dejan ver dos tempranos ejemplos (1984; 1989) en los que concentrará en lo esencial su comentario y selección de producciones del 77. Un poco más tarde, el catalán intervendrá en el IV congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC) celebrado en 1991 (Gubern, 1993). Centrado en la implantación del primer sonoro en España, este encuentro le permitirá enriquecer lo planteado en sus estudios previos, afianzando de este modo su perfil de autoridad. Por fin, la presencia de Gubern no podía faltar en el que pudiera ser considerado uno de los proyectos más ambiciosos de la teoría cinematográfica hispana moderna como fue la *Historia del cine español*, manual que él mismo, en colaboración con otros artífices, se encargó de organizar. Las páginas que consagra a la II República (1995a) compendian en un discurso coherente y riguroso, aquilatado por los años, las ideas manejadas desde 1977 y que, tras la reiteración inmediatamente posterior en la *Historia general del cine* (1997), adquieren ya un cierto aire de dogma, cuya asimilación indiscutible en la práctica historiografía corresponde rastrear.

Reparando ahora en estudios sobre el devenir del cine nacional, de cara a detectar la prolongación de las propuestas de los historiadores antedichos en la obra de autores posteriores comenzaremos con la temprana historia elaborada por Emilio C. García Fernández (1985). El proyecto, de clara intención divulgativa, nos persuade de la temprana absorción de las tesis desarrolladas en los ensayos del año 77, especialmente las correspondientes a Gubern, incluidas la invocación a la "edad de oro" (Ibíd.: 52) y la aserción relativa al desinterés de los poderes públicos hacia la producción, acompañando a la afirmación caparrosiana del escaso valor testimonial del cine republicano (Ibíd.: 57). Por contra, la biografía de Florián Rey escrita por Agustín Sánchez Vidal (1991) sirve para cuestionar la aseveración de Gubern del conservadurismo sin ambages que este le achacó, y que Sánchez Vidal no solo pone en tela de juicio sino que supera, al interpretar la filmografía republicana de Rey a través del prisma del cosmopolitismo de un profesional dotado con la experiencia de haber rodado en el extranjero. El corolario resultante hermana a Perojo y Rey (Ibíd.: 226) en lo que no es sino una contestación en toda regla a una consideración que, sellada por Gubern, tendrá después el valor de principio fundamental historiográfico. Bien es cierto que, antes de la aparición del texto de Sánchez Vidal, el propio Gubern había ido abandonando el parangón Rey/Perojo en favor del segundo en sus escritos (1984: 37-38; 1989: 93-95). Esta, en su momento, atrevida tesis de Sánchez Vidal, se ha retomado y ampliado hace poco para connotar el cine de Florián con los valores cívicos de la II República (Zunzunegui y Zumalde, 2016: 47).

Julio Pérez Perucha ordena una antología para una publicación (1992) que, no por breve, ha dejado de resultar de enorme trascendencia, dada la propuesta de transformación metodológica que supo

formular al, entre otras cuestiones, resituar algunas de las coordenadas interpretativas del cine español pretérito. De este modo, observando la elección de films republicanos por los que Pérez Perucha opta —*La hija de Juan Simón, El bailarín y el trabajador* y *¡Centinela, alerta!*—, diera la impresión de que ha habido un consciente deseo de apartarse explícitamente de unos títulos, si no más trillados, previsibles, habida cuenta de la muy escueta colección que ofrece el libro; aunque, no lo olvidemos, los definitivamente consignados ya formaban parte del canon arriba transcrito. Es oportuno recalcar la presencia de *El bailarín y el trabajador* en tan sucinto listado. La cinta de Marquina acaba de ser redescubierta (Sánchez Salas, 2014: 77), con lo que esta será la primera mención destacada que al film se hace en una tratadística que ya tiene la ocasión de examinarla empírica y directamente, superando las noticias que de él han dado los primeros cronistas del cine republicano. Un poco más tarde, el propio Pérez Perucha (1996) coordinará una obra pareja a la anterior en forma y espíritu, partiendo del análisis de un selecto grupo de films enfrentados con una nueva actitud hermenéutica a la que se apelará desde el prólogo. Sin embargo y, en oposición a la hasta cierto punto inaudita selección previa, este trabajo parece desear volver al canon más férreo con la apostilla a *Nobleza baturra* (Palacio, 1996) y *La verbena de la Paloma* (Téllez, 1996) que, eso sí, ofrecerá claves interpretativas, atendiendo al exhorto del coordinador, de inusitado interés.

Cartel de *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, 1937)

Las dos compilaciones citadas adelantan la magna *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, de nuevo editada por Pérez Perucha (1997). El proyecto nace con una clara voluntad renovadora, en su pretensión de establecer una trayectoria general del cinema hispano basada en el análisis textual contemporáneo de los 305 films seleccionados. Así, que el formato del volumen ofrezca la opción de ampliar el número de entradas al cine republicano y la discriminación de unos criterios de selección encaminados a revelar una insospechada riqueza en su creación, conduce a que, en lo que afecta al musical, los antólogos consientan en combinar las inapelables citas al canon ya clásico —*La verbena de la Paloma* (Fanés, 1997)— con recién llegados revestidos ya de inevitabilidad —*El bailarín y el trabajador* (Cerdán, 1997)—, y la inclusión de cintas que, ninguneadas en las dos décadas precedentes, habían sido ya señaladas por los libros con los que arrancamos —*La Dolorosa* (Zumalde, 1997), *El gato montés* (Fernández Colorado, 1997) y *María de la O* (Utrera, 1997)—. Ese mismo año, la Academia de Cine inicia la publicación de su revista con un número que, bajo la coordinación de Román Gubern, se dedica al siglo de vida del cinema nacional, reservando a Juan B. Heinink el espacio de la

II República (1997). El capítulo, marcado por su brevedad, se articula en su fluida narración en base a conceptos familiares y a la alusión a cintas canónicas en cuanto al género musical, para concluir con la quiebra repentina de la "edad de oro" republicana (Heinink, 1997: 96-97).

Durante largo tiempo será la actividad académica la que nutra la memoria del cine de la II República de breves referencias bibliográficas en forma de artículos dispersos, por demás, no de un modo especialmente numeroso en relación con otras cronologías, hasta la aparición de la monografía comprehensiva *El cine español: una historia cultural* de Vicente J. Benet (2012), tal vez la más transcendental contribución teórica en lo que llevamos de siglo. Muchos son los méritos que arroja este trabajo en la diáfana posibilidad que ha ofrecido de repensar la historia del medio en España partiendo de la orientación que posibilitan los estudios culturales. Benet sabe registrar la preeminencia del cine musical republicano al facilitar puntos de contacto entre la tradición folklórica y la modernidad que los nuevos medios personifican, apareciendo una de las tipologías canoras de mayor fama en la música (y el cine) popular nacional; la copla (Ibíd.: 100-101). La selección de films, en cualquier caso, reúne a *Morena Clara*, *La hija de Juan Simón*, *¡Centinela, alerta!*, *El bailarín y el trabajador*, *La Dolorosa*, *La verbena de la Paloma* (Ibíd.: 101-110). En esta asunción del canon más impoluto, podríamos detectar una premeditada estrategia con el objeto de, precisamente, dejar clara constancia del carácter trasformador de la obra merced al inaudito proceso de eficaz relectura a la que Benet la somete, patente, sin ir más lejos, en la detección de las hibridaciones que estas nuevas «formas de distracción» (Ibíd.: 19) audiovisual permitían entre los rasgos que comenzaban a caracterizar el cine musical foráneo y los atributos culturales locales; todo ello, puesto en correspondencia con un contexto de recepción presidido por el éxito comercial, en una descripción que, efectivamente, evoca de algún modo la "edad de oro" arquetípica (Ibíd.: 110). Con posterioridad, Valeria Camporesi se ocupará específicamente del musical republicano usando una mirada transversal metodológicamente afín al manual anterior. La autora subraya el componente transnacional de la realización cinematográfica del periodo, brindando deliberaciones inéditas al confrontar el muy español género de la zarzuela, para resaltar que las canónicas *Doña Francisquita* y *La Dolorosa* fueron dirigidas por un alemán y un francés de paso por el país (Camporesi, 2015: 22-27).

El sentido multidisciplinario de los estudios culturales explica el interés que en la musicología están despertando últimamente las composiciones cinematográficas en cualquiera de sus vertientes y usos aplicadas al caso español y, en concreto, durante el lapso de la producción republicana, habida cuenta del electrizante contexto que Benet ha ilustrado vivamente en su manual. De hecho, varios artículos interesados por las circunstancias que en estos años presidieron el acceso de lo musical al cine comienzan a hacerse eco de las propuestas del profesor valenciano en lo tocante a la oportunidad de simbiosis de lo tradicional y la modernidad que trajo la copla (Arce, 2013: 293-294) y de mixtura entre lo privativo y cosmopolita que revelan algunos musicales republicanos en su uso del jazz (Alonso y Arce, 2019: 142), fresca orientación que conlleva convocar títulos fuera del canon, aunque las mayores atenciones analíticas recaigan en los viejos conocidos *El bailarín y el trabajador* y *¡Centinela, alerta!*[1] Un muy reciente volumen (Miranda, 2018) consagrado al estudio de la instrumentalización ideoló-

1 Algunos de los cuales ya han sido puestos en relación, justamente, con *El bailarín y el trabajador* por Sánchez Salas (2014) en su magnífico análisis de la obra.

gica de las canciones en el cine franquista atenderá momentáneamente al musical de la II República, trazando una escueta panorámica del momento ajustada en todo punto a Gubern (Ibíd.: 31-33), para derivar luego, de nuevo, hacia la copla y la extensión en su popularidad que facilitó la implantación del sonoro (Ibíd.: 57),[2] y desembocar en una meditación sobre el musical folklórico basada en una táctica comparativa que ha de resultarnos familiar; el cotejo entre Rey (*Morena Clara* mediante) y Perojo, extendido en este caso al tratamiento de la figura de lo femenino que encarnan en sus films Estrellita Castro e Imperio Argentina desde una muy sugerente mirada de género de nuevo cuño tejida en añejos mimbres (Miranda, 2018: 63-96).

Los orígenes

A tenor de lo expuesto arriba, y ciñéndonos a la perenne cita en la ensayística contemporánea de un reducido grupo de films musicales creados durante la II República, descubrimos una inequívoca referencialidad que los inserta dentro del canon histórico que determina la excelencia del cinema hispano. Por otra parte, el discernimiento y caracterización del entorno de creación audiovisual del instante en que se realizan y su misma exégesis los ha ido balanceando al viento de las corrientes dominantes, llevándolos de la semiótica a los estudios culturales o la perspectiva de género, si bien, en este ajetreo, el canon de molineras traviesas, bailarines y trabajadores, morenas claras, dolorosas, francisquitas y centinelas alerta, ha resistido incólume. Por otro lado, según hemos referido, encontraríamos la temprana articulación de este canon en el trío de tratados que enfrentaron el análisis de la producción de ese entonces. Es preciso, entonces, preguntarse por las fuentes de las que partieron los autores del 77. Atendiendo a los textos, la respuesta parece evidente: la literatura teórica antecedente.

Y es que las páginas que organizan los tres manuales iniciáticos se salpicarán de llamadas —directas e indirectas, veladas o manifiestas— a los ensayos que los precedieron. Así, los arcaicos intentos por trazar una historia del cine español, esta primera tratadística, vendrán lastrados por unos defectos que han sido puestos de relieve en numerosas ocasiones, comenzando por el estrictamente metodológico (Zumalde, 2005: 426), pasando por la perenne actitud de minusvaloración sistemática que traslucen hacia la filmografía nacional, objeto precisamente de análisis (Alonso, 2001: 584-585; Castro de Paz, 2001: 44, 2002: 15; Castro de Paz y Pena, 2005: 7; Monterde, 2001: 65; Gubern, 1995b: 9-10; Pérez Perucha, 1996: 15, 1997: 12; Talens, 2005: 7; Zumalde, 2005: 427),[3] hasta llegar al insufrible sesgo ideológico que destilan (Gubern, 1995b: 10; Zumalde, 2005: 425), propio de la doctrina triunfante de la que participan sus artífices, verdaderos hombres del régimen. Por todo ello, la actitud de los renovadores que los sucedieron manifestó no solo una profunda trasformación del tono del discurso y hábitos de investigación, sino un posicionamiento ideológico totalmente contrario en relación con los fundadores de la primera historiografía fílmica hispana con conciencia de tal. Sin embargo, el legado de estos autores, decimos, no será impugnado ni desestimado de forma sistemática por

2 ¿Estamos, de hecho, asistiendo al alumbramiento de un nuevo *invariable* del canon historiográfico?

3 Los profesores Castro de Paz (2001, 2002: 11-21) y Alonso (2001) han denunciado cómo ese menosprecio, lejos de concentrarse exclusivamente en los escritos franquistas, se hace endémico en la historiografía cinematográfica hispana independientemente de los giros procedimentales y épocas.

Gubern, Caparrós Lera y Rotellar. Antes bien, conformará un más que estable punto de partida —enriquecido con el trabajo hemerográfico y el análisis de los films que llevará a cabo luego cada uno— para su personal narración del cine republicano.

Fijando nuestra atención en las denostadas historias del cine español de la dictadura, observaremos sorprendidos que el talante con que afrontan los años republicanos resulta, las más de las veces, cuando menos, mesurado —dentro del menoscabo crónico antes aludido—, por más que en algún caso la tendenciosidad del que escriba no ahorre algún epíteto despectivo a una coyuntura política que usualmente se coloca a la manera de lejano telón de fondo de la producción fílmica, si es que esta llega a mencionarse —lo que en sí mismo constituye un acto voluntario de destrucción de la memoria de un tiempo—. En cualquier caso, no se detectará la puesta en práctica de una "Causa General" estética del cine de la II República por el simple hecho de pertenecer a ese combatido régimen. Veamos pues: en el fundacional tratado de Fernando Méndez-Leite (1941: 56-96) ya se destacan *Nobleza baturra, La verbena de la Paloma, Morena Clara, El gato montés* y *María de la O*, además de una madrugadora alabanza a *La traviesa molinera*. Más significativo en cuanto a lo que acabamos de traer a colación resulta su ponderación de *La hija de Juan Simón* y *¡Centinela, alerta!* de Filmófono, a pesar de las claras filiaciones republicanas de Urgoiti y Buñuel, sus responsables principales, cuyos nombres por otra parte son escamoteados en lo que no deja de parecer una estrategia de silenciamiento interesado de personalidades incómodas en este arranque de la dictadura. Finalmente, se reservarán grandes elogios a *El bailarín y el trabajador* (Ibíd.: 82): nunca olvidada en los textos del 77, según se ha visto, la indefectible presencia en el canon que ha alcanzado supone un punto de acuerdo entre la historiografía moderna y la inaugural. Otra cuestión sugestiva se relaciona con un factor que se ha puesto de manifiesto en el examen reciente al que se ha sometido al film: hablamos del mensaje de reconciliación interclasista que exhibe, leído en clave de alineamiento con las políticas emprendida por el último gobierno izquierdista de la II República (Benet, 2012: 106; Cerdán, 1997; Zunzunegui y Zumalde, 2016: 49) —con alguna objeción (Sánchez Salas, 2014: 97-98)—. Lo realmente importante es que el, por así decir, republicanismo de espíritu que *El bailarín y el trabajador* denota, y que podríamos hacer extensivo a las películas de Filmófono, no impide la loa de la inmediata ensayística franquista.

Miguel Ligero en *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935)

Juan Antonio Cabero escribe uno de los libros de cine español de recorrido historiográfico más largo,[4] siendo el primer autor que recalca el boom comercial que acompañó los últimos meses de la cinematografía republicana (1949: 422 y 661), piedra angular de algunas de las futuras verdades en las que se ha fundado nuestra comprensión de ese lapso histórico. Gubern, de hecho, parte de una larga cita al mismo (1977: 221) para justificar la teoría de la "edad de oro" que, de algún modo, asocia la preferencia de las audiencias vernáculas con la excelencia artística de la producción. José María Escudero (1954) y Luis Gómez Mesa (1954) publican sendos recorridos por el cinema hispano en los que, con respecto al musical republicano, harán sobresalir a *La verbena de la Paloma*, *La Dolorosa*, *Doña Francisquita* y *La traviesa molinera*. Ya en los 60, Méndez-Leite editará la más importante historia del cine español realizada hasta esa fecha. El mayor espacio con el que cuenta en comparación con su anterior obra le permite despachar algún furibundo ataque al régimen político al acometer el intervalo republicano (1965: 323-386) en un análisis de la producción que, por otro lado, mantiene las aprobaciones de lo propuesto años atrás. No obstante, se dará algún relevante añadido cuando habla del boom comercial que ya Cabero había remarcado (Ibíd.: 337-338), si bien deslizando perversamente la responsabilidad de su conclusión a la imposición del doblaje y no al estallido de una guerra consecuencia del golpe militar con el que el autor se alinea. Por cierto que Cabero ha sido más crudo y objetivo con este asunto, al comentar el auge comercial del cine español inmediato a la contienda (1949: 661), lo que nos conduciría a la detección de matices que discuten la uniformidad monolítica con que se interpreta la labor de estos ensayistas. Méndez-Leite ofrece, además, una aportación sobre el desinterés de las instituciones republicanas hacia la industria cinematográfica, en un nuevo ejemplo de adelanto de ideas futuras (1965: 341-342), y desgrana el conjunto de títulos canónicos que había anticipado en el manual del 41 en idénticos términos valorativos, suscitándose de nuevo la paradójica sensación antes referida en cuanto a la alabanza, a pesar de todo, de films imbricados con el ambiente ideológico republicano.

Cartel de *La traviesa molinera* (Harry d'Abbadie d'Arrast, 1934), la joya perdida de la producción republicana

Expuesta la palpable concomitancia existente entre la teoría franquista y la de los autores del 77 en lo relativo a similares principios de interpretación y especialmente al canon de obras, se impone una reflexión. Un primer impulso nos puede llevar a concluir que el temprano y repentino florecimiento de estudios dedicados al cine republicano vino guiado por una razonable y justa urgencia de repara-

4 Nuestros cronistas del 77 recurrirán a él en variadas ocasiones: Caparrós Lera se refiere al "cabero" directamente como fuente de primer orden (1977: 23 y 61), mencionado también en Rotellar (1977: 122) y en Gubern (1977: 36 y 222).

ción —y, por qué no decirlo, don de la oportunidad—, que pudiera explicar el recurso a un cómodo continuismo en claro contraste con la mentalidad rupturista con la que sus promotores enfrentaron la cuestión. Más aún, de seguidismo se podría acusar, si consideramos esto, a una historiografía posterior que ha resuelto el expediente eternizando un canon que alcanza nuestra contemporaneidad. Opiniones como la de Joan M. Minguet ponen el dedo en la llaga al subrayar que nuestra actual percepción de ese cine depende absoluta y esencialmente de la visión que de ella da la tratadística de la dictadura (Pérez Perucha y Rubio, 2016: 571-579), negando así, incluso, el proceso de reescritura a la que fue sometida en 1977. Para intentar escapar al fatalismo a que este dictamen parece abocar, proponemos, siguiendo al profesor Alonso (2001: 594-595), tomar la debida distancia ante estos textos —¿han pasado ya los años en los que hacer historia del cine era hacer causa de fe política?— y, desapasionadamente, someterlos al necesario proceso de expurgo que nos lleve a considerarlas conflictivas y problemáticas, sí, pero, al menos, útiles herramientas de trabajo. Recordemos que, en la lectura directa de sus páginas, hemos dado con sorpresas inesperadas a modo de grietas en el común descrédito de esta tratadística que, ciertamente, no ha dejado nunca de emplearse en un fascinante caso de soterrada culpabilidad hermenéutica.

Rosario Pi (en segunda fila, a la derecha), artífice de *El gato montés* (1936) en un rodaje de los años 30

Tierras de penumbra

Los elementos más importantes que hasta aquí se han desarrollado (solidez del canon fílmico, resistencia de ciertos ejes interpretativos, fuentes discutidas…) confluyen en un problema historiográfico habitual cuando se topa con un tan arduo contexto como es el del cine republicano, condicionado por una carencia casi absoluta no ya de pruebas documentales de primer orden (Heinink y Vallejo, 2009: 10), sino de las propias películas, algo de lo que nos advirtió Gubern (1995b: 11) y que es confirmado por Heinink y Vallejo en su monumental catálogo del cine español de la década de los 30 con un lapidario «Como se ha señalado, la mayor parte de las películas que figuran en este catálogo ya no existen» (2009: 13). En relación con esto, cobra un nuevo valor el testimonio de los cronistas que pergeñaron la ensayística de la dictadura en tanto que, por generación, han visto las películas de las que hablan antes de que desaparecieran; no así la de sus inmediatos continuadores, que contaron solo con aquella y la hemerografía. Por lo tanto, el cine de la II República, al igual que el silente hispano, se erige en "Terra Incognita" de amenazantes desafíos para el especialista frente a otras etapas que han sido objeto de insistente tratamiento. Además, la aparición de las tres monografías simultáneas en 1977 instaló la falsa convicción de tema agotado, lo que resulta especialmente grave si tenemos en cuenta que aquellos escritores ya expusieron claramente la condición de «primer desbroce» (Caparrós Lera, 1977: 23) que estos trabajos suponían, sin que desde entonces se haya vuelto a consagrar ningún volumen unitario y amplio a la producción republicana. Dos simples ejemplos reflejan la sensación de terreno movedizo con que nos reta la época: por una parte, la decisión que llevó a los editores de *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)* (Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui, 2005), tratado de enorme calado y prestancia académica, a obviar el mudo y el republicano y arrancar con el cine de los 40; por otro, la impresión de ocasión perdida que deja, tras la lectura de sus actas —no en vano tituladas *Faros y torres vigía*— (Pérez Perucha y Rubio, 2016), la pretendida resituación y debate de conceptos tan indiscutibles como la "edad de oro" que intentó efectuar el XIII Congreso de la AEHC, dedicado al cine de la II República.

Oteados los escollos que la precaria realidad descubre, únicamente venciendo el temor a las muchas frustraciones que nos puede deparar el viaje por la procelosa filmografía republicana estaremos en condiciones de romper el círculo vicioso en que parece emplazada una investigación que, reacia a adentrarse en un territorio brumoso, termina por condenarlo a la penumbra.

Bibliografía

Alonso García, Luis (2001). Anomalías históricas y perversiones historiográficas: de *La Malquerida* a *La niña de tus ojos. Cuadernos de la Academia: la herida de las sombras. El cine español en los años 40,* 9, 575-604.

Alonso, Celsa y Arce, Julio (2019). From the *chotis* to the charleston: Jazz in Spanish Films prior the Civil War, en Wennekes, Emile; Audissino, Emilio (eds.), *Cinema Changes: incorporations of Jazz in the Film Soundtrack* (pp. 142-151). Turnhout: Brepols.

Arce, Julio (2013). Del apogeo a la parodia: la comedia musical folklórica en el cine del primer franquismo, en Bornay, José Antonio; Romero, Francisco Javier; Ruiz, Vicente; Vera, Jenaro (eds.), *Una perspectiva caleidoscópica* (pp. 291-299). (http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-perspectiva-caleidoscopica/) (19/10/2019).

Cabero, Juan Antonio (1949). *Historia de la cinematografía española: once jornadas. 1896-1948.* Madrid: Gráficas Cinema.

Benet, Vicente J. (2012) *El cine español: una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Camporesi, Valeria. (2015) The Tuneful 30s: Spanish Musicals in a Global Context, en Olite-Aldea, Elena; Oria, Beatriz y Tarancón, Juan A. (eds.), *Global Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema* (pp. 19-30). Londres: Bloomsbury.

Caparrós Lera, José María (1977). *El cine republicano español (1931-1939)*. Barcelona: Dopesa.

Caparrós Lera, José María (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona. Editorial 7 ½ .

Caparrós Lera, José María (1999). *Historia crítica del cine español. (Desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

Caparrós Lera, José María (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T&B editores.

Caparrós Lera, José María y España, Ramón de (2018). *Historia del cine español*. Madrid: T&B editores.

Castro de Paz, José Luis (2001). Un cinema herido: Huellas textuales de la Guerra Civil en el cine español de los años cuarenta. *Cuadernos de la Academia: la herida de las sombras. El cine español en los años 40, 9*, 43-57.

Castro de Paz, José Luis (2002). *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1959)*. Barcelona: Paidós.

Castro de Paz, José Luis y Pena, Jaime J. (2005). *Cine español. Otro trayecto histórico: nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio; Zunzunegui, Santos (dirs.), *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*. Santiago de Compostela: Vía Láctea D. L.

Cerdán, Josetxo (1997). El bailarín y el trabajador. 1936, en *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (pp. 104-106). Madrid: Filmoteca Española. Cátedra.

Delgado Casado, Juan (1993). *La bibliografía cinematográfica española: aproximación histórica*. Madrid: Arco Libros.

Fanés, Félix (1997). La verbena de la Paloma. 1935, en *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (pp. 98-100). Madrid: Filmoteca Española. Cátedra.

Fernández Colorado, Luis (1997). El gato montés. 1935, en *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (pp. 101-103). Madrid: Filmoteca Española. Cátedra.

García Fernández, Emilio C. (1985). *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta.

García Escudero, José María (1954). *La historia en 100 palabras del cine español*. Salamanca: Cine Club del S. E. U. Imp.

Gómez Mesa, Luis (1954). Historia del cine español, en Verdone, Mario, *Historia del cine: con cuatro importantes apéndices* (pp. 93-121). Madrid: Xáfaro.

Gubern, Román (1977). *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*. Barcelona: Lumen.

Gubern, Román (1984). 1930-1936. (II República), en M. Torres, Augusto (ed.), *Cine español: 1896-1983* (pp. 32-45). Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Cinematografía, D. L.

Gubern, Román (1989). 1930-1936. (II República), en M. Torres, Augusto (ed.), *Cine español: 1896-1988* (pp. 87-104). Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, D. L.

Gubern, Román (1993). La traumática transición del cine español del mudo al sonoro, en *El Paso del Mudo al Sonoro en el Cine Español: actas del IV congreso de la AEHC* (pp. 5-24). Madrid: Editorial Complutense/AEHC.

Gubern, Román (1995a). El cine sonoro (1930-1939), en Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Riambau, Esteve; Torreiro, Casimiro, *Historia del cine español* (pp. 123-163). Madrid: Cátedra.

Gubern, Román (1995b). Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español. en Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Riambau, Esteve; Torreiro, Casimiro, *Historia del cine español* (pp. 9-17). Madrid: Cátedra.

Gubern, Román (1997). El cine sonoro español (1930-1939), en Monterde, José Enrique; Riambau, Esteve (coords.), *Historia general del cine* (vol. VII. pp. 361-381). Madrid: Cátedra.

Heinink, Juan B. (1997). El cine español en la II República. *Cuadernos de la academia: un siglo de cine español,* 1, 87-97.

Heinink, Juan B.; Vallejo, Alfonso. C. (2009). *Catálogo del cine español: films de ficción 1931-1940* (vol. F-3). Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.

Méndez-Leite Von Haffe, Fernando (1941). *45 años de cinema español.* Madrid: Bailly-Bailliere.

Méndez-Leite Von Haffe, Fernando (1965). *Historia del cine español* (vol. III). Madrid: Rialp.

Miranda, Laura (2018). *Canciones en el cine español: periodo de la autarquía (1939-1950)*. Santander: Shangrila.

Monterde, José Enrique (2001). Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945. *Cuadernos de la Academia: la herida de las sombras. El cine español en los años 40, 9*, 59-82.

Palacio, Manuel (1996). Nobleza Baturra, en Pérez Perucha, Julio (coord.), *Huellas de luz: películas para un centenario* (2a ed., pp. 26-27). Madrid: Diorama.

Pérez Perucha, Julio (1992). *Cine español: algunos jalones significativos. (1896-1936)*. Madrid: Films 210.

Pérez Perucha, Julio (1996). Hacia una reconsideración del cine español, en Pérez Perucha, Julio (coord.), en *Huellas de luz: películas para un centenario* (2a ed., pp. 15-20). Madrid: Diorama.

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

Pérez Perucha, Julio (1997). Introducción. Flor en la sombra (una antología crítica de películas españolas), en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (pp. 11-19). Madrid: Filmoteca Española/Cátedra.

Pérez Perucha, Julio; Rubio, Agustín (eds.). (2016). *Faros y torres vigía: el cine español de la Segunda República (1931-1939): actas del XIII congreso de la AEHC.* A Coruña: AEHC/Vía Láctea.

Rotellar, Manuel. (1977). *Cine español de la República*. San Sebastián: XXV Festival Internacional de Cine.

Sánchez Salas, Daniel (2014). El bailarín y el trabajador. (Luis Marquina, 1936). En Camporesi, Valeria (ed.), *Il cinema spagnolo attraverso il film* (pp. 77-102). Roma: Carocci editore.

Sánchez Vidal, Agustín (1991). *El cine de Florián Rey.* Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Talens, Jenaro. (2005). Prólogo. Otras voces, otra mirada, "otra" historia, en Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio; Zunzunegui, Santos (dirs.), *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp. 7-8). Santiago de Compostela: Vía Láctea.

Téllez, José Luis (1996). La verbena de la Paloma, en Pérez Perucha, Julio (coord.), *Huellas de luz: películas para un centenario* (2a ed., pp. 24-25). Madrid: Diorama.

Utrera, Rafael (1997). María de la O. 1936, en *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (pp. 107-109). Madrid: Filmoteca Española. Cátedra.

Zumalde, Imanol (1997). La Dolorosa. 1934, en *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (pp. 92-94). Madrid: Filmoteca Española. Cátedra.

Zumalde, Imanol (2005). Asignatura pendiente. Pequeño breviario de la historiografía del cine español, en Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio; Zunzunegui, Santos (dirs.), *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp. 421-486). Santiago de Compostela: Vía Láctea.

Zunzunegui, Santos; Zumalde, Imanol (2016). Surcos: el arte nacional popular en el cine de la Segunda República, en Pérez Perucha Julio; Rubio, Agustín (eds.), *Faros y torres vigía: el cine español de la Segunda República (1931-1939): actas del XIII congreso de la AEHC* (pp. 35-55). A Coruña: AEHC/Vía Láctea.

Pablo Díaz Torres

Profesor titular de Historia del Arte en centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de la Comunidad de Madrid. Licenciado en Teoría e Historia del Arte, su trayectoria de especialización de posgrado se relaciona con la historia y la estética fílmicas. Es integrante del grupo de investigación DeVisiones, discursos, genealogías y prácticas en la creación audiovisual contemporánea de la UAM. Actualmente desarrolla una investigación de doctorado sobre el cine musical español de la II República.

Fecha de recepción: 04/12/2019 Fecha de aceptación: 31/01/2020

El *auteurismo* como canon patriarcal: la promoción del "director" y del dominio masculino en los primeros años de la revista falangista *Primer Plano*

EVELYNE COUTEL

El *auteurismo* como canon patriarcal: la promoción del "director" y del dominio masculino en los primeros años de la revista falangista *Primer Plano*

A partir de los textos publicados en la revista falangista *Primer Plano*, este artículo estudia la construcción del modelo canónico del *auteurismo* que centraliza la realización y la crítica de las películas en torno a un "autor": el director, una figura sistemáticamente pensada en masculino y asociada a nombres de hombres. Se muestra cómo la canonización del director como autor del film se inserta en un esquema occidental que concibe la creación artística como una propiedad masculina. En los primeros años del franquismo, el *auteurismo* y la sacralización del director contribuye a la implantación de un sistema patriarcal y forma parte de la retórica del dominio masculino desarrollada por el Régimen y los falangistas que controlan la revista.

Palabras clave: *auteurismo*; cinefilia; prensa cinematográfica; franquismo; roles de género.

Auteurism as Patriarchal Canon: the Promotion of "Director" and Male Domination during the first years of Phalangist Magazine *Primer Plano*

Using the texts published in Falangist magazine *Primer Plano*, this paper analyses the construction of auteurism as a canonical model that concentrates film-making and film criticism around an "author": the director, an agent systematically conceived through the masculine gender and associated with men's names. The paper focuses on how the canonisation of the director as the author of the film is part of a much broader western pattern which considers artistic creation as a male property. During the first years of Franco's regime, the auteurism and sacralization of the directors contributes to institute a patriarchal system and belong to the rhetoric of male domination promoted by Francoism and by the Falangists in charge of the magazine.

Key Words: Auteurism; Cinephilia; Film Press; Francoism; Gender roles.

Introducción

El título de un artículo publicado el 2 de marzo de 1941 en el segundo número de la revista falangista *Primer Plano* formula la siguiente pregunta: "¿Fue Cervantes un precursor del arte cinematográfico?" (Altabella, 1941). De ello se deduce que el cine se ha convertido en un arte suficientemente prestigioso para que algún crítico atribuya el mérito de su invención a un autor español: un proceder no exento de exageraciones y falsedades que entronca con el discurso nacionalista del franquismo y que se puede observar en otras ocasiones.[1] En todo caso, el parentesco que plantea este artículo entre un autor clásico como Cervantes y el cine refleja hasta qué punto este último ha conquistado su reconocimiento dentro de las artes. A principios de los años cuarenta, su consideración como arte ya no es motivo de controversia, o por lo menos no tanto como pudo serlo en las primeras décadas del siglo XX. Ello no impide que el proceso de legitimación artística del cine mantenga su vigencia y se encuentre en una fase de consolidación.[2]

Este proceso corre parejo con la "invención" de la cinefilia en un sentido culto (De Baecque, 2005), una tradición comúnmente vinculada a la *Nouvelle Vague* francesa y los autores de *Cahiers du Cinéma*, pero cuyos primeros avatares se remontan a las décadas anteriores. La elevación del cine a la categoría de arte engendró la búsqueda de un "autor" que, conforme a un esquema occidental que relaciona la creación y lo trascendente con el género masculino, solo puede ser pensado de manera androcéntrica, dando lugar a la consagración del "director".[3] De este modo se gestó el *auteurismo* —o la "política de autores" según el título del famoso texto de François Truffaut publicado en 1954—, un canon que trajo consigo consecuencias o "efectos perversos" (Burch y Sellier, 2009) como la masculinización de la cultura cinematográfica y la exclusión de las mujeres del canon artístico (Sellier, 2005; Sellier y Viennot, 2004). La noción de "canon" procede del ámbito religioso, en el cual remite a la selección de textos sagrados que la cultura judeocristiana operó para gobernar su comunidad según criterios espirituales. Llevado al terreno de la literatura y las artes, el canon designa también un proceso mediante el cual se seleccionan ciertos elementos y se rechazan otros para definir los buenos usos de las producciones artísticas, así como la manera correcta de leerlas.

Estos mecanismos —también muy activos en el ámbito de la literatura (Bahar y Cossy, 2003; Détrez, 2016; Viennot, 2011)— aparecen ya en las revistas cinematográficas de las décadas de 1920 y 1930 (Pinel, 1996). Bajo la Segunda República, la canonización del director como autor del film puede interpretarse en parte como una reacción frente a los avances que la condición femenina experimentó en dicho contexto político y como una expresión de los miedos masculinos frente al poder de las estrellas femeninas que "acaparaban" el mérito de las películas (Coutel, 2017; 2019a). La prensa cinematográfica publicada en los primeros años del franquismo, y más específicamente la revista oficial

1 Un ejemplo altamente representativo se encuentra en el número 2 de *Primer Plano*, que contiene un artículo titulado "Walt Disney nació en Mojácar y se llama José Guirao Zamora" (Alcaraz, 1940).

2 En el primer número de *Primer Plano*, el título de un artículo afirma que "el director de la Academia Española sólo ha ido una vez al cine". Este texto muestra hasta qué punto el cine sigue provocando reticencias entre la élite intelectual. Mientras algunos académicos lo aceptan sin reservas –"Don José Moreno Carbonero es un entusiasta del cine"–, otros lo ignoran –"Don Elías Tormo no ha estado nunca en un cine"– o incluso lo condenan –"Don Francisco Rodríguez Marín estima que 'el cine ha provocado grandes daños'" (Castán Palomar, 1940a).

3 Hay que subrayar, sin embargo, que la definición del "autor" de la película ha sido objeto de debate en función de las épocas y las áreas geográficas, puesto que enfrenta varias concepciones del cine, entre arte individual o industria colectiva (Laberge, 1997).

Primer Plano que se utilizará en el presente trabajo, se enmarca en la prolongación directa de estos debates, que se patentiza en la abundancia de artículos que sacralizan al director y le atribuyen el control autoral de la película. Si estos artículos constituyen, en primer lugar, la expresión de una etapa de consolidación del canon de autores que también se desarrolla en otras áreas geográficas y culturales, también es preciso enfocarlos a nivel nacional. A principios del franquismo, estos debates intelectuales reflejan el "continuismo interesado" (Nieto Ferrando, 2009: 55) —la voluntad de rescatar el pasado intelectual para ostentar una cultura elevada— que caracteriza las revistas culturales vinculadas al falangismo, como es el caso de *Primer Plano*. Además, el proyecto de regeneración nacional en un sentido espiritual que el franquismo pretende llevar a cabo también afecta al cine: como ha mostrado Minguet Batllori (1998), *Primer Plano* promociona una reflexión culta sobre el cine, y en particular sobre el cine nacional, invitando a personalidades destacadas en el ámbito de la cultura —académicos, profesores universitarios, críticos de arte— a expresarse sobre el mismo.

Cabe preguntarse si estos contenidos no contribuirán también a la promoción de un sistema patriarcal y del modelo de mujer ideado por el régimen; un modelo que descarta rotundamente el reconocimiento de las mujeres en la esfera artística y que las relega a la invisibilidad. Al mismo tiempo, la retórica que se despliega en torno al director podría corresponder al proceso de "espiritualización del auténtico hombre español" (Blasco Herranz, 2014: 63) llevado a cabo durante el franquismo para conformar un modelo de masculinidad que resultara ventajoso para la imagen de la nación, al integrar ciertas cualidades virtuosas como la austeridad y la inteligencia.

Para examinar esta hipótesis se analizará primero, a través del léxico y de la retórica desplegada, los recursos en que se apoya el proceso de canonización del director en los primeros años de publicación de *Primer Plano* que corresponden a una fase de institucionalización de la dictadura. Luego se mostrará hasta qué punto la definición de los roles de género constituye un pilar de esta empresa y quizás su motivación principal. Por último, se mencionarán algunos textos que cuestionan el canon y que confirman a la vez los fundamentos e intereses que lo sustentan.

La fabricación y consolidación del auteurismo como modelo canónico: expresiones y recursos

El papel del crítico en la fijación del canon: el "creador de creadores"

Para dar cuenta de la presencia del discurso *auteurista* en *Primer Plano* es preciso revisar los distintos agentes, recursos y medios que lo sustentan. La canonización del director como autor del film estriba en buena medida en la existencia de la prensa, una plataforma que desempeña un papel fundamental en la construcción de una cultura, que prolonga las películas, determina su paso a la posteridad y establece criterios y reglas —cánones— para recibirlas, entenderlas y evaluarlas. Las revistas determinan las características definitorias de las "buenas películas" (Jullier, 2012) y contribuyen activamente al proceso de "clasiquización" (Viala, 1992: 9-10) de las obras.

Como indica el título del editorial del número 14 del 19 de enero de 1941, la crítica ha de ser la "colaboradora del realizador". Esta expresión define la función del crítico, que consiste en identificar los elementos que conforman el estilo del director y descubrir el sentido "profundo" de las películas, cap-

tando aspectos desconocidos incluso para el propio director. La crítica de películas basada en el director y su estilo constituye uno de los fundamentos del *auteurismo*, un modelo canónico de selección, lectura y recepción de las películas que implica también la elevación y dignificación de la figura del crítico. Este se desmarca del público, una categoría heterogénea que los periodistas utilizan de manera unívoca para designar un conjunto de espectadores que, según su criterio, lee las películas sin la perspicacia y sagacidad del crítico, quedándose en la superficie, en la parte más visible y descifrable de los films. El papel del crítico, por el contrario, consiste en situarse en un nivel de lectura más abstracto para descubrir aspectos insospechados:

> *El triunfo mayor de la crítica sería el acostumbrar al público a visitar el cine como una exposición y no como un bar […] Hay que desentrañar para él que una obra de arte no posee solamente lo que ven sus ojos, de los que no debe fiarse enteramente, sino su contenido oculto. Lo obra es gozada más intensamente cuanto mayor sea la cultura, y sobre todo, la espiritualidad del que la mira* (Calvache, 1941).

El crítico se erige así en "creador de creadores" (Casanova, 2002), garantiza la existencia del cine como arte y del autor-creador. Su función no se reduce a la reseña más o menos elaborada de películas —con explicaciones, aclaraciones, comentarios eruditos, etc. —, sino que implica también una empresa de consagración y legitimación sin la cual el creador no podría revelarse como tal. Esta fábrica de creadores se basa en la selección de obras consideradas legítimas, y también en una manera específica de leer y comentar las películas. En su papel de creadora de creadores, la crítica se centra preferentemente en el estilo del realizador, es decir, en el conjunto de características formales y personales que constituyen el sello de su personalidad. Esta lectura funciona como criterio diferenciador entre crítico y público, puesto que este, a juzgar por un artículo de Fernán, no se fija en los componentes estéticos que conforman el estilo del director, sino en el juego de los actores y actrices que aparecen directamente en la pantalla y que constituyen para él el principal o único vector de emociones:

> *El público de cine a quien conoce, glorifica y aplaude es a los actores cinematográficos, porque ellos son los que en la pantalla dan vida a lo que el espectador ve. Y, sin embargo, el alma del cine es el director. Sí; el realizador es el que, en brava lucha contra toda clase de dificultades, crea el espíritu, las emociones y el secreto que tienen las películas, ya que, quiérase o no, en ellas queda reflejado no sólo la cantidad de saber cinematográfico del que las dirige, sino también su genio, su humor y hasta su modo de ser* (Fernán, 1942b).

Estas líneas convocan la noción de canonización en sus orígenes religiosos. Aplicada a la literatura y las artes, la canonización, igual que la consagración que procede del mismo ámbito, designa el acto de prestar a un autor o a un texto un carácter sagrado que estriba en el valor estético que se percibe en su obra (Casanova, 2002; Denis, 2010). Al igual que en sus manifestaciones religiosas, la consagración o canonización artística entraña una dimensión ritual que implica por lo menos dos elementos: la mediación de un agente autorizado para proclamar la sacralidad —el cura o, en el caso del autor cinematográfico, el crítico—, así como el empleo de fórmulas verbales performativas (Denis, 2010) que sitúan al director en el ámbito de lo sagrado, como ocurre con el uso recurrente de un léxico que connota lo divino y lo espiritual, dentro de unas frases sentenciosas que proclaman la supremacía del director.

El registro performativo se perfila, por ejemplo, en *Importancia del director*, donde se estipula que, "en cine, hoy por hoy, el director es el creador del film. El es quien crea un estilo y la manera de ser de la obra cinematográfica" (Anónimo, 1942b). Esta máxima se apoya en un análisis de Louis Jouvert que apunta el papel central del director de cine frente al *metteur en scène* del teatro, para concluir que "en la obra cinematográfica, sólo el realizador es el que cuenta". La voluntad de atribuir la paternidad de las películas al director resulta recurrente en las páginas de *Primer Plano*, como muestra también un editorial titulado *El director, la técnica y el arte* que confirma los mecanismos que hemos venido describiendo: "Todos sabemos que en la hora inmediata de incluir el cine en la antología de las Artes y las Técnicas, su poeta y su ingeniero será el director" (Anónimo, 1943).

El crítico aparece, pues, como un agente fundamental para la canonización del director, y su función de "colaborador del realizador" o de "creador de creadores" lo lleva a visibilizar al máximo al director, destacando su brío y sus cualidades hasta divinizarlo.

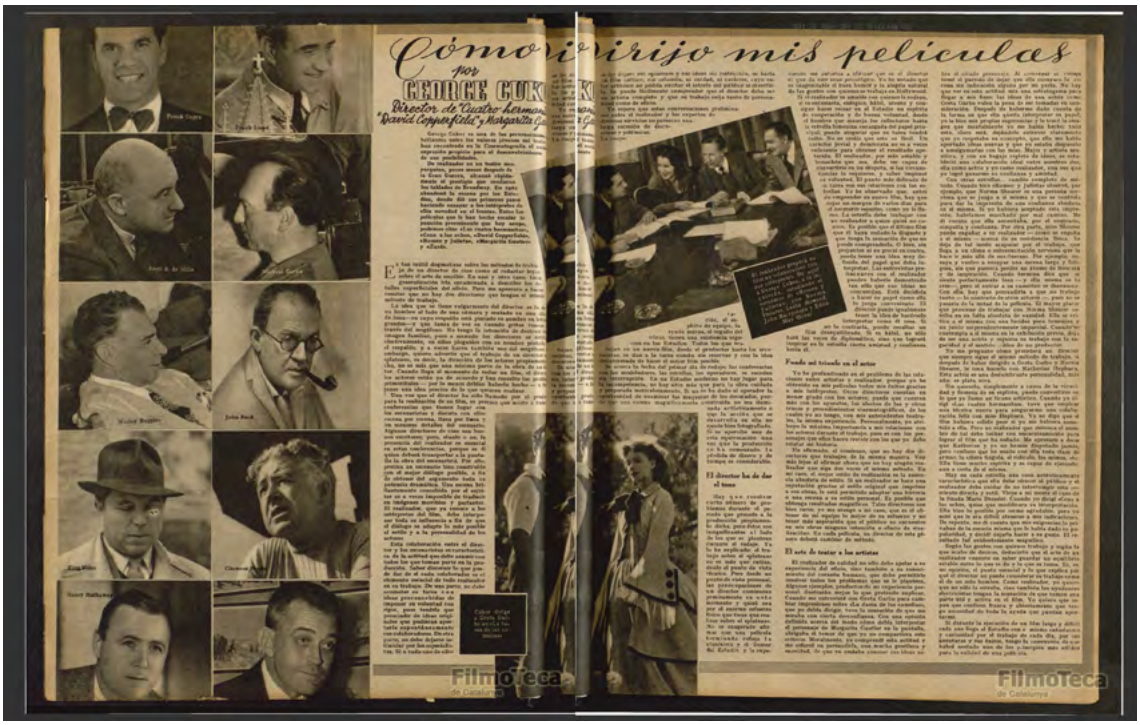
El director, una figura divinizada

La glorificación del director y su dignificación como autor de las películas —como máximo responsable de su profundidad, de su valor estético y espiritual— se revela en los elocuentes títulos que llevan numerosos artículos. Teniendo en cuenta los primeros veinte números de la revista —a modo de muestra, para ofrecer una visión general de las formas que puede cobrar este proceso y destacar su importancia desde el surgimiento de *Primer Plano*—, varios títulos ponen de manifiesto el carácter superior y excepcional del director, destacando su mérito intelectual, su tenacidad y su poder de decisión.[4] Además, en estos veinte números, cuatro editoriales giran en torno al director.[5] En los números posteriores aparecen también títulos con resonancias providenciales: *El director ante sus emociones cinematográficas* (Amarillo, 1941), *El alma del cine es el director. El realizador debe ser un artista completo* (Fernán, 1942a), *Importancia del director* (Anónimo, 1942b), *Misión del director* (Anónimo, 1942c), etc.

El director también se hace visible a través de las fotografías que ilustran los textos y que descubren su rostro y su apariencia física. Muchas veces, aparece en una postura que pone de manifiesto su concentración y la labor intelectual (Fig. 1 y 2). Estas fotografías masculinizan la revista y constituyen un contrapunto a la presencia de estrellas femeninas que aparecen en la mayoría de las portadas y dentro de la revista. Si las fotografías de estrellas femeninas pueden agradar al lector de sexo masculino y corresponder a sus fantasías, también reflejan la presencia y la participación de las mujeres en la cultura cinematográfica y, por tanto, en el mundo del arte. Al glorificar al director como autor y creador, los críticos relacionan lo femenino con los aspectos más frívolos y superficiales de la cultura cinematográfica, y reducen la presencia de las mujeres a una simple intervención o a una presencia corporal. De hecho, la canonización del director como autor del film y como agente que merece la mayor atención

4 *Los directores, dirigen* (Anónimo, 1940), *El punto de vista de un director no es el del público* (Castán Palomar, 1940b), *El director es, sobre todo, un crítico, dice Florián Rey* (Castán Palomar, 1940b), *Luis Marquina dice que a un director se le exige menos que a un autor teatral… pero el autor español no está sometido a la comparación con el extranjero, y el director sí* (Castán Palomar, 1940e), *José López Rubio o el optimismo. El papel de director es aquí más difícil que en ninguna parte* (Castán Palomar, 1940f), *Los últimos cien metros de negativo virgen. Los directores del cine español expresan qué harían con ellos* (Luján, 1941a).

5 *Frank Capra o la evasión* (González Ruiz, 1940), *Artículo de cinematografía por un aprendiz de director (Calvache, 1940)*, *Reflexiones de un director de cine* (Anónimo, 1941a), *La crítica, colaboradora del realizador* (Calvache, 1941).



Figuras 1 (arriba) y 2 (izquierda)

se basa en una reivindicación de su superioridad frente a las estrellas —que, por supuesto, pueden ser de sexo masculino, pero la declinación genérica de esta palabra evidencia el carácter femenino del *star system* (Morin, 1972: 80)—. Como subraya un periodista anónimo, "para un realizador cinematográfico tiene la misma importancia una estrella de cine, por muy famosa que sea, que un objeto cualquiera, siempre que con él y a través de él nos exprese una idea" (Anónimo, 1941b).

Un artículo titulado *La masa como unidad emotiva* y firmado por Antonio Walls muestra muy bien el problema planteado por las estrellas, así como la voluntad de restablecer la supremacía del director frente a ellas:

La prodigalidad de elogios, de calurosos ditirambos y de frases admirativas, trazadas en las cuartillas destinadas a las rotativas para encomio de las grandes estrellas *cinematográficas, hacen [sic] olvidar, dejar relegada a borrosa y secundaria penumbra, la labor primordialísima del director, ignorada por una mayoría del público.*
Muchos espectadores no saben que aquel gesto captado en un primer plano, que aquellos ojos llenos de lágrimas o de ternuras sutiles, que los labios impregnados de angustia o la contracción elocuente de unas cejas, son resultado de una obra paciente, concienzuda, elaborada con tenacidad incansable a través de una infinita repetición, que pasa como por un tamiz depurador por el juicio crítico del director, en realidad primerísima figura artística en la realización de un film (Walls, 1942).

Walls presenta la estrella y el actor en general como un material totalmente moldeado por el director, según el modelo de Pigmalión y Galatea:

Cuando un buen director descubre una estrella, no sólo ha captado unos bellos ojos o una linda figura, sino que ha vislumbrado un temperamento. *El mérito personalísimo del actor es un valor en sí y por sí mismo, mas no olvidemos que la suave y dúctil arcilla puede ser moldeada primorosamente por unas manos expertas. El director hará brillar con todo su esplendor los matices y las cualidades de ese temperamento artístico […] La* estrella *nace, pero el director* la hace. *Sólo los iniciados comprenden cuánta parte de la gloria del artista corresponde a la labor invisible, agotadora, de un buen director* (Walls, 1942).

De manera sistemática, la alusión al director convoca nombres de hombres: "Un Cecil B. de Mille, un Alexander Korda, un Kapra o un George Cukor nos admiran por la perfecta maestría, por el acierto de la realización y de la dirección" (Walls, 1942).

El artículo viene acompañado de fotogramas sacados de distintas películas y que permiten al periodista, a través de las leyendas, destacar la omnipresencia del director en cada obra: "El espíritu del realizador cinematográfico se ha hecho cuerpo en el conjunto", "no se puede por menos de reconocer el mérito y los valores geniales del director que pueda conseguir efectos tales", "¡Qué gran espíritu de artista ha de poseer quien sea capaz de plasmar en el celuloide una escena tan apasionante, tan alucinadora, tan plástica!", etc.

La canonización del director contribuye a la promoción de un sistema patriarcal en que la mujer se ve relegada a una posición pasiva y subalterna frente al hombre. En algunos textos, el significado literal del sustantivo "director" cobra todo su relieve y responde a una voluntad de distribución de los papeles entre un hombre que manda y una mujer que es dirigida.

Un canon patriarcal

El director dirige, la mujer es dirigida

Muchas veces, los artículos dedicados a directores se centran en la colaboración que se establece entre ellos y los intérpretes dirigidos. Esta relación se describe y comenta a partir de las nociones de poder, control y subordinación. Lo que está en juego es el dominio de la situación que el director puede ad-

quirir o no al dirigir a una actriz o estrella de sexo femenino, cuya personalidad podría restarle autoridad. Esta relación también incluye a actores de sexo masculino, como muestra un artículo titulado *Los actores americanos que 'roban' las películas.* Sin embargo, el periodista se fija sobre todo en el caso de las actrices, que resulta más problemático:

> *Norma Shearer preocupa mucho a sus directores. Cuando termina una película gusta de encerrarse en el salón de proyección, haciendo que se pase la película varias veces y tomando apuntes acerca de las escenas que no le gustan y que deberían cortarse. Todas sus demandas son atendidas, pues Norma sabe mucho acerca de éxito de taquilla […] Norma también exige una iluminación especial para ella. Por eso, en la película* Mujeres *todos los demás actores parecen estar en la penumbra […] Los directores que han de dar órdenes a Marlène Dietrich y Loretta Young suelen hacer acopios de fuerzas antes de empezar su labor* (Fearless, 1941).

La relación entre el director y la actriz constituye una preocupación subyacente o explícita que da pie a un discurso de elevación y sacralización del director, como ocurre en el mismo artículo que lo presenta como un superhombre: "Dirigir una película es una tarea que requiere los nervios de un fundidor de acero, la fortaleza de un corredor de bicicleta, la destreza de un acróbata de circo, la astucia de un hombre de finanzas, la mente de un psicólogo, la sagacidad de un Sherlock Holmes y la maña de un político" (Fearless, 1941). De modo similar, una parte significativa del artículo *Cómo dirijo mis películas*, atribuido a George Cukor, se centra en "el arte de tratar a los artistas" —según reza el título del apartado—, es decir, en la relación que el director estableció con las estrellas de sus films. No se alude a actores, sino exclusivamente a actrices. En ciertos casos, el director subraya el mérito y las ideas sagaces de la actriz, pero lo hace siempre desde una posición superior que coloca a estas mujeres en posición de ser valoradas por un hombre que considera sorprendente su talento:

> *El mayor placer que proviene de trabajar con Norma Shearer estriba en su falta absoluta de vanidad. Ella se critica a sí misma con una lucidez poco femenina y un juicio sorprendentemente imparcial. Cuando se contempla a sí misma en la exhibición previa, deja de ser una actriz y enjuicia su trabajo con la sagacidad y el sentido crítico de un productor* (Cukor, 1941).

Estas líneas muestran hasta qué punto el reconocimiento de las cualidades intelectuales de la actriz trae consigo la masculinización de esta última, así como la expresión de la sorpresa del director que presenta estas características como extrañas, según el canon que consiste en vincular el intelecto y la creación artística al género masculino. Si el autor del artículo subraya que "hay en cada estrella una cosa auténticamente característica que ella debe ofrecer al público y el realizador debe cuidar de no interrumpir", esta regla no deja de tener sus límites. Cuando la personalidad de la actriz y la autonomía a la que aspira o que llega a adquirir en la realización de la película amenazan directamente la supremacía del director —y su virilidad—, los comentarios son muy otros, y este se encarga de recordar los códigos, en particular la propiedad intelectual que le corresponde, como ocurre con Katharine Hepburn:

Sin quererlo, simplemente a causa de la vivacidad y firmeza de su espíritu, puede convertirse en lo que yo llamo un tirano artístico. Cuando yo dirigí Las cuatro hermanitas *[Little Women, 1933], tuve que emplear una técnica nueva para asegurarme una colaboración feliz con miss Hepburn. Yo no digo que el film hubiera salido peor si yo me hubiera sometido a ella. Pero un realizador que merezca el nombre de tal debe luchar con encarnizamiento para lograr el film que ha soñado. Me apresuro a decir que Katherine y yo no hemos disputado jamás, pero confieso que he usado con ella toda clase de armas: la cólera fingida, el ridículo, los mimos, etc. Ella tiene mucho espíritu y es capaz de ejercerlo, aun a costa de sí misma* (Cukor, 1941).

Por lo visto, el peligro "tiránico" encarnado por Katharine Hepburn y la posible inversión de los papeles entre director y "dirigida" preocupó a varios periodistas, como ejemplo paradigmático de una situación en que la autoridad del director se veía amenazada o cuestionada. Lleva a suponerlo el artículo titulado "Una estrella y once directores", publicado en el número 104 del 11 de octubre de 1942. La "estrella" aludida no es sino Hepburn, y el periodista, Augusto Ysern —que tomó parte en el debate en torno al autor en las revistas de los años 1930—, subraya hasta qué punto el éxito que ha logrado a través de sus distintas películas se debe a la intervención de sus directores: "Si queremos comprender exactamente su valía artística como actriz de primera línea […] tendremos forzosamente que analizar la labor llevada a cabo por sus respectivos directores en los films que ha interpretado" (Ysern, 1942).

Sin embargo, al recorrer su filmografía, el periodista vacila entre la voluntad de atribuir el mérito de la película al director y, por otra parte, la valorización del arte de la actriz que, quiérase o no, acaba imponiéndose, en determinadas películas, por encima de cualquier otra intervención. Si considera Ysern que, pese a su trama frívola, *Corazones rotos* (Philip Moeller, 1935) "termina bien […] por obra y gracia de Philip Moeller […] que supo dirigir con pericia y maestría los pasos de la Hepburn", admite también que en *Las cuatro hermanitas* "ella es la que lleva la voz cantante", y en *Sueños de juventud* (George Stevens, 1935) "sale triunfante de la prueba, imponiendo su gran estilo de actriz ante los demás intérpretes que la acompañan". Las conclusiones del artículo destacan el papel muy periférico y secundario que han podido desempeñar la mayoría de los once directores frente a la estrella, limitándose a "contribuir a su ensalzamiento", una fórmula que pone de realce, al fin y al cabo, el desdibujamiento y hasta la subordinación del director frente a la estrella.

Sea como sea, se percibe muy bien la centralidad de la cuestión del género en estos textos que tratan de colocar al director en una posición superior, con un léxico de claras connotaciones divinas ("por obra y gracia de", cf. supra) que podría invitar a ver correspondencias entre la figura del director y la de un dictador, o quizás del dictador que había empezado a gobernar España con mano de hierro. En cualquier caso, y sin ir tan lejos, no parece excesivo pensar que en torno a la figura del director cinematográfico se gesta un culto al poder masculino y se desarrolla una retórica que glorifica ciertas cualidades consideradas propias del género masculino como la inteligencia artística y los nervios de acero que se necesitan para la realización de películas. Al glorificar al director, los periodistas celebran el dominio masculino en una dimensión paroxística que flirtea con el poder dictatorial.

La canonización del director… y de un poder masculino paroxístico

La tentación de poner en relación la glorificación de director con la del poder dictatorial quizás no se deba tanto a la proximidad semántica y sonora que existe entre ambos términos —director y dictador— sino, sobre todo, a los acentos hiperbólicos que cobra a veces la canonización del director cinematográfico. Algunos contenidos invitan a ello. Por ejemplo, no deja de llamar la atención el hecho de que el citado artículo de Antonio Walls —*La masa como unidad emotiva*—, en su exaltación de la figura del director cinematográfico, se base en la capacidad de este para representar "la masa", logrando excelentes resultados que demuestran su inteligencia y genio. Tal vez no fuera exagerado establecer un paralelismo entre esas masas fílmicas movidas por la batuta de un director y, por otra parte, la "masa" de los españoles gobernada por un dictador.

La deificación del director cinematográfico contribuye también a acercarlo a la imagen del dictador, cuya construcción y legitimación también se apoya en una asimilación con Dios, como si ambas figuras, la del dictador y la de Dios, pertenecieran a un mismo arquetipo (Vuillemin, 1989). Esta representación se apoya en el empleo de un léxico del control y del dominio:

> *El director de toda cinta debe dominar el contenido dramático e intelectual de cada escena, ya que sólo así puede guiar a los actores para que su interpretación sea claramente comprendida por el público. Ahora bien: sobre el arte de conducir a los actores poco o nada se puede decir, porque la verdad es que sólo pueden conseguirlo aquellos directores que tienen las dotes y el instinto necesario para llevar a cabo el hecho de saber poner en cada momento en relieve lo esencial que el espectador ha de ver en cada fotograma* (Anónimo, 1942c).

En el editorial de número 17 se formula la "regla" siguiente: "El director de cine es el cerebro creador. El actor no debe nunca intervenir para bien o para mal en la dirección de una película. El actor debe ser sólo materia prima, cera maleable en manos del director. Sus opiniones, sus propuestas y sus observaciones no deben ser atendidas". Estas pocas líneas definen, sintética y eficazmente, un sistema antidemocrático, un régimen dictatorial.

Además, la conexión entre ambas figuras aparece explícitamente en un artículo atribuido a Frank Capra:

> *La obra de un director debe captar y debe ser comprendida instantáneamente por gentes que viven en cien naciones, que hablan cincuenta idiomas diferentes y que piensan, creen y aman de maneras diversas. Para crearla, un director debe reunir en sí mismo las mejores cualidades de un psicólogo, de un* dictador[6] *y de un artista* (Capra, 1941).

Si bien las correspondencias entre director y dictador merecerían ser profundizadas, resulta poco discutible la premisa de que a través del director se exalta el poder masculino, mientras se presentan como pertenecientes al género masculino determinadas cualidades como la inteligencia creativa, la

6 El destacado en redonda es nuestro.

firmeza de voluntad y la fortaleza de espíritu que desembocan en la consecución de películas de alta calidad artística.

Además de consolidar el patriarcado, la exaltación de las cualidades espirituales del director se inserta dentro de un sistema de representación de España a través del género: así como el género femenino se relaciona con la maternidad y, por tanto, con la imagen de una España-madre, nutriente y fecunda; el masculino encarna la grandeza espiritual de la nación.

Sin embargo, al margen de los artículos y entrevistas que contribuyen a la canonización del director como creador supremo y autor del film, es posible encontrar, aunque de manera esporádica y puntual, ciertos contenidos que cuestionan el canon en torno a dos vertientes: por un lado, la consideración de otros agentes, en particular los actores y actrices, que también merecen el estatuto de creadores; y, por otro, la mención de mujeres directoras que, a principios de los años 1940, resulta muy poco frecuente.

Hacia un cuestionamiento del canon: la importancia del actor y las mujeres directoras

La creación estriba también en los actores y actrices

Los propios directores no siempre están dispuestos a asumir el papel omnímodo que la crítica les atribuye, y que no corresponde con su visión de la realización.

En una entrevista, Benito Perojo expone dos ideas que se oponen a la sacralización hiperbólica del director como demiurgo o semidiós. La cita que da su título a la entrevista —*Un director no se improvisa*— contribuye a la deconstrucción del mito del director divinizado, puesto que hace hincapié en la formación técnica que este ha de recibir, un requisito que va en contra del genio innato, del "instinto" que otros textos le atribuyen como don providencial. Al anteponer el "oficio técnico" frente a la "intuición artística", Perojo *rehumaniza* al director y matiza su papel central, destacando ante todo el talento del actor como factor determinante para el éxito de una película: "para que la película salga lúcidamente adelante es preciso el gran actor o la gran actriz. Y, a veces, basta con que lo demás sea correcto" (Castán Palomar, 1940d).

Las mujeres directoras

Las referencias a mujeres directoras resultan casi inexistentes en el periodo estudiado. Solo algunos textos muy contados aluden a la posibilidad de que una mujer asuma esta función y, cuando lo hacen, no suelen superar la etapa del proyecto y se sitúan en un marco hipotético. Un breve artículo publicado en el número 90 del 5 de julio de 1942 anuncia que "Conchita Montenegro va a dirigir una película". La actriz está presentada como "la gran estrella del cine español" y se dan algunas informaciones sobre dicha película, cuya protagonista será "una Marlene Dietrich morena" (Anónimo, 1942a). Sin embargo, no se llega a saber más de este proyecto.

La cuestión de la dirección cinematográfica llevada a cabo por mujeres se plantea en un artículo de Adolfo Luján titulado "Mujeres detrás de la cámara", que consta de varias entrevistas a mujeres que intervienen en distintas etapas de la realización cinematográfica: Sara Ontañón, montadora; Josefina

de la Torre, ayudante de dirección; Carmen Salas, *script-girl*; *la señora de Carrasco*, maquilladora; Magdalena Pulido, "trucadora"; y *las chicas de los laboratorios.* El intercambio con Josefina de la Torre y Carmen Salas da pie a un debate en torno a la posibilidad y conveniencia de que una mujer intervenga en la dirección cinematográfica.

En el momento de la entrevista, Josefina de la Torre está prestando ayuda a su hermano Claudio en la realización de una película, por lo cual la dirección se plantea primero en términos de asesoramiento al director o relevo de este. Sin embargo, la entrevistada aprovecha la ocasión para reivindicar el mérito de las mujeres en las artes, de modo que su argumentación permite al periodista pasar a un grado superior que supera el simple puesto de auxiliar:

—¿Crees que ayudar a la dirección es adecuado trabajo de mujer?
—¿Por qué no? La sensibilidad femenina percibe el tono y el matiz de determinadas situaciones con una exactitud que el hombre, exacto y preciso para otras, no igualaría. En esos instantes, la voz y el consejo de la mujer son valiosos, y si su necesidad no se plantea en el trabajo del cine es porque la ausencia de la mujer detrás de la cámara está compensada con su casi siempre imprescindible presencia ante el objetivo.
—¿Crees que las mujeres podrían dirigir películas?
—Yo creo que sí. Todo sería que se prepararan para ello. ¿Es que en la mujer existe incapacidad para las artes? De ningún modo. Nombres femeninos tienen prestigio universal en la literatura, la pintura, la escultura, etc. De igual modo podrían ganarlo en la cinematografía (Luján, 1941b).

Las réplicas de Luján revelan los motivos por los que las mujeres permanecen al margen de la dirección de películas: de ser llevada a cabo por una mujer, esta labor conllevaría una inversión de las relaciones de género al colocar a los actores de sexo masculino bajo el mando de una mujer:

—Sería curioso ver cómo se las arreglarían [las mujeres directoras] para meter en vereda a un galán que creyera que una escena de amor, por ejemplo, debería resolverse de un modo distinto al señalado por la directora —observo yo.
—No creo que entre actores y directora hubiera choques. Tal vez menos que con un director; pues si con éste obliga la disciplina, con aquélla, además de la disciplina, la galantería (Luján, 1941b).

En el segundo caso, es Carmen Salas la que lleva la conversación al terreno de la dirección cinematográfica.

—No faltan películas en donde, en lugar de script-girl, hay un script-men.
—Tampoco falta alguna donde hay directora y no director.
—Pero es excepcionalísimo —le digo—. En toda la cinematografía apenas si hay otros casos de mujeres que dirijan películas que el de Dorothy Azner y Leni Riefenstahl.
—Bueno —dice, tesonera— pero en el script llevado por hombres no es difícil hallar fallos.
—Y en la realización de mujeres, ¿no crees que podrían también señalarse?
—Es posible; pero no serían fallos deducidos de la naturaleza femenina de quien dirigió la película.

—Entonces, a tu entender, la mujer puede dirigir tan bien como el hombre.
—¿Por qué no?
—Porque el trabajo de dirección tiene una complejidad múltiple y exige un cerebro con organización de fichero americano, que no es precisamente lo que, por lo general, caracteriza al cerebro femenino.
Embocado el diálogo, tenso y dialéctico, hacia una cuestión de feminismo, cualquiera nos diría a mí, un rabioso antifeminista, y a Carmen, más feminista que femenina. Pero aseguro que si yo hablaba así, era en función de periodista que ha de provocar respuestas chispeantes, y ella, lo aseguro, con los arreboles del apasionamiento y bajo la brisa de la meseta castellana que inquietaba los mechones rebeldes de su cabellera, estaba tan bella en su defensa del feminismo en las tareas cinematográficas, que nunca la vi tan exquisitamente femenina (Luján, 1941b).

Se observan múltiples giros en este diálogo, que oscila constantemente entre el feminismo y la resistencia al mismo: las intenciones del periodista resultan más bien oscuras, dada la posición ambigua que mantiene a lo largo del diálogo y en sus comentarios. Por un lado, sigue lanzando cables a su interlocutora, permitiéndole expresar, a partir de las preguntas que le dirige, reivindicaciones e ideas feministas —una empresa que se encarga de justificar por las necesidades de su profesión, que le exige "provocar respuestas chispeantes"—. Por otro lado, el tono superior y condescendiente que adopta, así como la alusión paternalista y burlona al "tesón" de Carmen Salas y a su comportamiento "rebelde", son otros tantos obstáculos para una reflexión seria y una representación de la mujer directora como figura legítima. El juego con los parónimos "femenina" y feminista" permite cerrar el intercambio de modo tranquilizador, quizás para suavizar las respuestas de Carmen Salas que, no obstante, están recogidas y reproducidas. A juzgar por otros comentarios suyos, resultaría inadecuado caracterizar al periodista como "antifeminista"[7] y, lo que resulta más relevante, al fin y al cabo, es su iniciativa de dedicar un artículo a aquellas mujeres que intervienen a distintos niveles en la concepción cinematográfica, visibilizando su trabajo y su contribución.

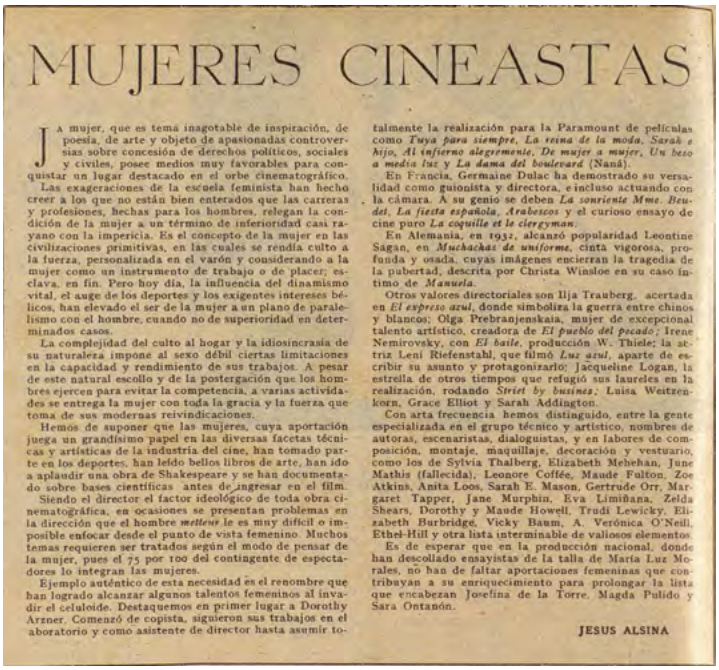
El cuestionamiento más directo y explícito del canon auteurista vendría sin duda de la mano de Jesús Alsina que, en el número 39, publicó un artículo titulado "Mujeres cineastas", cuyo contenido resulta sumamente sorprendente teniendo en cuenta el contexto político y el carácter institucional de la revista. Tras apuntar que la consideración de la mujer como ser inferior y su subordinación al hombre han de considerarse propias de "civilizaciones primitivas", destaca el crítico la conveniencia de que las mujeres dirijan películas, así como su incuestionable capacidad para hacerlo:

7 En particular cuando opina frente a las declaraciones de *la señora de Carrasco*, que trabaja como ayudante de su marido —el maquillador Joaquín Carrasco—. Como subraya ella, "trabaj[a] exclusivamente para ayudarle en su trabajo", un sacrificio que el periodista se resiste a aprobar, como dejan suponer su última pregunta y las impresiones que cierran la entrevista:

—¿No trabajaría usted algún día por su cuenta, independientemente?

—Mientras él trabaje, no seré otra cosa que su ayudante.

Conmueve un poco ver esta identificación cariñosa, hasta en el trabajo, de este matrimonio de cinemistas. Porque ella, la verdad, sabe del arte de maquillar como cualquiera puede saber en España.



MUJERES CINEASTAS

La mujer, que es tema inagotable de inspiración, de poesía, de arte y objeto de apasionadas controversias sobre concesión de derechos políticos, sociales y civiles, posee medios muy favorables para conquistar un lugar destacado en el orbe cinematográfico.

Las exageraciones de la escuela feminista han hecho creer a los que no están bien enterados que las carreras y profesiones, hechas para los hombres, relegan la condición de la mujer a un término de inferioridad casi rayano con la impericia. Es el concepto de la mujer en las civilizaciones primitivas, en las cuales se rendía culto a la fuerza, personalizada en el varón y considerando a la mujer como un instrumento de trabajo o de placer; esclava, en fin. Pero hoy día, la influencia del dinamismo vital, el auge de los deportes y los exigentes intereses bélicos, han elevado el ser de la mujer a un plano de paralelismo con el hombre, cuando no de superioridad en determinados casos.

La complejidad del culto al hogar y la idiosincrasia de su naturaleza impone al sexo débil ciertas limitaciones en la capacidad y rendimiento de sus trabajos. A pesar de este natural escollo y de la postergación que los hombres ejercen para evitar la competencia, a varias actividades se entrega la mujer con toda la gracia y la fuerza que toma de sus modernas reivindicaciones.

Hemos de suponer que las mujeres, cuya aportación juega un grandísimo papel en las diversas facetas técnicas y artísticas de la industria del cine, han tomado parte en los deportes, han leído bellos libros de arte, han ido a aplaudir una obra de Shakespeare y se han documentado sobre bases científicas antes de ingresar en el film.

Siendo el director el factor ideológico de toda obra cinematográfica, en ocasiones se presentan problemas en la dirección que el hombre *metteur* le es muy difícil o imposible enfocar desde el punto de vista femenino. Muchos temas requieren ser tratados según el modo de pensar de la mujer, pues el 75 por 100 del contingente de espectadores lo integran las mujeres.

Ejemplo auténtico de esta necesidad es el renombre que han logrado alcanzar algunos talentos femeninos al invadir el celuloide. Destaquemos en primer lugar a Dorothy Arzner. Comenzó de copista, siguieron sus trabajos en el laboratorio y como asistente de director hasta asumir totalmente la realización para la Paramount de películas como *Tuya para siempre*, *La reina de la moda*, *Sarah e hijo*, *Al infierno alegremente*, *De mujer a mujer*, *Un beso a media luz* y *La dama del boulevard* (Naná).

En Francia, Germaine Dulac ha demostrado su versalidad como guionista y directora, e incluso actuando con la cámara. A su genio se deben *La sonriente Mme. Beudet*, *La fiesta española*, *Arabescos* y el curioso ensayo de cine puro *La coquille et le clergyman*.

En Alemania, en 1932, alcanzó popularidad Leontine Sagan, en *Muchachas de uniforme*, cinta vigorosa, profunda y osada, cuyas imágenes encierran la tragedia de la pubertad, descrita por Christa Winsloe en su caso íntimo de *Manuela*.

Otros valores directoriales son Ilja Trauberg, acertada en *El expreso azul*, donde simboliza la guerra entre chinos y blancos; Olga Prebranjenskaia, mujer de excepcional talento artístico, creadora de *El pueblo del pecado*; Irene Nemirovsky, con *El baile*, producción W. Thiele; la artriz Leni Riefenstahl, que filmó *Luz azul*, aparte de escribir su asunto y protagonizarlo; Jacqueline Logan, la estrella de otros tiempos que refugió sus laureles en la realización, rodando *Strict by business*; Luisa Weitzenkorn, Grace Elliot y Sarah Addington.

Con arta frecuencia hemos distinguido, entre la gente especializada en el grupo técnico y artístico, nombres de autoras, escenaristas, dialoguistas, y en labores de composición, montaje, maquillaje, decoración y vestuario, como los de Sylvia Thalberg, Elizabeth Mehehan, June Mathis (fallecida), Leonore Coffée, Maude Fulton, Zoe Atkins, Anita Loos, Sarah E. Mason, Gertrude Orr, Margaret Tapper, Jane Murphin, Eva Limiñana, Zelda Shears, Dorothy y Maude Howell, Trudi Lewicky, Elizabeth Burbridge, Vicky Baum, A. Verónica O'Neill, Ethel Hill y otra lista interminable de valiosos elementos.

Es de esperar que en la producción nacional, donde han descollado ensayistas de la talla de María Luz Morales, no han de faltar aportaciones femeninas que contribuyan a su enriquecimiento para prolongar la lista que encabezan Josefina de la Torre, Magda Pulido y Sara Ontanón.

JESUS ALSINA

Figura 3

Hoy día, la influencia del dinamismo vital, el auge de los deportes y los exigentes intereses bélicos, han elevado el ser de la mujer a un plano de paralelismo con el hombre, cuando no de superioridad en determinados casos.

La complejidad del culto al hogar y la idiosincrasia de su naturaleza impone al sexo débil ciertas limitaciones en la capacidad y rendimiento de sus trabajos. A pesar de este natural escollo y de la postergación que los hombres ejercen para evitar la competencia, a varias actividades se entrega la mujer con toda la gracia y la fuerza que toma de sus modernas reivindicaciones.

Hemos de suponer que las mujeres, cuya aportación juega un grandísimo papel en las diversas facetas técnicas y artísticas de la industria del cine, han tomado parte en los deportes, han leído bellos libros de arte, han ido a aplaudir una obra de Shakespeare y se han documentado sobre bases científicas antes de ingresar en el film.

Siendo el director el factor ideológico de toda obra cinematográfica, en ocasiones se presentan problemas en la dirección que el hombre metteur le es muy difícil o imposible enfocar desde el punto de vista femenino. Muchos temas requieren ser tratados según el modo de pensar de la mujer, pues el 75 por 100 del contingente de espectadores lo integran las mujeres (Alsina, 1941).

El resto del artículo es una recopilación de las películas dirigidas por mujeres, así como de nombres de mujeres que han desempeñado alguna función en relación con la realización de películas. Subraya Alsina la dimensión creativa de su contribución y, a modo de conclusión, expresa su deseo de que se prolongue la lista, en particular "en la producción nacional, donde han descollado ensayistas de la talla de María Luz Morales". Resulta particularmente sorprendente esta última referencia a una mujer que optó por un feminismo conservador y republicano (Salgado de Dios y Lázaro, 2019) y que se destacó por una labor periodística que le mereció el calificativo de "pionera". A principios de 1940, estuvo encarcelada por "roja" durante más de un mes en un colegio de monjas de Barcelona y se vio inhabilitada profesionalmente (Doespiritusanto Gallego, 2012).

Conclusión

A principios de los años cuarenta, la construcción del *auteurismo* como modelo canónico que preconiza una lectura y una recepción de las películas centrada en la figura del director moviliza a los críticos. El examen de la revista *Primer Plano* permite apreciar las modalidades del proceso de canonización del director no solo como autor de la película, sino sobre todo como creador supremo, que posee un control omnímodo sobre la realización cinematográfica. En particular, se observan los esfuerzos desplegados por ciertos críticos para dejar claro que el director dirige a los actores, sobre todo a las actrices, y no al revés. El *auteurismo* aparece, así, como un canon fuertemente androcéntrico y patriarcal que, en el contexto político de la España de posguerra, constituyó sin duda una herramienta más para transmitir los ideales del régimen y promover el discurso de género que pretendía relegar a las mujeres a un papel subordinado y pasivo en relación con los hombres. En la prensa cinematográfica, este objetivo se traduce, entre otras cosas, por su exclusión de la esfera de la cultura legítima. Sin embargo, algunos contenidos cuestionan la hegemonía del canon auteurista en su versión androcéntrica al vislumbrar, aunque sea de manera hipotética, la posibilidad de que las mujeres asuman también la función de directoras; a lo cual se podrían añadir los artículos y entrevistas dedicadas a actrices que destacan su labor intelectual y creativa (Coutel, 2019b).

A partir de los años cincuenta y sesenta, las referencias a mujeres que dirigen películas son un poco más frecuentes, aunque todavía muy contadas si las comparamos a las páginas enteras que vienen dedicadas a los directores. Un artículo publicado en el número 602 del 27 de abril de 1952 y dedicado a Ana Mariscal refleja las representaciones que suscita la mujer directora, así como la dificultad de concebir la realización como labor llevada a cabo por una mujer. El título del texto —*Ana Mariscal. Mujer al fin, dirige (detrás de la cámara), a los hombres*— es en sí mismo muy revelador, y muestra hasta qué punto las relaciones de género sustentan la construcción del canon que relaciona la creación artística con el género masculino y sacraliza al director —siempre pensado en masculino— como autor de las películas. El uso de paréntesis en el título —"(detrás de la cámara)"— recalca el carácter excepcional de la situación, y subraya hasta qué punto esta "dirección", efectivamente interpretada en el sentido de mandar y de tener un poder superior, queda circunscrita al espacio-tiempo del rodaje. El periodista expresa varias veces su asombro frente a la situación y al mando ejercido por Ana Mariscal, que comenta con fórmulas y metáforas impregnadas de un paternalismo que resta credibilidad a la situación:

> *Da órdenes, distribuye misiones, se cuida de todo. Ordena un cruce ante la cámara. Todo está dispuesto. Entonces, con voz clara, con gesto seguro, nuestra estrella dice por primera vez en la historia del cine español, con timbre de mujer:*
> *— ¡Silencio! ¡Acción! ¡Cámara!*
> *Y a uno le parece que ha asistido en chiquito a una cosa parecida al descubrimiento de América, a algo que nunca había pasado hasta esta tarde* (López de la Torre, 1952).

Estas líneas evidencian la dificultad de concebir a una mujer como "autora de la película", un estatuto vinculado al género masculino, quizás de una manera todavía más fuerte en cine que en otros ámbitos, debido a las implicaciones semánticas del sustantivo "director". En los primeros años del

franquismo, la declinación en femenino de este término cuestionaría las bases del régimen, y rompería también el sistema de representación de la nación española a través del género que el franquismo promocionó. Dentro de este sistema, el género masculino fue objeto de un proceso de espiritualización, mientras que el género femenino se relacionó ante todo con las funciones biológicas. Durante los primeros años del franquismo, el *auteurismo* parece haber contribuido a la formación de este esquema, y a la fijación de un ideal masculino que incorporaba cualidades tan deseables y prestigiosas como la inteligencia, el rigor y la creatividad.

Bibliografía

Fuentes de archivo

[Anónimo] (1940). "Los directores, dirigen". *PP*, 1, 20/10/1940.

[Anónimo] (1941a). "Reflexiones de un director de cine". *PP*, 12, 05/01/1941.

[Anónimo] (1941b). "Fuera de cuadro". *PP*, 28, 27/04/1941.

[Anónimo] (1942a). "Conchita Montenegro va a dirigir una película". *Primer Plano*, 90, 05/07/1942.

[Anónimo] (1942b). "Importancia del director". *Primer Plano*, 107, 01/11/1942.

[Anónimo] (1942c). "Misión del director". *Primer Plano*, 109, 15/11/1942.

[Anónimo] (1943). "El director, la técnica y el arte". *Primer Plano*, 121, 07/02/1943.

Alcaraz, Juan de. "Walt Disney nació en Mojácar y se llama José Guirao Zamora", *PP*, 2, 27/10/1940.

Alsina, Jesús. "Mujeres cineastas". *PP*, 39, 13/07/1941.

Altabella, José. "Una interesante información periodística. ¿Fue Cervantes un precursor del arte cinematográfico?". *PP*, 20, 02/03/1941.

Amarillo, J. A. "El director ante sus emociones cinematográficas". *PP*, 60, 07/12/1941.

Calvache, Antonio. "Artículo de cinematografía por un aprendiz de director". *PP*, 8, 08/12/1940.

Calvache, Antonio. "La crítica, colaboradora del realizador". 14, 19/01/1941.

Capra, Frank. "Yo no les enseño a actuar". *PP*, 32, 25/05/1941.

Castán Palomar, Fernando [1940a]. "Los académicos españoles y el cine". *PP*, 1, 20/10/1940.

Castán Palomar, Fernando [1940b]. "El punto de vista de un director no es el del público". *PP*, 2, 27/10/1940.

Castán Palomar, Fernando [1940c]. "El director es, sobre todo, un crítico, dice Florián Rey". *PP*, 4, 10/11/1940.

Castán Palomar, Fernando [1940d]. "Un director no se improvisa, dice Benito Perojo". *PP*, 3, 03/11/1940.

Castán Palomar, Fernando [1940e]. "Luis Marquina dice que a un director se le exige menos que a un autor teatral… pero el autor español no está sometido a la comparación con el extranjero, y el director sí". *PP*, 5, 17/11/1940.

Castán Palomar, Fernando [1940f]. "José López Rubio o el optimismo. El papel de director es aquí más difícil que en ninguna parte". *PP*, 6, 24/11/1940.

Cukor, George. "Cómo dirijo mis películas". *PP*, 24, 30/03/1941.

"Fearless". "Los actores americanos que 'roban' las películas". *PP*, 19, 23/02/1941.

Fernán [1942a]. "El alma del cine es el director. El realizador debe ser un artista completo". *PP*, 64, 04/01/1942.

Fernán [1942b]. "El cine y el director". *PP*, 112, 06/12/1942.

González Ruiz, Nicolás. "Frank Capra o la evasión". *PP*, 7, 01/12/1940.

López de la Torre, Salvador. "Ana Mariscal. Mujer al fin, dirige (detrás de la cámara), a los hombres". *PP*, 602, 27/04/1952.

Luján, Adolfo [1941a]. "Los últimos cien metros de negativo virgen. Los directores del cine español expresan qué harían con ellos". *PP*, 20, 02/03/1941.

Luján, Adolfo [1941b]. "Mujeres detrás de la cámara". *PP*, 29, 04/05/1941.

Walls, Antonio. "La masa como unidad emotiva". *PP*, 107, 01/11/1942.

Ysern, Augusto. "Una estrella y once directores". *PP*, 104, 11/10/1942.

Referencias académicas

Bahar, Saba y Cossy, Valérie (2003). Le canon en question: l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes. Nouvelles Questions Féministes, 22, 4-12.

Blasco Herranz, Inmaculada (2014). Género y nación durante el franquismo, en Michonneau, Stéphane y Núñez-Seixas, Xosé M. (dir). *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo* (pp. 49-71). Madrid: Casa Velázquez.

Burch, Noël y Sellier, Geneviève (2009). Des effets pervers de la notion d'auteur, en Burch, Noël y Sellier, Geneviève. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe* (pp. 91-105). Paris: Vrin.

Casanova, Pascale (2003). Les créateurs de créateurs ou la fabrique de légitimité littéraire, en Triaire, S.; Bertrand, J.-P. y Deni, B. (dir.). Sociologie de la littérature: la question de l'illégitime (pp. 171-181). Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.

Coutel, Evelyne (2017). La estrella como elemento perturbador: el ejemplo de Greta Garbo y su recepción en la España de los años veinte y treinta. *Secuencias: revista de historia del cine*, 46, 33-57, https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/secuencias2017.46.002/10935 (28/11/2019).

Coutel, Evelyne (2019a). *Popular Film* face à la féminité. Une étude des éditoriaux (1926-1937), en Bégin, R.; Carrier-Lafleur, T. y Simard-Houde, M. (dir.). *Impression. Projection. Une histoire médiatique entre cinéma et journalisme* (pp. 43-61). Québec: Presses de l'Université Laval.

Coutel, Evelyne (2019b). La actriz en Primer Plano bajo el primer franquismo: ¿un punto de apoyo para un feminismo amordazado? (1940-1945). *Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 6, 113-136, https://www.upo.es/revistas/index.php/ambigua/article/view/4479 (05/04/2020).

De Baecque, Antoine (2005). *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*. Paris: Hachette Littératures.

Denis, Benoît (2010). "La consécration, Quelques notes introductives", COnTEXTES, 7, <http://contextes.revues.org/4639> (26/11/2019).

Détrez, Christine (2016). La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation. Idées économiques et sociales, 186, 24-29.

Doespiritusanto Gallego, Marcos (2012). María Luz Morales. *Festa da palabra silenciada*, [s.n.], 28, 69-76.

Jullier, Laurent (2012). Qu'est-ce qu'un bon film?. Paris: La Dispute.

Laberge, Yves (1997). La notion d'auteur et le droit d'auteur au cinéma: aperçu historique, juridique et sociologique. *Les cahiers de droit*, 38, 4, https://www.erudit.org/fr/revues/cd1/1997-v38-n4-cd3813/043468ar.pdf (03/12/2019).

Minguet Batllori, Joan M. (1998). La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo: Manuel Augusto Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*. *Cuadernos de la Academia*, 2, 187-201.

Morin, Edgar (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos.* Barcelona: Dopesa.

Nieto Ferrando, Jorge (2009). *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Pinel, Vincent (1996). L'entre-deux-guerres: mais qui est donc l'auteur du film?", en Jeancolas, J.-P.; Meusy, J.-J. y Pinel, V. *L'auteur du film. Description d'un combat* (pp. 49-118). Arles: Actes Sud; Lyon: Institut Lumière; Paris: SACD.

Salgado de Dios, Francesc y Lázaro, Esther (2019). La visión de la mujer y la feminidad en los artículos de María Luz Morales publicados en *La Vanguardia* (1921-1936). *Trípodos*, 44, 121-135, http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/622/711 (03/12/2019).

Sellier, Geneviève (2005). La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier. Paris: CNRS Éditions.

Sellier, Geneviève y Viennot, Éliane (dir.) (2004). Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes. Paris: L'Harmattan.

Viala, Alain (1992). Qu'est-ce qu'un classique?. Bulletin des Bibliothèques de France, 1, 6-15, http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1992-01-0006-001 (26/11/2019).

Viennot, Éliane (2011). Le traitement des grandes autrices françaises dans l'histoire littéraire du XVIIIe siècle: la construction du panthéon littéraire national, en Reid, Martine (dir.). Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire (pp. 31-42). Paris: H. Champion.

Vuillemin, Alain (1989). *Le dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais (1918-1984)*. Paris: Klincksieck.

Evelyne Coutel

Evelyne Coutel es doctora por la Universidad París-Sorbona y profesora titular de la Escuela Normal Superior de Lyon, donde es miembro del IHRIM (Instituto de Historia de las Representaciones y de las Ideas en las Modernidades). En su tesis doctoral ha estudiado la recepción de Greta Garbo en la cultura cinematográfica española de la primera mitad del siglo XX, basándose principalmente en las revistas especializadas de aquel periodo. Sus temas de investigación se ubican dentro de la historia cultural del cine. Incluyen sobre todo el estudio de los modelos femeninos difundidos a través de la cultura cinematográfica, y abarcan también problemáticas como el concepto de autor cinematográfico o las relaciones entre el cine y las demás artes.

Fecha de recepción: 16/12/2019 Fecha de aceptación: 16/03/2020

Un canon en transición.
Tradición, entusiasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985)

FERNANDO RAMOS ARENAS

Un canon en transición. Tradición, entusiasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985)

Fundada por el director Fernando Trueba, tras el éxito de su primer largometraje *Ópera Prima* (1980), la revista *Casablanca. Papeles de cine* (1981-1985) ha sido tradicionalmente leída como epígono de las grandes publicaciones de cine españolas de los años sesenta y setenta. Como tal, el canon cinematográfico apuntado en sus páginas presentaría una importante continuidad con el de una cinefilia clásica, definido en España desde publicaciones como *Film Ideal* (1956-1970) o *Dirigido por* (desde 1972). El presente texto va más allá de esta premisa y plantea una lectura de *Casablanca* no solo como uno de los últimos ejemplos de esta tradición, sino también como síntoma de una determinada manera de ver el cine íntimamente ligada a los cambios culturales en la Transición española y con importantes consecuencias para el debate crítico nacional durante las décadas siguientes. Para ello, este trabajo se concentrará en primer lugar en delimitar las líneas maestras del canon de la revista, en base a las obras y cineastas más presentes en sus páginas —tanto en los trabajos más interesados en la historia del cine como en aquellos fenómenos más contemporáneos—. Se analizará a continuación el *tono* en el que se presenta este discurso, en el que vemos una estrategia de diferenciación con respecto a publicaciones anteriores (rechazo de la especialización analítica y del compromiso político como base del discurso crítico), y en el que también se aprecia un *síntoma* de una importante tendencia en el posterior debate crítico nacional.

Palabras clave: canon; cinefilia; Transición; crítica cinematográfica.

> A canon in transition. Tradition, enthusiasm and disenchantment in the magazine *Casablanca* (1981-1985)

Founded by the director Fernando Trueba after the success of his first feature film *Ópera Prima* (1980), the film journal *Casablanca. Papeles de cine* (1981-1985) has been traditionally seen as an epigone of the main Spanish film magazines from the 1960s and 1970s. The canon presented in the articles on its pages can be therefore considered a contemporary revision of the one forged in publications such as, in the Spanish context, *Film Ideal* (1956-1970) or *Dirigido por* (since 1972). The present text goes beyond this premise and offers an interpretation of *Casablanca* as one of the late examples of this tradition but also as a symptom of a certain way of approaching the cinematographic experience that was closely related to the cultural changes brought about by the Spanish transition to democracy and that would become very significant in the national debate during the following decades. This article will therefore firstly outline the main characteristics of the magazine's canon based on those works and filmmakers especially present on its pages —both in the texts interested in film historical questions and those addressing more contemporary issues—. The following section will focus on the tone in which this critical discourse was formulated, which can be seen as part of a strategy to make the difference from other publications (a strong rejection of the analytical specialization and the political compromise as basis of the critical discourse) and also as an early symptom of the national film critical discourse in the following decades.

Key Words: Canon; Cinephilia; Spanish Transition; Film Criticism.

Número 9 de la revista *Casablanca*

En septiembre de 1981, después de la primera pausa veraniega, *Casablanca. Papeles de cine* volvía a los quioscos con un personaje de portada fácilmente reconocible: "Hitch y su sombra", titulaba la revista, y dedicaba diez páginas interiores al director británico con textos del propio Hitchcock, Odette Ferry y Miguel Marías. El tema, el tono apasionado o incluso los autores de los textos podrían hacer pensar que se trataba de un número de veinte años antes. La contraportada de la revista la ocupaba por el contrario una imagen mucho más actual: estaba completamente dedicada a *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta, que llevaba por entonces algo más de un año en cartel. Y que representaba una modernidad que cuestionaba el cine clásico y lo retaba planteando un diálogo con otros referentes más rompedores (la vanguardia pop, los comics, la publicidad) al tiempo que también le rendía pleitesía: el de Zulueta no dejaba de ser un homenaje a la cinefilia que sería analizado en profundidad en el siguiente número de la revista.

Estos son dos ejemplos en los extremos del canon que haría suyo *Casablanca,* publicación que desde su propio nombre reclamaba una filiación clásica y que al mismo tiempo se presentaba con su tono, elementos gráficos y referentes como muy contemporánea; reflejo de un cine y un país en proceso de cambio.

El presente texto fija su atención en sus ccuarenta y siete números, publicados en Madrid entre 1981 y 1985, y plantea'0¡ un análisis del discurso que durante casi un lustro se perfiló en sus páginas. Fundada por Fernando Trueba, tras el éxito de su primer largometraje *Ópera Prima* (1980), *Casablanca* ha sido tradicionalmente leída como epígono de las grandes revistas cinematográficas de las décadas anteriores como *Film Ideal* (1956-1970) o *Dirigido por* desde 1972 (Nieto Ferrando y Monterde, 2018: 250-251). Apuntar a la fuerte presencia de un canon basado en la cinefilia clásica ha de servirnos como punto de partida para las siguientes reflexiones. No obstante, planteamos ir más allá y leer *Casablanca* no solo como ejemplo de un gusto cinematográfico de más de veinte años de historia, sino también como *síntoma* de una determinada de mirar al cine con importantes consecuencias para el debate crítico nacional durante las décadas que siguieron a su disolución. El texto se concentrará para ello primero en delimitar las líneas maestras del canon defendido por la revista en base a las obras y cineastas más presentes en sus páginas. Se analizará a continuación la forma en la que se presenta este discurso, y en la que vemos una estrategia de diferenciación con respecto a publicaciones anterio-

res y un síntoma de una importante tendencia en el posterior debate crítico nacional. Un debate en el que hablar del cine era cada vez más hablar de la propia experiencia cinéfila, en el que la melancolía por un "cine que ya no volverá" ganaba en relevancia.

El proyecto crítico de *Casablanca* y el canon defendido en sus páginas pueden entenderse primeramente dentro de una genealogía de la crítica cinematográfica en el contexto nacional, una línea de tradición que comienza en los años cincuenta y se ve cuestionada por las transformaciones del país durante la década de los setenta. Siguiendo a Pujol Ozonas, durante décadas gran parte de la cinefilia española había sido "inseparable de una militancia política opositora al régimen" (2011: 134). Esta no es, no obstante, la única lectura relevante. Existen otras, que la conectan con transformaciones de carácter más general y que nos hablan de una cultura cinematográfica en proceso de cambio y en la que la cuestión del canon empieza a ser planteada desde otros parámetros. Esta transformación la podemos interpretar en torno a tres ejes: a) el de la superación del "modernismo político" (Rodowick, 1994) propio del debate crítico más especializado de los años setenta; b) el de la paulatina diferenciación entre discurso crítico y académico[1] en el contexto del "trauma arising from [film] theorism", (Rosenbaum y Martin, 2003: 18) propio precisamente de ese "modernismo político" y c) el de la general reubicación del medio dentro del naciente panorama audiovisual (y la melancolía que surge por lo que se ve como pérdida de relevancia).

Desde una *Nueva Historia del Cine* que combina análisis histórico con reflexión teórica, reconsiderar procesos de canonización crítica implica al fin y al cabo huir de planteamientos esencialistas sobre *el* canon, y repensarlo no tanto por lo que este dice sobre los nombres que lo componen (la relativa validez de películas y autores, cinematografías nacionales, corrientes genéricas) sino sobre todo por lo que esta *selección* nos revela de sus procesos de formación. Así pues, analizar la selección que los textos de *Casablanca* aplicaban al pasado y presente del cine nos ayuda a entender un contexto muy particular de la historia de la cultura cinematográfica nacional.

La hipótesis que sustenta este artículo se refiere al modo en que *Casablanca* hizo suyo un canon cinematográfico que venía forjándose en revistas especializadas desde hacía décadas. La novedad se encuentra en la forma en la que este canon fue leído y defendido: a través de un cierto *tono* (más personal, subjetivo y compartido en mayor o menor medida por todos sus colaboradores), la revista lo hará reverdecer a lo largo del primer lustro de los años ochenta desde nuevos supuestos estéticos. Esta perspectiva nos lleva a repensar el canon más allá de un juego de inclusiones o exclusiones y apuntar la necesidad de focalizar sus *criterios* de valoración y argumentación.

Una última acotación: plantear la cuestión del canon en torno a la labor de una revista obliga a tener en cuenta ciertas particularidades. Como proyecto grupal, raramente encontramos en las publicaciones el modelo de canon cerrado cuyo epítome sería el propuesto por Andrew Sarris en 1968. En contraste con esta versión, el análisis de la producción textual de una publicación periódica —instituciones esenciales en creaciones de cánones a lo largo de la historia del cine, véase por ejemplo *Cahiers du cinéma*— nos obliga a enfocar su propuesta en al menos dos niveles. Por un lado, el formulado de forma *explícita* a través de las obras o autores alabados desde sus páginas: pese a las variaciones entre distintos colaboradores, será este el que contribuya a definir el perfil de la publicación dentro una de-

1 J. Staiger publica su pionero *The Politics of Film Canons* precisamente en 1985.

Diferentes portadas de la revista *Casablanca*

terminada cultura cinematográfica (piénsese por ejemplo en la defensa de Hitchcock o Hawks contra las obras de la "tradición de calidad" en los *Cahiers* de los años cincuenta y contra sus rivales críticos en *Positif*). Existe, no obstante, un segundo nivel de análisis, que aquí definiremos como canon *implícito*: este, visible sobre todo desde cierta distancia, nos habla a través de los referentes y criterios de valoración de una *doxa* mucho más general, y por ello (sobre todo en contraste con otras cabeceras de una época) más interesante para entender movimientos de más peso y menos visibles de una determinada cultura cinematográfica.

¿Qué nombres?

Casablanca, *papeles de cine* había llegado a los quioscos un mes antes del intento de golpe de Estado del 23-F con una joven Ángela Molina en portada. La actriz destacaba sobre un fondo azul con llamativas letras y dibujos. La acompañaban en portada referencias a los artículos en su interior que nos dan una pista de los intereses de la publicación: François Truffaut, Wim Wenders, y *Heaven's Gate* (La

puerta del cielo, 1980) de Michael Cimino. Cine español actual, Hollywood y autores europeos constituían las líneas generales del canon de la revista, y las portadas de los primeros diez son prueba de la presencia de estos intereses: junto a Molina, también están Luis García Berlanga (núm. 4), el productor Elías Querejeta (núm. 6), o Manuel Gutiérrez Aragón (núm. 10). No falta el cine norteamericano más contemporáneo con Woody Allen en la portada del segundo número, Robert de Niro en la del tercero, ni tampoco *auteurs* europeos como Wim Wenders en la del quinto.

En sus páginas interiores vemos refrendado el claro interés por el Hollywood clásico. Su interpretación se basa en una clásica lectura autoral fijada ya a finales de los años cincuenta y mantenida desde entonces sin muchas variaciones. Los referentes, las formas de abordarlos (en general largas entrevistas y artículos laudatorios interesados en "visiones personales" que apuntan a la oposición entre cineasta y estructuras de producción) nos remiten, pues, a una cinefilia clásica que gana aún más peso cuando encontramos textos dedicados a sus autores. Además de Hitchcock y Howard Hawks, también se le dará bastante espacio y atención en los primeros números a Nicholas Ray, Raoul Walsh, John Ford, Orson Welles, Buster Keaton, George Cukor o Jerry Lewis. En cuanto a los referentes europeos, el interés se dirige sobre todo a la modernidad con especial atención a la Nueva Ola Francesa (sobre todo en su vertiente más humanista, representada por Eric Rohmer o el ya citado François Truffaut) y al Nuevo Cine Alemán, ampliamente discutido en la publicación como el otro ejemplo europeo (además del español) de una segunda ola modernista en los años setenta. En cuanto al cine nacional contemporáneo, el interés es más amplio y se manifiesta en diversos frentes. Se comenta a menudo la labor de sus actores, directores o directores de fotografía; también hay un interés especial en cubrir las producciones y diarios de rodaje o los cambios en los aspectos legislativos que más puedan interesar a los nuevos realizadores.

Con respecto a la cuestión que nos ocupa, llama la atención la amplitud del canon que reclama la revista, que no tiene problemas en abrirse a un gusto más popular, con una lista de referentes más extensa y heterogénea de lo que acostumbraban las revistas especializadas. De hecho, *Casablanca* carece significativamente de editorial capaz de explicitar preferencias y bestias negras. Entre los referentes de la publicación encontramos reflejadas predilecciones más o menos personales pero ningún programa crítico abiertamente excluyente. Incluso aquellos nombres aupados por la revista como representantes del cine contemporáneo no son programáticamente aplaudidos, permitiendo variaciones en la apreciación de los colaboradores. A Woody Allen, por ejemplo, se le dedica la portada y una larga entrevista en el segundo número, cuando en el primero Carlos Boyero (1981a: 41-42) ya se había pronunciado en contra de la pretenciosidad de sus *Recuerdos* (*Stardust Memories*, Woody Allen, 1980).

¿Cómo casa el interés por la cinefilia clásica con la integración de autores contemporáneos en sus preferencias? En gran cantidad de los textos dedicados a nuevos cineastas encontramos reflejada la voluntad de apuntar con insistencia sus referentes, como en los artículos dedicados a los autores del Nuevo Cine Alemán. A Wim Wenders, *Casablanca* le dedica la portada del quinto número, tras haber comentado en gran parte del tercero (Marías, 1981a, y Farrell, 1981) la forma en que el director se ha acercado a uno de sus propios héroes cinéfilos en la película sobre Nicholas Ray *Relámpago sobre el agua* (1980). En una larga entrevista se vuelven a subrayar estas filiaciones con el cine de Hollywood que comparten revista y cineasta, realzando, de entre las declaraciones de Wenders, algunas como esta: "Siempre me he sentido como en mi casa en las películas americanas" (Trueba y Vega, 1981: 26). Cuando en el número 18 el entrevistado es Werner Herzog no se destacan, de entre sus palabras,

aquellas referidas a su nueva película (*Fitzcarraldo*, 1982), sino precisamente las que parecen estar canalizando la postura de los redactores de la revista: "Somos una generación huérfana, hambrienta de cine" (Vega, 1982: 54). Herzog se refiere a la ruptura causada por la Segunda Guerra Mundial en el cine de su país, a la necesidad de conexión del Nuevo Cine Alemán con la generación de los abuelos —en el caso del propio Herzog, con su *Nosferatu: Phantom der Nacht* (Nosferatu, vampiro de la noche) de 1979— y a la absorción de los imaginarios extranjeros en otros de sus compañeros de generación (Wenders o Fassbinder).

La ansiedad ante la influencia inevitable (o las dificultades de asimilación) de estos referentes foráneos la encontramos también en el espacio que se da en la publicación al cine de la nueva ola francesa, a figuras como F. Truffaut o E. Rohmer, que son modelos en la línea crítica de la publicación, y en las primeras obras cinematográficas del propio Trueba. Cuestiones similares las hallamos también en textos sobre *El Crack* de José Luis Garci (1981), que desconoce "dónde pueden hallarse los límites del cine negro" (1981: 30). Por contraste —y siguiendo con los paralelos con lo apuntado por Herzog— se echa en falta el interés por la historia del cine español, sin apenas presencia en la revista hasta su tercer año.

Así pues, autores, títulos y formas argumentativas presentan una actualización del programa crítico de los *Cahiers du cinéma* (desde 1951) o, en su adaptación española, en *Film Ideal* o *Dirigido por*. De hecho, en un periodo de profundo cambio político y social, sorprende la pervivencia dentro de la cultura cinematográfica nacional de nombres y valores de varias décadas de antigüedad. Sabemos por declaraciones posteriores que esas eran las publicaciones que sus colaboradores leían desde su juventud, y que ahora son recuperadas como referente crítico. Estas conexiones se apoyan además en continuidades personales, por ejemplo, en el caso de Miguel Marías, Manolo Marinero, Juan Cobos o José Luis Guarner (colaboradores de *Film Ideal* en los años cincuenta y sesenta, ahora en *Casablanca*). Escribir, no obstante, cosas similares en 1983 y en 1963 es estar diciendo en cada uno de los casos cosas muy distintas.

¿Cómo escribir?

Si su canon plantea, salvo variaciones puntuales, la asimilación y actualización de un discurso de varias décadas de antigüedad, cabe plantearse cómo define la publicación al mismo tiempo su identidad. Aquí su apertura de miras, su variedad de opciones, aparecen con carácter programático, como una apuesta por salir del debate bizantino que durante un par de décadas había impregnado la crítica cinematográfica española (*Film Ideal* vs. *Nuestro Cine*), y sobre todo de lo que se consideraba una creciente politización y esoterismo teórico en las publicaciones más especializadas de los años setenta, aquellas más interesadas en el *análisis* crítico que el disfrute cinéfilo (*Cinema 2002*, *Contracampo*).

Salvo en algunas críticas de películas puntuales, la revista no rechaza obras, cuestiona el sistema de producción, etc. De hecho, es llamativa la falta de diferenciación basada en el ataque a un determinado tipo de cine. *Casablanca* se limita a alabar las películas en las que cree, buscando para ello un lenguaje directo, apasionado, cuajado de referentes cinéfilos, comprensible para el lector interesado, pero no experto. Sería pues este *tono*, más personal e impresionista y menos confrontativo, el que le sirve a la revista para marcar su identidad.

La renuncia a batallas críticas y el tono plantean una conexión con un tipo de discurso que se desarrolla en medios no especializados; el propio Trueba había trabajado como crítico para el diario *El País* desde 1977 y para la revista cultural *Guía del Ocio*, en la que también había escrito Carlos Boyero. También estaba presente en aquellas publicaciones como *Nuevos Fotogramas,* que buscaban precisamente huir de la especialización analítica (Triana-Toribio, 2015), o *Dirigido por*, que en su eclecticismo crítico será la publicación más cercana a la propuesta de *Casablanca*. En un artículo de presentación de *Casablanca* en *El País*, Trueba lo aclaraba de forma provocadora: quería crear una revista capaz de "huir del ladrillismo doctrinal, tan de moda en años recientes. Queremos que *Casablanca* sea una revista clara y legible" (*El País*, 1981), y parece estar refiriéndose a una forma de entender la crítica como actividad teórica y analítica que desde mediados de los años setenta había echado raíces en revistas especializadas (y minoritarias) como *Contracampo* (desde 1979) o *Cinema 2002* (desde 1975) (Nieto Ferrando, 2012: 205-226 y 247-283). En declaraciones posteriores fue más preciso, uniendo a la especialización la *politización* del debate como objeto de rechazo y apuntando a publicaciones de otro tipo, de mayor resonancia entre un público más amplio. "[A]lgo que odiábamos era la crítica cinematográfica en *Triunfo*" y, sobre todo, su politización de la discusión en los textos de Fernando Lara y Diego Galán (Trueba, 2015).

Número 10 de la revista *Casablanca*

Casablanca cuestionaba así importantes principios de la cultura cinematográfica del arte y ensayo desde el tardofranquismo y los identificaba retóricamente con lo que veía como el discurso de la "progresía",[2] los excesos del "compromiso", entendido tanto como paradigma *ideológico* de izquierdas, como *estético* —el de la 'modernidad' politizada en la estela de los nuevos cines, *high modernism* en su tradicional acepción—. El rechazo a la visión "comprometida" de la crítica cultural iba acompañado de un ataque a otras publicaciones especializadas: su

2 El término "progresía" surge por primera vez en un artículo del cineasta y periodista Gonzalo Suárez para la revista *Triunfo*, "Cine, burguesía y progresía", si bien había sido acuñado por el periodista Juan Cueto. Suárez se muestra en este texto muy crítico con un nuevo grupo social "que pretende erigirse en representantes de la moral artística, heredando así los derechos ejercidos durante tantos años por la burguesía dominante" (1972). En los años siguientes, el término es rápidamente adoptado como arma arrojadiza por grupos de izquierdas en su búsqueda de diferenciación cultural. En lo referido a la crítica cinematográfica, mientras que *Casablanca* ataca la aproximación crítica de revistas como *Triunfo* o *Contracampo* por *progre* (entendiéndose por ello su excesiva politización, pedantería), estas últimas critican la revista de Trueba por el mismo motivo, en el sentido de acomodaticia, banal, poco comprometida.

aburrida intelectualización, su interés por el "análisis", la sistematización de las posiciones, los excesos teóricos y el esnobismo intelectual. Desde la revista de Trueba se planteaba recuperar la experiencia cinematográfica de aquella "politización del placer y el psicoanálisis del deseo" que en palabras de Thomas Elsaesser (2005: 40) habían impregnado la deconstrucción cinéfila de los años setenta.

Probablemente, no resulta exagerado interpretar este doble posicionamiento de la revista (estético, político) en clave nacional, como ejemplo de la desideologización del debate público que observamos en esos años en otros campos como el arte, la literatura o la crítica artística. Además, en la relectura que propone la revista encontramos también síntomas de un cambio más profundo y específico, referido a algunos puntos que en los años siguientes vendrían a ocupar el lugar central del debate cinematográfico. En las columnas, reportajes y críticas abunda la propensión a repescar como discurso dominante la autoría cinematográfica como criterio de valoración y la crítica más apasionada, comunicativa, egocéntrica y cada vez más enfrentada con el presente. En algunos casos por referencias directas: Miguel Marías lo dejaba claro en el texto dedicado a Hitchcock citado al inicio de este artículo, cuando lamentaba "la falta de imaginación y de sentido del humor con que se ven ahora sus películas, el sopor que infunden recientes análisis estructurales y psicoanalíticos" (Marías, 1981b: 42). Carlos Boyero renuncia a nombrar al "enemigo" y opta por sublimar el entusiasmo cinéfilo (apasionado, asistemático) cuando comenta por ejemplo *Maravillas* (M. Gutiérrez Aragón, 1981) en el tercer número de la revista en un tono a la vez celebratorio y melancólico:

> *Cuando esta película termina, tienes que frotarte los ojos […] Tal vez la visión de una pantalla no aguante el peso grisáceo de la vida real. Pero también nos han regalado estimulantes para la memoria, nos ha regalado claves para fortificar nuestra soledad […] Maravillas, comprometida con la libertad, desmonta tinglados aceptados. No ofrece moralismo, no ofrece buenas intenciones: ofrece arte* (Boyero, 1981b: 42).

La diferencia de planteamientos (políticos, teóricos, analíticos) entre *Casablanca* y la adaptación española del "modernismo político" en revistas como *Contracampo* son claras.[3] No obstante, a veces estas discrepancias hacen obviar las similitudes. Pese a la clara retórica oposicional, en lo concerniente a aquel canon implícito que apuntábamos al principio de este artículo, llama la atención la base común. Esta es visible considerando lo que tácitamente se quedaba fuera del debate: las películas abiertamente comerciales o de género; otras cinematografías más allá de Hollywood, Europa y la puntual escapada a Latinoamérica; el cine de vanguardia o el documental.

Casablanca, desde la defensa de un gusto más popular, planteaba una renuncia a aceptar ciertas reglas de un debate pero sin cuestionar su base común: un canon construido en torno al cine clásico norteamericano y de autor europeo (comprometido, humanista, de base realista e interesado en ciertas exploraciones formales) como el centro de una cinefilia que, mientras *Triunfo* (desde una posición *mainstream*) o *Contracampo* (desde el debate más especializado) veían superada en base a las urgencias político-teóricas de los años setenta, la revista de Fernando Trueba recuperaba en su entusiasmo

3 Sobre la difícil adaptación de este fenómeno en el caso español, en este caso bajo la "teorización de la crítica", véase el texto de Aranzubia Cob y Nieto Ferrando (2013).

original: paradójicamente reverdecer el humanismo cinéfilo de décadas anteriores era una forma de rechazar este pasado más reciente. El surgimiento de una figura como Pedro Almodóvar, que planteaba una ruptura tan clara con estas tradiciones, sirve para apuntar las similitudes entre las lecturas *Contracampo* y *Casablanca*, ambas implícitamente unidas por una *doxa* que la obra del nuevo director cuestiona desde sus fundamentos: se le critica, por ejemplo, en el número 42 de *Casablanca* el feísmo de su propuesta, la falta de realismo de sus personajes o su desconocimiento de los principios básicos de narrativa cinematográfica.

¿Qué argumentos?

Mientras que la filiación al canon cinéfilo marca una clara línea de conexión con el debate cinematográfico nacional desde hace décadas, su claro posicionamiento en torno a los dos ejes (política e intelectualidad) permitirá a la revista marcar su identidad y diferenciación en estos años de cambio. La tradicional división entre un cine de calidad y comercial, nos están diciendo los textos de los críticos de la revista, ha de ser superada recuperando un tono impresionista y subjetivo en la escritura apoyado en una mirada poco enfangada en clasificaciones *a priori,* y por tanto capaz de descubrir el placer tanto en las obras de los *auteurs* del canon —Hitchcock, Truffaut, Renoir— como en el cine contemporáneo más comercial —*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)—.

Estos postulados aparecen especialmente acentuados en las columnas mensuales que Fernando Savater escribe durante los dos primeros años y medio. Como colaborador para *Revista de Occidente*, *Triunfo* o para el diario *El País* desde su fundación, Savater se encontraba paradójicamente en el centro del discurso contra el que se re-

S.

SAVATER

ERA una tarde de julio tan calurosa y el hielo de la sangría se había deshecho tan visto y no visto, aguándola abominablemente, que decidimos jugar a cuáles eran nuestras diez películas preferidas. No hay entretenimiento más idiota, y todos lo sabíamos, de modo que quedamos convictos de desesperación bochornosa. Por supuesto, insistimos en que de lo que se trataba era de decir los títulos de nuestras *preferidas*, no de las *mejores*: la verdad es que se que películas prefiero, pero no tengo ni idea de cuáles son «mejores». Además, «mejores», ¿para qué? No es difícil imaginar ocasiones en que sea mejor (más apta, más adecuada a lo que se espera de ella) «La cama mecánica» que «Ciudadano Kane», y tampoco es imposible encontrarse en la circunstancia contraria. También se puede argumentar –y hubo quien lo hizo, pese a que el calor apretaba– que lo mismo ocurre con las preferencias, variedades según el momento y el humor... Pero lo de «mejor» o «peor» parece que intenta ser válido en absoluto, mientras que lo de «preferidas» acepta de salida su relatividad. Si no es fácil imponer una jerarquía de valores inapelable a los diversos uno mismo que uno mismo somos, imposible será hacerlo a los reduplicados otros que los otros encierran... Sin embargo, la atención de la objetividad nos asalta en seguida y cada uno empezó a meter baza en las preferencias del vecino. «Se te ha olvidado "El acorazado Potemkin y su escalinata"» o «De modo que incluyes una de Richard Lester y en cambio a Buster Keaton que le peine su abuela...», etc. Como casi todos nos avergonzamos bastante de ser sólo nosotros mismos, los asustados trataban de defender su gusto con argumentos sacados del gusto ajeno, con lo que perdían pan y perdían perro, como era de temer. A todo esto, la calorina seguía comiéndonos la moral, hasta el punto que los graciosos ya comenzaban a orientar sus votos hacia «Los dientes del diablo», «Yeti, el abominable hombre de las nieves» y otros productos más o menos polares. Un desastre, ya les digo: el atroz estío.

A todo esto, ¿qué queremos decir al hablar de nuestras películas **preferidas**? Como tengo por profesión la de enredar las cosas, suscité el tema cuando el agobio estival ya había vencido a los dos o tres más discutidores. Me lancé a divagar a mis anchas, ante la mirada sudorosamente criminal de la concurrencia, alguna de cuyas caras recordaban notablemente la expresión de los zombies de Jacques Tourneur o ciertas fotos de Leopoldo Calvo-Sotelo. Es indudable, aseguré triunfalmente, que nuestras películas realmente preferidas son aquellas que nos han **entusiasmado**, es decir, recurriendo a la etimología de esta palabreja, que nos han hecho sentir como poseídos por un dios. Lo mismo que hay momentos en que uno tiene al diablo en el cuerpo, los hay también en que tenemos al dios en el cuerpo, y éstos son los momentos de entusiasmo. De ahí el temor que nos lleva en ocasiones a evitar ver por segunda vez las películas que más nos entusiasmaron en su día, pues nos resulta insoportable la idea de que en esta ocasión el dios pudiera no venir... Cuando esto ocurre, es decir, cuando el milagro no pasa por segunda vez, nos «despertamos» asombrados en la película sin saber **qué** sucedió entonces o **qué** pudimos ver en ella, como quien se recobra de un desmayo y pregunta tópicamente: «¿Dónde estoy?» En cambio, las que soportan la prueba de fuego, aquéllas a cuyo conjuro el dios entusiasmante retorna una y otra vez, ésas sí que merecen ser llamadas «nuestras». Pues bien, recalqué a mis oyentes (entre los que acababan de darse dos casos benignos de lipotimia, y me temo que alguna deposición que otra de heces desmelenadas), sostengo que esas películas afortunadas por la persistente visita del dios –que para cada uno serán «su» película y «su» dios, claro está, pues en estas cosas no cabe generalizar– deben su excelencia a dos o tres detalles (¡quizá sólo a uno!). En uno de los libros más útiles para el cinéfilo, el «Filmgoer's Companion», de Leslie Halliwell, diccionario muy completo de producciones y personalidades cinematográficas, el autor concede de vez en cuando un asterisco de entusiasmo –justificado en una o dos líneas– a alguien irrepetible, a su juicio, en el reino del cine. George Sanders, por ejemplo, se gana su distinción «por ser el canalla favorito de todo el mundo y por añadir un toque de clase a ciertos films bastante poco apetitosos»; Paul Lukas, escuetamente, «**for being such a gentleman**»; Marilyn, algo decepcionante, «por personificar el cliché de Hollywood, la estrella creada y destruida por el sistema». Bueno, los criterios para adjudicar el galardón son discutibles (en ocasiones muy discutibles), pero la idea puede tener gracia. Propuse, pues, a mi desfallecido auditorio que a la mención de nuestras diez películas añadiésemos una breve frase referida al detalle o enfoque que suscitaba, a nuestro juicio, el entusiasmo que sentíamos por ellas. Pero la gente estaba ya demasiado fastidiada y, además, alguien dijo que en la tele comenzaba «La puerta de las lilas». De modo que me quedé con las ganas de asestar mis **diez grandes** a los amigos, con frasecita laudatoria incluida. Me desquito ofreciéndoselas ahora a los sufridos lectores.

1. «King Kong», porque es el gran sueño de amor, es decir, la película por antonomasia, y creo que siempre lo será; 2. «El hombre que mató a Liberty Valance», por la imposible amistad de John Wayne y James Stewart; 3. «Campanadas a medianoche», por la desencantada dignidad con que Falstaff disculpa al rey, que no le reconoce como amigo; 4. «To be or not to be», por el momento en que el actor judío recita el monólogo de Shylock a Hitler; 5. «El halcón maltés», por el duelo Bogart-Lorre; 6. «Frankenstein», por el monstruoso cariño de Karloff por sus semejantes o, mejor, por sus **desemejantes**; 7. «Con la muerte en los talones», por la escena de la subasta; 8. «Sopa de ganso», porque Groucho es Groucho; 9. «La quimera del oro», porque en ella Charlot logra ser Charlot, y 10. «Drácula, príncipe de las tinieblas», por ver a Christopher Lee hacer de espectro **mudo**, sólo capaz de gruñir y acabar así con el lado **mondain** que Lugosi dio al rey de la noche.

Seguro que ahora estarán ustedes protestando: pero, ¿y Buñuel?, ¿y Billy Wilder?, ¿y...? ¿Lo ven? ¡Ya han caído en la trampa!

17

TEN (10)

Columna de Fernando Savater en la revista *Casablanca*

belaba *Casablanca*. Al mismo tiempo, con su defensa de la rebeldía hedonista y del disfrute en el consumo cultural cuestionaba fuertemente sus principios. En una revista sin editoriales, sus columnas (llamadas provocativamente *S.* jugando con la inicial de su apellido y la calificación de películas eróticas en esos años) pueden leerse como acertado resumen de la línea crítica de la publicación.

Su canon (subjetivo, abiertamente enemigo de juicios de valor entre alta y baja cultura), lo fundamentaba el columnista en términos biográficos. El gusto como cuestión privada justificaría una elección muy personal: "soy lo que elijo, porque me identifico con la sagrada arbitrariedad de mis gustos" (Savater, 1981b). La segunda de sus columnas, en la que aparecía esa frase, la tituló "El gusto es mío", y partía en ella de *Flash Gordon* (Mike Hodges, 1980) para defender la heterodoxia de las opiniones y el disfrute juguetón al tiempo que atacaba al cine más "respetable". Por ejemplo, la película *Gloria* (John Cassavetes, 1980), que caracterizaba de "gilipoyesca" (Ibíd.) por pretenciosa. Una querencia por la pretenciosidad de la que, reconocía, no se había librado, y que al mismo tiempo interpretaba como síntoma de una enfermedad generacional. En el primer número de *Casablanca* había hablado Savater del "Western como biografía", lo que le sirvió para lamentar cómo en los años anteriores, influenciado por una interpretación política de las obras, se había negado a sí mismo su disfrute: así, su apreciación "se le hacía a uno difícil por la empanada progre propia de la edad" (Savater, 1981a). Una declaración que suena a rechazo al compromiso de los años del tardofranquismo, pero también a las polémicas desde principios de los sesenta entre las revistas *Film Ideal* y *Nuestro Cine* a propósito del cine norteamericano (recuérdese el "Nos repugna John Ford" de Antón Ezeiza en 1963) y que tanto habían hecho por definir el canon de la cinefilia patria.

El entusiasmo (pre-teórico, pre-político, incluso pre-crítico, formulado desde un supuesto amateurismo en el doble sentido de no profesional y placentero)[4] había de ser el criterio esencial en la formulación de una lista personal basada en aquellas obras "que nos han hecho sentir como poseídos por un dios" (Savater, 1981e). El resultado era pues para el escritor vasco un canon que, limitado a 10 películas, incluía en sus primeros números *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), *Falstaff — Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, Orson Welles, 1965), *Ser o no ser* (*To Be Or Not To Be*, Ernst Lubitsch, 1942) y *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941). De nuevo encontramos el gusto por el cine hollywoodiense más clásico, "colonizador del subconsciente cinéfilo"[5] de una generación que ya empezaba a llegar a los cuarenta y recuperaba la niñez y juventud intentando romper con —al negarla, situándola más allá de la experiencia entusiasta de recepción— la influencia de la dictadura en su propia vida.

En la misma línea de entusiasmo por el pasado (recuperado, reconstruido, también reinventado desde la nostalgia) y desencanto por un presente se leen también los otros textos de Savater sobre el cine de terror (1981c), sobre el pornográfico (1981d), sobre el "rapto de las sombras" (1981f) que proporciona la experiencia en la sala —sublimada ante otras formas de consumo contemporáneas— o

4 De forma significativa, dándole esta tribuna a un amateur como Savater sin especial preparación como crítico (como sucedía también con Juan Cueto), *Casablanca* apuntalaba aún más su rechazo al discurso especializado.

5 De acuerdo con la conocida expresión del protagonista de *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) de W. Wenders, tan admirado por la revista, tan cinéfilo.

sobre *Los cinco mil dedos del doctor T* (*The 5,000 Fingers of Dr. T.*, Roy Rowland, 1953) (1981e), obra menor pero que curiosamente también rescataría Jonathan Rosenbaum como una de las películas favoritas de su infancia en su fundamental (para las cuestiones que aquí nos atañen) *Adiós al cine, bienvenida la cinefilia* (2018: 27). Los textos de Savater nos hablan de una recuperación del entusiasmo como experiencia generacional de especial relevancia tras los compromisos políticos del tardofranquismo, y conectaba así con las ideas principales de su ensayo *La infancia recuperada* (1976), en el que planteaba —en este caso sin salir del ámbito literario— la recuperación de aquellos autores y personajes que habían encendido su arrebato lector primigenio.

Si bien, evidentemente, hay una diferencia entre el hedonismo del filósofo y la aproximación —por ejemplo— de Miguel Marías (más fundamentada en sus amplios conocimientos cinematográficos, también más combativa), Carlos Boyero (más melancólica) o Juan Cueto (más abierto en general a las nuevas posibilidades en un nuevo contexto audiovisual), encontramos un común denominador sobre la propia consciencia cinéfila: la impresión de ver en el disfrute cinematográfico una práctica cultural cada vez más pretérita. Estas y otras propuestas comparten una forma de mirar a la historia del cine que es cada vez más una forma de reflexionar sobre la propia biografía. Generaciones como la de Savater, Marías, incluso la del propio Trueba (más joven que los anteriores y tan consciente en sus textos de llegar tarde a un cierto tipo de cine que admira), que habían descubierto el cine durante los años cincuenta y sesenta, comienzan en estos años a echar la vista atrás con la intención de registrar su propio pasado y a formular la reconstrucción de esta juventud subrayando el entusiasmo, los aspectos rituales, la experiencia grupal y el creciente desencanto por el presente.

¿Con qué resultado?

Pese a las similitudes con la evolución general del discurso crítico tras el fin del "modernismo político" de los años setenta, hay motivos de sobra para interpretar esta actualización biográfica del canon como reflejo de una cierta mutación cinéfila específica de la España transicional. Se trató de un debate crítico cada vez más ligado a la nostalgia impresionista de base biográfica, menos interesado en exploraciones teóricas o ideológicas que en los años anteriores.

En este contexto, el debate sobre el cine se transformó cada vez más en uno sobre la propia experiencia cinéfila, sobre la melancolía en base a una pérdida, un sentimiento de "luto" ante unos referentes cada vez más lejanos temporalmente. También se trocaría en un creciente desencanto ante un presente incapaz de ofrecer razones para el entusiasmo del pasado (histórico, autobiográfico), y en el que el canon cada vez más atrapado en la nostalgia perdía lentamente la conexión con la contemporaneidad: "el gran shock que se produce en los ochenta es la constatación de que los cinéfilos iban por un lado y la sociedad española y el cine internacional por otro", escribió Cristina Pujol Ozonas (2011: 160) resumiendo este cambio de paradigma.

Pese a este shock, seguía habiendo continuidades. Tras el cierre en 1985, muchos de los colaboradores de la *Casablanca* continuarían ejerciendo importantes labores en instituciones relevantes dentro de la cultura cinematográfica nacional. Lo haría el propio Trueba, como director, editor o presidente de la Academia de Cine en 1988; también Miguel Marías, crítico, director de la Filmoteca (de 1986 a 1988) y posteriormente director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovi-

suales. O Valeria Ciompi, que desde 1986 se encargaría de las publicaciones de la Filmoteca Nacional, donde Dolores Devesa llevaría la biblioteca. En la crítica, nombres como Carlos Boyero, Manolo Marinero, Antonio Gasset o José Luis Guarner continuarían su labor desde la prensa diaria o, puntualmente, televisiva.[6]

Es imposible observar una influencia directa de la revista en la labor de tan diversos actores (entre otras cosas porque *Casablanca* careció de un programa definido como el de otras revistas de su campo) pero sí rastrear sus ecos. Lo prueba la pervivencia de un canon cuyos referentes hemos explorado en las primeras partes de este texto, y cuyo tono crítico (en su mezcla de entusiasmo y creciente melancolía, tan unidos a la transformación del país en esos años) venía a asegurar su pervivencia durante algunos lustros, en empresas tan dispares como *Dirigido por*, *Fotogramas* o incluso en el programa *¡Qué grande es el cine!*

Más que causa o consecuencia del mantenimiento de un canon, *Casablanca* aparece como *síntoma* de una cierta forma de entender la relación con el cine, en la que la distancia entre el referente y el discurso, el *entusiasmo por el recuerdo* y el *desencanto por la actualidad* se harán con los años cada vez más presentes. La cinefilia clásica se empieza a solidificar como un amor por ciertos títulos y autores cada vez más impregnado de decepción, decepción que vemos en las numerosas variaciones del lamento por "las películas que ya no son como eran antes"; los discursos cada vez más dispuestos a salvar la memoria a expensas del presente.

Referencias

Aranzubía Cob, Asier y Jorge Nieto Ferrando (2013). Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70. *Secuencias: revista de historia del cine*, 37, 62-82.

Boyero, Carlos (1981a). Stardust Memories. *Casablanca*, 1, 41-42.

Boyero, Carlos (1981b). Maravillas. *Casablanca*, 3, 41-42.

Eceiza, Antxon (1963). Río Grande, de John Ford. *Nuestro Cine*, 22, 66.

Aparece "Casablanca", nueva revista de cine (8 enero 1981). *El País.*

Elsaesser, Thomas (2005). Cinephilia or the Uses of Disenchantment, en de Valck, Marijke y Hagener, Malte (Eds.), *Cinephilia. Movies Love and Memory* (pp. 27-43). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Farrell, Tom (1981): Diario de un rodaje. *Casablanca*, 3, 30-33.

Hernández Les, Juan (1981). El crack. *Casablanca*, 1, 28-30.

Marías, Miguel (1981a). Presentación de Relámpago sobre agua. *Casablanca*, 3, 26-30.

Marías, Miguel (1981b). Hitch y su sombra. *Casablanca*, 9, 40-42.

Nieto Ferrando, Jorge (2012). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España, 1962–1982.* Valencia: Generalitat Valenciana.

Nieto Ferrando, Jorge y Monterde, José Enrique (2018). *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Santander: Shangrila.

6 Por contraste, la influencia del discurso de su "rival" *Contracampo* habría de sentirse sobre todo en el ámbito académico, donde colaboradores como Jenaro Talens, Santos Zunzunegui, Juan Miguel Company o Rafael R. Tranche alcanzaron posiciones de prestigio y a donde trasladarían algunos de los principios y argumentos que llevaban años defendiendo en la revista.

Pujol Ozonas, Cristina (2011). *Fans, cinéfilos y cinéfagos: una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos.* Barcelona: Editorial UOC.

Rodowick, D. N. (1994, orig. 1989). *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory.* Berkeley: University of California Press.

Rosenbaum, Jonathan (2018). *Adiós al cine, bienvenida la cinefilia.* Buenos Aires: Monte Hermoso Editores.

Rosenbaum, Jonathan y Martin, Adrian (eds) (2003). *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia.* BFI, London.

Sarris, Andrew (1968). *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968.* New York: E. P. Dutton.

Savater, Fernando (1976). *La infancia recuperada.* Madrid: Taurus.

Savater, Fernando (1981a). El western como biografía. *Casablanca*, 1, 13.

Savater, Fernando (1981b). El gusto es mío. *Casablanca*, 2, 13.

Savater, Fernando (1981c). ¿Quién no teme al lobo feroz? *Casablanca*, 3, 15.

Savater, Fernando (1981d). Nuestro amigo el sexo. *Casablanca*, 5, 13.

Savater, Fernando (1981e). Ten (10). *Casablanca*, 10, 17.

Savater, Fernando (1981f). El rapto de las sombras. *Casablanca*, 11, 12.

Staiger, Janet (1985). The Politics of Film Canons. *Cinema Journal,* 24, 3, 4-23.

Suárez, Gonzalo (2 de diciembre, 1972). Cine, burguesía y progresía. *Triunfo*, 47.

Triana-Toribio, Núria (2014). Film Cultures in Spain's Transition: The "Other" Transition in the Film Magazine Nuevo Fotogramas (1968–1978). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, 3, 455-474.

Trueba, Fernando y Vega, Felipe (1981). En los dominios de la ficción. *Casablanca*, 5, 24-28.

Trueba, Fernando (2015). *Entrevista. Nuestra Memoria: el cine español.* Academia de Cine. https://www.youtube.com/user/academiadecine/videos.

Vega, Felipe (1982). Entrevista a Werner Herzog. *Casablanca*, 18, 52-55.

Fernando Ramos Arenas

Profesor del dpto. de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, donde dirige el proyecto de investigación *Film Culture in Transition*. De 2010 a 2017 fue profesor en la Universidad de Leipzig (Alemania) y en 2017-2018 fue investigador invitado en Georgetown University (Washington DC). Ha sido Marie Curie Fellow (PRIME Programme, 2015-2017). Además de una treintena de artículos en libros o revistas especializadas como *Historical Journal of Film Radio and Television*, *Media History* o *Journal of Spanish Cultural Studies*, ha publicado un libro sobre autoría cinematográfica (Der Auteur und die Autoren, 2011) y coeditado para Springer el volumen *Mashups. Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen* (2015) y el número especial sobre cinefilia de la revista *AugenBlick* (Nr. 64, diciembre 2015). Sus actuales campos de investigación son las intersecciones entre historia cultural y de los medios (especialmente cine y televisión).

Fecha de recepción: 10/12/2019 Fecha de aceptación: 02/03/2020

FUERA DE CUADRO

Estética inorgánica.
Detroit en *Only Lovers Left Alive*

LEONARDO SALVADOR ARRIAGADA BELTRÁN

> Estética inorgánica. Detroit en *Only Lovers Left Alive*

El cine de Jim Jarmusch es reconocible por captar momentos de quietud en los que la acción y el drama son secundarios. Es por ello que su film *Only Lovers Left Alive* ha sido tan destacado por críticos y académicos. Esta película ha llevado a la pantalla la estética ruinosa de Detroit. Este artículo amplía esas recientes investigaciones, para postular que la Detroit de Jarmusch es una ciudad estéticamente inorgánica. Siguiendo a grandes rasgos los lineamientos de Wilhelm Worringer, se analiza el estilo postindustrial de la arquitectura de Detroit y la figura del vampiro. Esto permite concluir que lo inorgánico —Detroit— tiene capacidades estéticas propias, las cuales son exaltadas por el particular estilo de Jarmusch.

Palabras clave: estética; inorgánico; urbanismo; vampiro.

> Inorganic aesthetic. Detroit in *Only Lovers Left Alive*

Jim Jarmusch's cinema is recognizable for capturing moments of stillness in which action and drama are secondary. That is why his film *Only Lovers Left Alive* has been so prominent for critics and academics. This film has brought Detroit's ruinous aesthetics to the screen. This article is an extension of these recent investigations since it postulates that the Detroit in Jarmusch's film is an aesthetically inorganic city. Following in broad strokes Wilhelm Worringer's guidelines, we analise the post-industrial style of Detroiter architecture and the representation of the vampire. This allows us to conclude that the inorganic —Detroit— has its own aesthetic capabilities, which are exalted by Jarmusch's particular style.

Key Words: Aesthetic; Inorganic; Urbanism; Vampire.

1. Introducción: Cine de quietud

En la cultura popular, es la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) la encargada de premiar a la mejor película del año. Este organismo contiene en su propio nombre el concepto de imágenes en movimiento. Esto resulta natural, pues pensar en movimiento es pensar en Hollywood y su vertiginosa forma de montaje cinematográfico. Por el contrario, desde *Stranger Than Paradise* (*Extraños en el paraíso*, 1984), "en lugar de vértigo, lo que se encuentra en los films de Jarmusch es quietud. Frente a la cantidad y variedad de planos empleados en el cine hegemónico, Jarmusch limitó el número y el tipo de estos" (Ródenas, 2010: 280).[1]

La metodología del cineasta oriundo de Akron se aleja de la norma hollywoodiense. En este sentido, el académico Rajko Petković destaca que, "mientras que Hollywood se ha concentrado en la acción y los aspectos dramáticos de la narración, las películas independientes estadounidenses modernas han explorado los momentos intermedios, los eventos sin tensión dramática" (2011: 3). Al restar importancia al drama, las cintas de Jarmusch terminan por filmar momentos de quietud. Por lo anterior, su cine es ideal para captar la estética de Detroit. Esta ciudad se opone a las frenéticas y aceleradas urbes preferidas por Hollywood —piénsese en Los Ángeles o Nueva York—, en las que prima el movimiento y la velocidad. En este sentido, el crítico Pierre Sorlin señala:

> *Los especialistas estadounidenses han demostrado que, en el cine de Hollywood, se dan tres escenarios principales: la gran ciudad, el Oeste y California, pero que el primero es, con mucho, el más importante ya que ocupa hasta un cuarenta por ciento de la producción* (2001: 21).

Detroit en *Only Lovers Left Alive* es una ciudad abandonada, muy distinta a las populosas metrópolis de Los Ángeles o Nueva York

De este modo, resulta novedoso y relevante examinar Detroit, una ciudad abandonada por sus habitantes. En este caso, el concepto de ciudad como una entidad social expuesto por Georg Simmel (1971) se vuelve inaplicable. Esto se debe a que gran parte del espacio urbano de Detroit se encuentra deshabitado. Prueba de ello son las casas abandonadas tan características de aquella ciudad norteamericana. Consecuentemente, los siguientes párrafos son una defensa de la idea de que la ciudad es más que una entidad social. En este texto propongo que Detroit tiene capacidades estéticas intrínsecas no atribuibles a sus actuales habitantes.

1 Traducción del autor. Salvo que se indique lo contrario en la bibliografía, todas las traducciones lo son.

En definitiva, este artículo presta atención al film *Only Lovers Left Alive* (*Sólo los amantes sobreviven*, 2013). Postulo que, gracias al particular modo de filmar de Jarmusch, Detroit adquiere un rol protagónico en dicha película. Como consecuencia de lo anterior, los actores humanos son desplazados a un papel secundario. Esto no debe entenderse en términos temporales, es decir, no implica que Detroit deba aparecer más minutos en pantalla. Como explicaré más adelante, lo que postulo es que los personajes —en especial Adam— se comportan en sintonía con aquella ciudad norteamericana. Esto permite concluir que lo inorgánico —Detroit— tiene capacidades estéticas propias, las cuales son exaltadas por el particular estilo de Jarmusch.

2. Detroit: de *Motor City* a *Undead City*

Only Lovers Left Alive transcurre fundamentalmente en Detroit. Esta localización no es azarosa si se tiene en cuenta el desastre económico que transformó a la *Motor City* en una ciudad *pseudofantasma*. En 2010, año en que Jarmusch contactó con Tilda Swinton, Mia Wasikowska y John Hurt para embarcarlos en este proyecto, aquella zona era una muestra de los estragos que el capitalismo puede generar. Lo que antes fuera el corazón de la industria automotora, escandalizaba al mundo entero con sus calles desoladas y viviendas a la venta a tan solo un dólar. Para entender esta catástrofe resulta útil tener en cuenta la metáfora del capitalismo como una fuerza de la naturaleza, un régimen económico vivo.

Los defensores del capitalismo tienden a identificarlo como un sistema orgánico, pues parece desarrollarse de modo análogo al ciclo vital. Las etapas de nacimiento, desarrollo y muerte son asociadas a la sucesión sin fin de las fases de *boom*, caída y ruina que tiene el sistema capitalista. En este sentido, la académica Camilla Fojas se refiere a Detroit comentando que es

> *un centro simbólico de la historia del capitalismo basado en los patrones cíclicos de la naturaleza. Las metáforas orgánicas comunican y promueven la historia del capitalismo como el orden natural de las cosas, con sujeción a las fuerzas de la entropía, pero siempre renovable […] Las etapas de auge y caída del capitalismo no son más que momentos de un ciclo continuo y sin fin de ruina y reaparición, de muerte y renacimiento* (2017: 140).

Siguiendo la metáfora del capitalismo como un sistema orgánico, bien podría situarse a Detroit en una fase de muerte, a la espera de su renacimiento. Sin embargo, la visión de Jarmusch no es tan optimista al respecto (Ibíd.). Es importante destacar que *Only Lovers Left Alive* no muestra bajo qué supuestos podríamos esperar un renacimiento de Detroit. La temporalidad en este film es estática: solo vemos el presente. Jarmusch se encarga de recordarnos que para Detroit no hay pasado ni futuro. Consecuentemente, utiliza la ingeniosa técnica de estirar el presente. Las tomas a cámara lenta, letárgicas y somníferas, son un recordatorio de que Detroit no sigue la temporalidad frenética del capitalismo. Si en Los Ángeles o Nueva York el tiempo es oro, en Detroit no hay oro ni tiempo. La ciudad está en un estado constante de desolación y abandono. Jarmusch no plantea este estado ruinoso como una destrucción previa a un resurgimiento. Esto se debe a que una temporalidad estática no tiene futuro. Así, no hay espacio para que la etapa de ruina de Detroit finalice. Es por ello que, al igual que el vampiro Adam, Detroit se encuentra en un estado de muerte que no puede concretarse. En palabras

de Fojas: "El vampiro es una metáfora adecuada para la ciudad como no muerto, más allá de los ciclos biológicos de la naturaleza—nacimiento, muerte y renacimiento o renovación— y quizás más allá de nociones orgánicas similares del funcionamiento del capitalismo urbano" (2017: 150).

Ambos, Detroit y Adam, son muertos vivientes. La exitosa y viva *Motor City* es ahora una ciudad vampiro. Puesto que Detroit ha escapado de los ciclos orgánicos del capitalismo, es necesario conocer el modo de operar de lo inorgánico. Esto nos permitirá comprender cuáles son las consecuencias estéticas de filmar la *Undead City*.

3. Estética inorgánica

Hemos mencionado que, en las metáforas orgánicas del capitalismo, los ciclos vitales se homologan con los auges y caídas económicas. En este sentido, "las ciudades vibrantes se definen como sitios de progresión lineal del capitalismo, lugares que nutren a la modernidad, la industria y la tecnología" (Ibíd.: 150). La Detroit de *Only Lovers Left Alive* es antónima a una ciudad capitalista. Jarmusch deja esto claro al filmar una localidad estancada en su ruina, sin industria, sin modernidad, y con tecnología anticuada. Puesto que Detroit se niega a participar de los ciclos orgánicos del capitalismo, podríamos esperar que su modo de existir no sea el de la vida orgánica. Si el capitalismo, como claman sus defensores, es una fuerza vital de la naturaleza, entonces Detroit es una ciudad *contra natura*, e inorgánica. Ya que en este artículo se postula que Detroit es la auténtica protagonista del film *Only Lovers Left Alive*, se hace necesario mostrar qué capacidades estéticas posee esta ciudad en ruinas. Convenientemente, llamaremos inorgánicas a estas capacidades. De este modo, resaltaremos que nos enfrentamos a una estética eminentemente no viva, no biológica, no orgánica. Esta idea quedará más clara en los párrafos siguientes.

La distinción entre estéticas orgánicas e inorgánicas encuentra su origen en el trabajo del reputado teórico del arte Wilhelm Worringer. En su libro *Abstracción y naturaleza* (2015), Worringer postula que las vivencias estéticas siguen dos principios opuestos. Por un lado, se tiene a la *Einfühlung* o proyección sentimental. Si bien este concepto pertenece al idioma alemán, podemos traducirlo como "una forma particular de proyección […] un 'sentir dentro' que es empatía no solo con personas sino con espacios y cosas" (Bruno, 2014: 9). En dicha estética, en el deseo de *Einfühlung* el espectador proyecta sus propios sentimientos al observar una determinada obra de arte. Es por ello que Worringer considera que este tipo de estética es una subjetivación, una autosatisfacción. En particular menciona que

> *La estética moderna, que ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría que con un nombre general y vago puede designarse como teoría de la Einfühlung [empatía o proyección sentimental] y a la que Theodor Lipps dio una formulación clara y comprensiva* (2015: 43).

Considero importante hacer una reflexión a este respecto: la vivencia estética de la *Einfühlung* parte de un observador hacia una obra de arte y, finalmente, regresa al observador inicial. Puesto que el

observador es un ser humano orgánico y que la obra de arte actúa como un espejo, evidentemente la estética basada en el deseo de *Einfühlung* es humana y orgánica. "Lo que le da su belleza, es solo nuestro sentimiento vital, que oscuramente introducimos en ella" (Ibíd.: 49).

Por oposición a lo anterior, tenemos también la estética inorgánica, que se origina en el deseo de abstracción. Una obra de arte que no refleje las emociones de su observador, lo obligará a abstraerse de proyectar sus sentimientos sobre la obra. En otras palabras, acá sí se expresan las capacidades del objeto estético, y no las de su observador. Para Worringer este tipo de vivencias son más directas que las orgánicas, en las que la proyección del observador contamina la pureza de la obra de arte. En definitiva,

> *Mientras que el afán de Einfühlung como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas* (Ibíd.: 44).

Habiendo efectuado esta distinción, veamos bajo qué evidencia podemos sostener que *Only Lovers Left Alive* comunica la estética inorgánica de una Detroit vampírica, una *Undead City*.

3.1 Arquitectura inorgánica: estilo postindustrial

Acabamos de mostrar que la estética inorgánica se origina en el deseo de abstracción. En esta sección veremos que la arquitectura de Detroit en *Only Lovers Left Alive* efectivamente puede ser considerada inorgánica, por lo que tiende a comunicar vivencias estéticas también inorgánicas.

La célebre crítica de cine Lotte Eisner sostiene que, "según Worringer, el deseo de abstracción […] llega a su apogeo en «la abstracción de ningún modo pasada» del arte gótico" (1996: 19). Pues bien, el film de Jarmusch se aleja de las grandes casas y los castillos con los que se ha emparentado normalmente ese estilo. Como hemos destacado, Detroit es una ciudad abandonada y descuidada. Salvo la excepcional visita de Adam y Eve al antiguo Michigan Theater, no hay elementos contundentes para calificar de gótica a su arquitectura. Por el contrario, en *Only Lovers Left Alive* vemos una ciudad plagada de fábricas y casas en desuso.

De todas maneras, es importante señalar que una ciudad no deja de tener un estilo gótico solamente por encontrarse abandonada. En efecto, al referirse al film de Jarmusch, la académica Justyna Stępień señala que

> *No se puede negar el hecho de que las ciudades desorganizadas, las casas llenas de energías primitivas y pasados ocultos, constituyeron el paisaje de las obras literarias y cinematográficas en el formato gótico clásico de la primera parte del siglo XX [...] Sin embargo, la ciudad abandonada y derrelicta de Detroit carece de estas intensidades y fuerzas desreguladoras, ya que sus habitantes ni siquiera pueden oponer resistencia a la pasividad de su entorno* (2016: 218).

No podemos decir que Detroit tenga una arquitectura gótica. Esto se debe a que está en un estado de pausa, contrario al movimiento de fuerzas propio de ese estilo. Para entender a qué se refiere este movimiento de fuerzas, debemos recurrir nuevamente a Worringer:

> *Al preguntarnos frente a una catedral gótica si su constitución interna es orgánico-viviente o abstracta, nos hallaremos aturdidos. (Por constitución interna entendemos aquello que pudiera designarse como el alma de la construcción, como íntima y misteriosa virtud de su esencia.) Ahora bien: ante la catedral gótica sentimos sin duda alguna una fortísima llamada a nuestro sentimiento de proyección sentimental, y sin embargo vacilamos en calificar su constitución interna como orgánica* (2015: 109).

Worringer nos obliga a discutir si la estética gótica es orgánica o inorgánica. Recordemos que será orgánica si la vivencia que produce es originada por el deseo de *Einfühlung*, y será inorgánica si es originada por el deseo de abstracción. Pensemos por un momento en una ciudad viva, inserta en los ciclos orgánicos del capitalismo, por ejemplo, Los Ángeles: su arquitectura tenderá, en general, a la organicidad. Piénsese en el edificio del museo The Broad en pleno centro de la ciudad californiana o, como diría Jarmusch, en el corazón de la *Zombie Central*. A pesar de ser una construcción moderna, con un lobby de geometría no euclidiana, su exterior se asemeja a una piel porosa, al estilo de un panal de abejas. Este tipo de edificación es eminentemente orgánico. Al imitar la naturaleza, hace más fácil que el observador —que también es parte de esa naturaleza— se proyecte en lo observado. Worringer considera a la arquitectura clásica griega un buen ejemplo de esta estética orgánica. Al respecto enfatiza que, en ella, "la materia se ha llenado de vida orgánica: ya no obedece exclusivamente a sus propias leyes mecánicas, se subordina […] a una voluntad artística saturada de sensibilidad para la vida orgánica" (Ibíd.: 109).

Detroit por la noche en *Only Lovers Left Alive*

The Broad Museum, Los Ángeles

El museo The Broad se acerca más al estilo gótico que la misma Detroit. Para ilustrarlo, volvamos al ejemplo de la catedral gótica: Worringer reconoce que este tipo de edificaciones inertes cobran vida, para lo cual se requiere que el ser humano aplique su "facultad de proyección sentimental a valores mecánicos; estos ya no son para él abstracción muerta, sino un viviente movimiento de fuerzas" (Ibíd.: 109). Ese movimiento de fuerzas termina por animar lo inorgánico. Es exactamente eso lo que vemos en la porosidad de la fachada de The Broad.

En oposición al edificio californiano, Jarmusch nos muestra una ausencia total de aquel movimiento de fuerzas: no hay proyección sentimental que anime la materialidad de las industrias y casas abandonadas, lo que encierra un potencial inmenso. En efecto, *Only Lovers Left Alive* muestra una estética inorgánica que, insisto, está libre de cualquier subjetivación por parte del observador. Es una oportunidad única de ver Detroit como la ciudad que realmente es, y no como una proyección humana que se refleje en la ciudad.

Por lo anterior, discrepo con la lectura que Eisner hace de Worringer: cuando menciona que el arte gótico es el apogeo de lo inorgánico está pasando por alto el rol del movimiento de fuerzas que animan a la materia en ese estilo. Aquel proceso de proyección sentimental quita *inorganicidad* a lo observado. De conformidad con ello, considero que el apogeo de lo inorgánico está en la ausencia de movimiento, en la muerte misma; en salir de los ciclos vitales, en salir de la naturaleza. La Detroit de Jarmusch es una ciudad muerta en vida, una ciudad *contra natura*. Por eso, su arquitectura postindustrial es auténticamente inorgánica. Esta es la primera evidencia de una estética inorgánica en *Only Lovers Left Alive*.

3.2 Desanimación de lo orgánico

Afirmar que Detroit es la verdadera protagonista de *Only Lovers Left Alive* exige que expliquemos por qué Adam no ocupa ese rol. El sentido común tenderá a adjudicar al personaje de Tom Hiddleston el papel principal. En este apartado mostraré que, contrariamente a lo que se podría pensar, Adam se encuentra dirigido por Detroit.

Hemos visto que estilos como el gótico solo se explican por la animación de lo inorgánico; es decir, la genealogía misma del goticismo se encuentra en una imposición sentimental humana sobre la materia inerte. Ese procedimiento ha sido seguido con frecuencia por los artistas alemanes. De hecho, al referirse al cine expresionista alemán, Eisner repara en que los alemanes tienen un don para dar vida a los objetos:

En la sintaxis normal de su lengua, los objetos tienen una vida activa, completa: para hablar de ellos se emplean los adjetivos y los verbos que se utilizan para hablar de los seres vivos, se les conceden las mismas cualidades; actúan y reaccionan igual (1996: 28).

El idioma alemán ha desarrollado un mecanismo que permite a los seres humanos vivos empatizar con la materia inerte. Por ello, parece lógica la popularidad que en tierras germánicas tiene la literatura gótica —piénsese en el tópico del autómata en *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann— y el expresionismo en general. Eisner toma esta idea de Worringer, sintetizándola de la siguiente manera:

El nórdico, nos explica Worringer, siempre siente la presencia de un «velo entre él y la naturaleza»; es por ello por lo que aspira a un arte abstracto. Los pueblos afligidos por una discordancia interior y que buscan obstáculos casi insuperables necesitan lo patético inquietante que lleva a «la animación de lo inorgánico» (Ibíd.: 19).

Pues bien, lo que defiendo ahora es exactamente lo contrario. Cada vez que hablamos de afán de proyección sentimental, de subjetivación de la materia inerte, de antropomorfización de lo no vivo, estamos viendo este conflicto de fuerzas en un solo sentido. En todos los casos citados, se parte del ser humano en dirección a lo no vivo. Lo que quiero afirmar es que no hay, en realidad, una razón que nos impida ver este procedimiento en la dirección contraria; propongo considerar las consecuencias estéticas de una desanimación de lo orgánico. Esto es algo así como un goticismo invertido, en el que se parte de la materia inerte en dirección hacia lo vivo. Dedicaré el resto de este escrito a explicar su funcionamiento.

3.2.1 El vampiro

En *Only Lovers Left Alive* la ciudad necesita alguna forma de comunicarse. Este requisito nace de la diferencia que existe entre Detroit, como materia inerte inorgánica, y los seres humanos, vivos y orgánicos. Puesto que la ciudad ha sido prácticamente abandonada por sus habitantes, podemos afirmar que en Detroit —al menos en extensión espacial— prima lo inorgánico sobre lo orgánico. Haciéndonos cargo del rol protagónico que hemos asignado a la ciudad, tenemos que mostrar cuál es el método que utiliza la ciudad para mostrar su propia estética inorgánica a un público receptor orgánico.

Como seguramente se estará anticipando, es Adam, el vampiro, la herramienta que utiliza Detroit para revelar su propia estética inorgánica. Su estatus de muerto viviente permite el contacto entre *inorganicidad* y organicidad. Al respecto, Guilles Deleuze y Félix Guattari aseveran que

El vampiro no filia, contagia. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo. O, como en el caso de la trufa, un árbol, una mosca y un cerdo. Combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales, inter-reinos, participaciones contra natura, así es como procede la Naturaleza, contra sí misma (2002: 248).

Efectivamente hay un potencial enorme en el contagio. Este mecanismo es capaz de conectar tópicos distintos. Esto lo diferencia de la filiación que, a través de los órganos sexuales, solo permite el

contacto entre seres de una misma especie, produciendo otro ser de la misma especie. El vampiro, al utilizar el contagio, supera esta limitación, y es una herramienta adecuada para que la inorgánica Detroit se comunique con nosotros, humanos orgánicos. Veamos ahora por qué afirmo que este vampiro está siendo desanimado por Detroit.

3.2.2 Desanimación

Cuando un *millenial* piensa en un vampiro, lo que probablemente venga a su cabeza sea Robert Pattinson en las adaptaciones al cine de *The Twilight Saga* (*La saga Crepúsculo*, Catherine Hardwicke, Chris Weitz y Bill Condon, 2008–2012). Estas populares películas nos han enseñado que los vampiros son personajes de acción. En varias ocasiones los vemos saltando sobre los árboles, corriendo a velocidades sobrehumanas y peleando con una fuerza descomunal. Más importante aún, Pattinson nos ha mostrado que su motivación central es la atracción sexual hacia Bella Swan (Kristen Stewart), de la cual se encuentra absolutamente enamorado. Pues bien, Adam y Eve no encajan con la descripción anterior. Por el contrario, son parsimoniosos y recatados.

Antes nos hemos referido a los vampiros considerándolos figuras híbridas, que incorporan elementos orgánicos e inorgánicos. Podemos señalar que, así como Hollywood ha potenciado las cualidades orgánicas en *The Twilight Saga*, Jarmusch ha dado preeminencia a las características inorgánicas de sus vampiros en *Only Lovers Left Alive*. Esta tendencia guarda relación con Detroit y su condición de *Undead City*. Al respecto, el investigador Zachary Price afirma:

> *Adam está tan atrapado en los efectos debilitantes de la muerte lenta como las desmoronadas calles de Detroit y las casas vacías que habita […] a diferencia de anteriores películas de vampiros, Only Lovers Left Alive reaviva el vampirismo como un impulso hacia la inacción, la pasividad y la languidez en lugar de agresión sexual, glotonería y explotación* (2018: 345).

Como Price constata, los vampiros de Jarmusch son improductivos y letárgicos. A ratos pareciera que se mueven a cámara lenta. Esta diferencia con sus pares hollywoodienses debe tener alguna explicación. Pues bien, lo que propongo es que Adam está siendo afectado por Detroit. Esto sucede de una manera exactamente inversa al proceso de animación de lo inorgánico. En *Only Lovers Left Alive* Detroit está desanimando a Adam. Ahondemos un poco más en esta propuesta.

Hasta ahora, siguiendo a Worringer hemos entendido que:

1. En las vivencias estéticas orgánicas, el deseo humano de *Einfühlung* o proyección sentimental subjetiva las obras de arte observadas, al proyectarse en ellas.
2. En las vivencias estéticas inorgánicas, el deseo de abstracción es incapaz de ejecutar aquella proyección, pues la materia inorgánica-inerte no tiene elementos suficientes para que el observador humano empatice con ella.
3. Estilos como el gótico mezclan ambos tipos de estética al animar a la materia inorgánica; es decir, introducen características típicas de la organicidad-vida a materia inorgánica-muerta, a través de un violento movimiento de fuerzas.

Los puntos anteriores resumen lo ya revisado. Ahora es tiempo de analizar esta tensión entre orgánico e inorgánico desde el punto de vista de Detroit. La ciudad pertenece al reino inorgánico; por

lo tanto, para comunicarse con nosotros —humanos orgánicos— debe emplear algún procedimiento análogo al usado en el estilo gótico. Así, Detroit ha tomado a Adam, un muerto viviente, y sobre él ha realizado una proyección sentimental inversa. De este modo, si en el goticismo los humanos damos movimiento y deseo sexual a los vampiros, entonces en este goticismo invertido Detroit apacigua el movimiento y cancela el deseo sexual de Adam. De esto se sigue que los vampiros de Jarmusch se encuentran más cercanos a lo no vivo que a lo vivo, en un proceso que puede calificarse como de desanimación de lo orgánico.

Las semejanzas entre Detroit y Adam son, a mi juicio, evidencia de este proceso de desanimación que experimenta el vampiro. Esta confusión de características entre ciudad y Adam ha sido destacada por Fojas:

> *[Adam] está alineado y aliado con Detroit. Su incursión en la ciudad por la noche para recuperar sangre del hospital, la única fuente de sangre no contaminada, es un recorrido evocador y somnoliento de la historia de la ciudad. Vemos la ciudad desde su posición privilegiada cuando pasa las fachadas luminosas de edificios vacíos adornados con grafiti. Él llevará a Eve a un lamentable recorrido nocturno por la ciudad, cuando Detroit es más amenazante y siniestra, de manera que captura el espíritu de la soledad de los vampiros en un mundo que privilegia el presente sobre un pasado descartado* (2017: 153).

Postulo que la alianza de Adam con Detroit es asimétrica. Hay un sometimiento del vampiro, quien se ve forzado a renunciar a parte de sus cualidades vivas. Como ya he señalado, esta renuncia hace que el vampiro de Jarmusch se confunda con Detroit. Esto se hace aún más patente al comparar a Adam con Ava, una vampira californiana que tiene potenciados caracteres orgánico-vitales tales como el deseo sexual y la impulsividad. Fojas la describe en los siguientes términos:

> *Ava (Mia Wasikowska), la hermana menor de Eve, recién llegada de Los Ángeles, representa la fuerza invasiva del capitalismo sobre la cultura. Ava amenaza con exponer su guarida protegida al mundo humano al permitirse usar la antigua forma de obtener sangre, a través de la caza de humanos. Ella es un vampiro contemporáneo, como las criaturas de la serie de vampiros True Blood (Sangre fresca, HBO, 2008–2014), que es salvaje, absorta e impredecible, exhibe todas las características nocivas del centro industrial de la cultura capitalista, Hollywood* (Ibíd.: 152).

Ava podría ser perfectamente un personaje de *The Twilight Saga*. Refleja las cualidades de Los Ángeles, una ciudad que representa el ideal orgánico capitalista. En ella todo es rapidez y emociones, pues estos adjetivos nos recuerdan el constante movimiento de los ciclos vitales. Detroit, inorgánico y pausado, es un lugar aburrido para esta vampira adolescente. Por el contrario, Adam se encuentra bajo la influencia de la *Undead City*, está infectado por Detroit. Esta infección se debe entender en los términos antes señalados al oponer contagio *versus* filiación genética. En la senda de Deleuze y Guattari, postulo que el contagio permite la interacción entre el reino inorgánico —en este caso Detroit— y Adam, un vampiro que es orgánico e inorgánico al mismo tiempo.

En definitiva, el proceso de desanimación de lo orgánico es un contagio de características inorgánicas en el cual la materia viva pierde —en mayor o menor medida— rasgos tales como movimiento,

velocidad, deseo sexual, etcétera para, en su lugar, adquirir las cualidades inorgánicas opuestas, como quietud, lentitud, asexualidad…

Puesto que la desanimación de lo orgánico consiste en un contagio, podemos rastrear sus efectos mediante la detección de síntomas. En nuestro caso particular la sintomatología de Adam es clara y refleja pasividad, ruina y falta de deseo sexual. Puesto que un estudio detallado de esta sintomatología excede los límites de este artículo, revisaremos brevemente estas señales de contagio de *inorganicidad*.

El primer síntoma de la desanimación de lo orgánico es la pasividad de Adam. Para evitar redundancias me remito a lo ya señalado, agregando que todos los análisis de la película *Only Lovers Left Alive* "señalan de manera unánime que es una película de horror en que todo es estado de ánimo y nada es acción, todo es ensueño y nada es pesadilla" (Price, 2018: 335). La vitalidad sobrehumana que debería tener Adam está ausente en el film de Jarmusch. Esto se debe a que, si bien lo vivo actúa, lo no vivo tiene otras formas de manifestarse, atmosféricas, pausadas. Adam refleja esa tendencia a la inactividad, pues tiene una parte no viva que ha sido exaltada debido al contagio provocado por Detroit.

Al filmar desde el interior del automóvil de Adam, Jarmusch captura una fusión de formas entre el vampiro y Detroit

En segundo lugar, el proceso de desanimación de lo orgánico también se puede rastrear al considerar el estado ruinoso de Detroit: la ciudad en ruinas termina por arruinar a sus habitantes. *Only Lovers Left Alive* lo pone en evidencia en el modo en que están filmadas las escenas nocturnas de Adam en Detroit. En este sentido, Price destaca que Jarmusch rueda en digital, gracias a lo cual tiene la capacidad de mostrar la imagen más nítida de un vampiro en la oscuridad. Esto se debe a la superioridad tecnológica que hay en la apertura de la cámara digital, *versus* los antiguos procedimientos análogos. Sin embargo:

> *Paradójicamente, al tratar de hacer que el vampiro sea visible en el fondo, y al sacar las caras de los vampiros de las sombras, la cámara digital ha logrado mostrar solo sus congruencias con la infraestructura en descomposición de las ciudades a su alrededor, ambas están en ruinas* (Ibíd.: 344).

La parte orgánica de Adam ha sido desanimada hasta el punto en que, ante la cámara, su rostro y Detroit diluyen sus límites. La frontera entre ciudad y vampiro se hace oscura y difusa.

En tercer lugar, la desanimación de lo orgánico se manifiesta en la falta de libido de Adam. Como se desprende de Deleuze y Guattari, lo vivo se reproduce por sexualidad y lo no vivo por contagio. Los vampiros, al ser muertos vivientes, utilizan el contagio, pero cargado de elementos sexuales. Esta

hibridación entre contagio y sexualidad ha sido captada por la industria hollywoodiense. Como ya se comentó, en la popular *The Twilight Saga* los vampiros unifican en el acto de morder estos dos modos de transmisión. El contagio se manifiesta en la transformación del humano mordido en un nuevo vampiro, y la descarga sexual se hace patente en la penetración de los dientes en el cuello de su víctima. Cuanto más se incline un vampiro hacia el contagio, más se alejará de la sexualidad, y viceversa. Si consideramos que en *The Twilight Saga* hay un paralelismo claro entre iniciación sexual y transformación en vampiro, podemos afirmar que en esas cintas se ha alcanzado el máximo acercamiento hacia la organicidad de sus vampiros. Así, según Price,

> *La maldición de ser un vampiro, nos recuerdan estas películas, es estar siempre sexualmente activo y, sin embargo,* Only Lovers Left Alive *muestra predominantemente el vampirismo como un tipo de subidón que impide o interrumpe la excitación sexual, una especie de retracción en uno mismo en lugar de penetración a otro* (Ibíd.: 337).

De manera inversa a la norma hollywoodiense actual, Jarmusch ha enfatizado conscientemente el carácter inorgánico de sus vampiros. Por ello resulta tan apropiado que Adam se alimente de forma asexuada. Recordemos que para él la sangre humana es una especie de droga que consigue a través de un traficante en el hospital. Esta analogía entre sangre y droga no debe confundirse con la adicción angustiosa de un drogadicto. Al contrario, para beber sangre Adam es muy controlado, limpio e higiénico. En pantalla, la ingesta se hace de manera ritualizada, casi maquinal, lo cual tiene pleno sentido en la medida en que sexualizar aquellas escenas supondría humanizar el acto de beber sangre. Adam, desanimado por Detroit, se alimenta sin lujuria, de forma pulcra y aséptica. La parte orgánica de este vampiro ha sido minimizada de manera considerable.

En cuarto lugar, podemos considerar que la banda sonora de *Only Lovers Left Alive* es otro síntoma de la desanimación de lo orgánico que vive Adam. En efecto, tanto la música que el mismo personaje crea, como el resto de canciones asociadas a Detroit en el film, son piezas inorgánicas. Sostengo lo anterior apoyándome en la forma de estas composiciones. En general, la música se presta a un paralelismo con los ciclos vitales, puesto que se distinguen en ella un nacimiento, un clímax y una muerte. Dichas etapas no son rastreables en las canciones de Adam. Las creaciones de este vampiro tienden a caer en el *ostinato*, configurando una especie de *loop* contenido sin inicio ni final, sin vida ni muerte. En conclusión, la música de *Only Lovers Left Alive* (interpretada mayormente por

Detroit por la noche en *Searching for Sugar Man*

el mismo Jarmusch y su banda SQÜRL) tiene un marcado carácter vampírico, mostrando la influencia que ejerce la *Undead City* sobre Adam.

En definitiva, considerando estos cuatro síntomas de contagio, defiendo que Detroit está desanimando la parte orgánica de Adam. Esta es la segunda evidencia de una estética inorgánica en *Only Lovers Left Alive*.

Antes de terminar quisiera señalar que el análisis realizado en estas páginas se enmarca en el cine de ficción. Sin embargo, la desanimación de lo orgánico es un proceso que Detroit parece haber realizado también en la vida real. Al decir esto, estoy pensando en el documental ganador del Oscar *Searching for Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012). Dicho film nos muestra la historia del enigmático músico Sixto Rodríguez, un artista que se encuentra en un estado similar al de Adam en *Only Lovers Left Alive*; es decir, es un muerto viviente. Podría plantearse que Detroit ha desanimado a Sixto Rodríguez y lo ha utilizado como una herramienta para expresar su propia estética inorgánica. Incluso resulta tentador explicar el fracaso de Rodríguez como una derivación de su proceso de desanimación de lo orgánico. En este sentido, una historia épica de éxito a pesar de las adversidades desentonaría con la *inorganicidad* que Detroit impregna en la obra musical, imagen y personalidad del creador de *Searching for Sugar Man*. La profundidad requerida para el estudio de estas ideas escapa a los objetivos de este escrito, pero sería una gran omisión no haberlas mencionado.

4. Conclusiones

En este artículo se ha llevado a cabo un análisis del modo de filmar de Jarmusch para estudiar la estética de la ciudad de Detroit en *Only Lovers Left Alive*. Se ha intentado constatar que aquella ciudad se encuentra —al menos momentáneamente— fuera de los ciclos orgánicos del capitalismo, y puede ser considerada una *Undead City*. Para reforzar lo anterior, se han rastreado vivencias estéticas inorgánicas en el film de Jarmusch. A tal fin se ha seguido, a grandes rasgos, la distinción entre vivencias estéticas orgánicas e inorgánicas establecida por Worringer.

En primer lugar, se ha atendido a la estética arquitectónica postindustrial que tiene la ciudad de Detroit tras su crisis económica, mostrando que el éxodo de la población humana ha transformado a Detroit en una ciudad dominada por casas y fábricas sin dueño. En este sentido, la ausencia de materialidad orgánica humana permite que la materia inerte e inorgánica se libere de cualquier proyección sentimental externa. En definitiva, el estilo arquitectónico postindustrial de Detroit es eminentemente inorgánico.

En segundo lugar, se ha estudiado la particular construcción del vampiro Adam. Este es un muerto viviente, un híbrido. En *Only Lovers Left Alive* se han potenciado sus caracteres inorgánicos y atenuado los orgánicos. Esto se hace evidente en la parsimonia de Adam, en su confusión visual con Detroit —pese a ser una cinta grabada en digital, el rostro de Adam se confunde con las ruinas de la ciudad—, en su aséptica forma de beber sangre sin un ápice de lujuria y en sus creaciones musicales. Lo anterior es resultado de un proceso al que propongo denominar "desanimación de lo orgánico".

Un futuro objeto de análisis en la misma línea es el documental *Searching for Sugar Man*. Resulta especialmente interesante usar este estudio fuera de los límites del cine de ficción en el que se ha originado. Defiendo que tanto Adam como Sixto Rodríguez son figuras vampíricas, ni muertas, ni vivas. Por otro lado, dentro de la filmografía del mismo Jarmusch, resulta tentador proponer un futuro

análisis del film *Paterson* (2016), una película que nos muestra la vida de un conductor de autobús cuyo apellido toma prestado el título y que vive en la ciudad también así llamada; es decir, ya que en esta película hay una confusión patente entre ciudad y protagonista —pues comparten el mismo nombre—, podría ser aplicable un análisis análogo al descrito en este artículo entre Adam y Detroit.

En conclusión, basándome en las recientes publicaciones sobre *Only Lovers Left Alive*, defiendo que la ciudad de Detroit posee una estética inorgánica y se erige en la verdadera protagonista del film. En consecuencia, he pretendido demostrar que lo inorgánico (Detroit) tiene capacidades estéticas propias, las cuales son exaltadas por el peculiar estilo de Jarmusch.

Bibliografía

Bruno, Giuliana (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. The University of Chicago Press.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.

Eisner, L. (1996) *La pantalla demoniaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. (I. Bonet, Trad.) Madrid: Cátedra.

Fojas, Camilla (2017). *Zombies, Migrants, and Queers: Race and Crisis Capitalism in Pop Culture*. University of Illinois Press.

Petković, Rajko (2011). Postmodern Philosophy and the Impact of the Other in Jim Jarmusch's Films. *[sic] - a journal of literature, culture and literary translation, 1*(2), pp. 1-18.

Price, Zachary (2018). Exhausting horror: twenty-first-century vampires in Jim Jarmusch's *Only Lovers Left Alive*. *Screen, 59*(3), pp. 333-349. doi:10.1093/screen/hjy034

Ródenas, Gabri (2010). Jim Jarmusch: Del "insomnio americano" al "insomnio universal" (1980-1991). *Comunicación y Sociedad, 23*(1), pp. 275-297. Obtenido de http://hdl.handle.net/10171/16384

Simmel, Georg (1971). *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*. The University of Chicago Press.

Sorlin, Pierre (2001). El cine y la ciudad: una relación inquietante. *Secuencias: revista de historia del cine, 13*(1), pp. 21-28. Obtenido de http://hdl.handle.net/10486/3869

Stępień, Justyna (2016). Transgression of Postindustrial Dissonance and Excess: (Re)valuation of Gothicism in Jim Jarmusch's *Only Lovers Left Alive*. *Text Matters, 6*(6), pp. 213-226.

Worringer, Wilhelm (2015). *Abstracción y naturaleza: Una contribución a la psicología del estilo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Leonardo Salvador Arriagada Beltrán

Dr. (c) en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile y Máster en Pensamiento Contemporáneo: Filosofía y Pensamiento Político de la Universidad Diego Portales. Es becario de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID) y académico en la Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación. Ha publicado sobre el cine de Jim Jarmusch en la revista chilena *laFuga*. En la actualidad investiga estéticamente el arte generado por computador (CG-Art), defendiendo la tesis de que un computador puede crear arte. Ha sido invitado a exponer sus ideas en numerosos congresos internacionales en universidades de Países Bajos, Hong-Kong, Colombia, España, Grecia y Francia. En Chile ha ejecutado proyectos del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART).

Fecha de recepción: 13/09/2019 Fecha de aceptación: 09/01/2020

Cristales rotos. Víctor Erice más allá de las fronteras entre ficción y documental

JOSÉ ÁNGEL LÁZARO LÓPEZ

> *Cristales rotos*. Víctor Erice más allá de las fronteras entre ficción y documental

Cristales rotos, un capítulo de treinta y siete minutos que integra el film colectivo *Centro histórico*, estrenado en 2013, es, hasta la fecha, la última película realizada por Víctor Erice. La obra es imposible de clasificar en términos de cine de ficción o documental. Las claves y las razones para esta indeterminación se sitúan, por un lado, en la particular visión moral del cineasta vasco acerca de su profesión, y por otro en la implementación, por su parte, de una metodología de trabajo que sitúa el proceso de creación de esta película como un lugar, al mismo tiempo, de llegada y de revisión de su propia trayectoria. El presente artículo pretende desentrañar las claves de ese proceso creativo que acaba por reformular, dentro de la carrera profesional de Erice, los procesos y rutinas de trabajo propios del director de cine en términos de ficción y documental.

Palabras clave: cine de ficción; cine documental; proceso creativo; praxis fílmica.

> *Vidros Partidos*. Víctor Erice beyond the borders between fiction and documentary

Vidros Partidos, a thirty-seven minutes chapter from the collective film *Centro histórico* released on 2013, is, to this day, the last film produced by Víctor Erice. The piece is impossible to classify within the standards of fiction or documentary films. The keys and reasons for this vagueness are, on the one hand, in the morals of the Basque filmmaker on his profession and, on the other hand, in the implementation of a mode of operation in this film which sets the creative process into a territory of review and, at the same time, arrival, considering Erice's career. This article aims to unravel the keys of that creative process by following the logic of a filmmaker who, facing the assignment of making a film with certain thematic and technical premises, also self-imposes a series of limitations and criteria in consistency with his own ideology and with the portrayed environment. This results in a reformulation of Erice's directing processes and routines in terms of both fiction and documentary cinema.

Key Words: Fiction film; Documentary Film; Creative Process; Film Praxis.

Foto del comedor. Fuente: fotograma extraído de la película *Cristales rotos* (Víctor Erice, 2012)

Un encargo en Portugal

En el año 2012, la Fundación Ciudad de Guimarães encarga al productor de cine portugués Rodrigo Areias la producción de un film que engrose los eventos culturales con los que la ciudad celebra su designación como Capital Cultural Europea durante ese mismo año. La película se plantea entonces como una obra de carácter colectivo, en la que cinco cineastas europeos de reconocidísima trayectoria reciben el encargo de, dentro de determinadas limitaciones de duración y presupuesto, narrar con completa libertad cinco historias sobre la memoria y la identidad alrededor de la ciudad de Guimarães. Los cinco cineastas elegidos son los portugueses Manuel de Oliveira y Pedro Costa, el finlandés Aki Kaurismäki, el francés Jean-Luc Godard y el español Víctor Erice. Tras aceptar el encargo y proponer las primeras ideas, el director francés abandona el proyecto ante la inviabilidad de su propuesta, que incluye el rodaje con tecnología 3D, y que acabará por aplicar en otros proyectos alejados de la película portuguesa.[1] Esta, integrada finalmente por cuatro capítulos firmados por los directores correspondientes, se llamará *Centro histórico* y constituye, a día de hoy, entre otras cosas, el último film estrenado por Víctor Erice, a través del episodio titulado *Cristales rotos* (*Vidros partidos*).

La película del director vizcaíno, como explicaremos en adelante, es difícilmente clasificable dentro de la clásica distinción entre cine de ficción y cine documental. La oposición entre estos dos conceptos ontológicos recorre, e incluso estructura, toda la historia del cine, y genera un continuo debate que se renueva constantemente según las épocas (Font, 2001: 91). En este sentido, es interesante señalar

1 *Adieu au langage* (*Adiós al lenguaje*, Jean-Luc Godard, 2014).

el marco general de este debate, que podría reducirse, en su expresión más básica, a la división entre las posturas derivadas del posestructuralismo, donde todo es *re-presentación* y las diferencias se diluyen en infinitas combinaciones de formas, frente a las de origen más clásico, donde es la actitud ética del cineasta frente al mundo fenoménico la que delimita mucho más marcadamente las fronteras entre las prácticas adscribibles al campo del documental y un extenso resto de actitudes que caerían indefectiblemente del lado de la ficción.

Para el cineasta en estudio no existen diferencias ontológicas entre cine de ficción y documental. Este es un pensamiento al que Erice ha llegado a lo largo de sus experimentaciones y enfrentamientos con los procesos de creación de sus películas, y que, tras la ruptura metodológica que supuso en su trayectoria *El sol del membrillo* (1992), ha elaborado en un plano teórico y, como describiremos en estas páginas, ha desarrollado en su práctica cinematográfica. Son numerosas las ocasiones en que el cineasta se ha manifestado a este respecto. Una de ellas, especialmente significativa para nuestro estudio, tuvo lugar en la rueda de prensa posterior al estreno de *Centro histórico* en la 58ª edición de la Semana Internacional de Cine (SEMINCI) de Valladolid. Declaraba Erice en este encuentro:

> *No hay diferencia sustancial entre documental y ficción. La ficción está en la mirada del director. Cualquier cosa que encuadramos con una cámara pasa a estar impregnada de ficción, se convierte, en palabras de Jean Mitry, en una* realidad cinematográfica.[2]

La clave epistemológica para llegar a esta constatación se encuentra en la distinción del valor puramente instrumental de las herramientas de creación fílmica provenientes del cine de ficción y del documental. Para Erice son estas, y no los temas o los contenidos de las películas, las que establecen las diferencias entre ambos territorios[3] ya que, entroncando con los postulados de Christian Metz, la base común de la expresión fílmica sería la presencia necesaria e irrenunciable de la enunciación (Metz, 2001: 94), concepto lingüístico que supera al de narración y está presente en todas las manifestaciones fílmicas, sea cual sea su estilo o carácter, englobando y superando los calificativos de ficción y documental. De hecho, Metz afirma, directamente, que "Todo filme es un filme de ficción que reelabora ciertos contenidos inconscientes" (Ibíd.). Erice, desde su perspectiva proactiva de creador, habla de la "voluntad de escritura fílmica". Sobre estas premisas se establece la siguiente descripción del proceso de creación de *Cristales rotos.*

Crónica de un proceso de creación fílmica

Los estudios alrededor de las metodologías de creación fílmica constituyen a día de hoy un campo académico aquejado de unas limitaciones alarmantes.[4] Los esfuerzos descriptivos al respecto suelen

2 Rueda de prensa. 58ª Semana Internacional de Cine (SEMINCI) de Valladolid. Valladolid, 22 octubre de 2013.

3 Parte de las afirmaciones sobre el pensamiento de Víctor Erice que desgranamos en estas páginas provienen de sus postulados planteados durante el Seminario Documental y Ficción. Rosebud Talleres de Cine. Madrid, 19, 20, 21 y 22 de enero de 2015. En adelante remitiremos a esta fuente en las ocasiones en que consideremos más adecuada su aclaración, intentando no sobrecargar el texto con un exceso de notas a pie de página reiterativas en cuanto a las ideas propuestas por Erice en este taller.

4 Para un amplio diagnóstico de esta crisis, consultar Alonso (2013).

adscribirse a la lógica económico-productiva que presenta el proceso de creación como una suma de intervenciones ordenadas por una lógica económica basada estrictamente en criterios de optimización de recursos de producción y en los flujos económicos de financiación de los proyecto, obviando como proceso de creación fílmica aquel en el que podemos asistir, siguiendo la definición de Luis Alonso, a "la exploración de la especificidad del cine como un juego de metamorfosis de sustancias expresivas" (Alonso, 2013: 19).

El proceso de creación llevado a cabo por Víctor Erice para la elaboración de esta película comienza con una localización y una imagen. Se trata de una fotografía encontrada en el comedor de la antigua —ya abandonada— fábrica de tejidos del río Vizela.[5] La fotografía muestra, desde un punto elevado y esquinado, una amplísima toma del comedor de obreros en la fábrica, abarrotado de comensales en su parada para comer. Algunos de ellos, en las mesas más próximas, miran al objetivo de la cámara fotográfica. Para responder a las preguntas en el origen de proyecto —¿Quién soy yo a través de mi memoria? ¿Cómo puedo compartir mi memoria individual con la memoria colectiva?—, la idea de partida es, al parecer, realizar un film documental sustentado en los testimonios de algunos de los últimos trabajadores de la fábrica en los días finales de su actividad industrial, alrededor de los años ochenta.

Erice y su equipo arrancan el rodaje de su película, y ruedan en el comedor de la vieja fábrica horas y horas de testimonios de los protagonistas elegidos, pero el director no se siente satisfecho con su propio acercamiento a la realidad afrontada. Ángel Fernández Santos aportaba su opinión sobre los "escrúpulos morales" de Erice frente a su labor profesional. Según el crítico y coguionista de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), "la posibilidad de hacer trampas, de mentir con la ficción o con el encuadre, de manipular en provecho propio la credulidad del espectador, obsesiona literalmente a Erice". Fernández Santos encuentra en ese rasgo de la ética de trabajo de Erice un reflejo de la influencia de Nicholas Ray, y añade que, para no mentir con la cámara, esos escrúpulos "rozan el puritanismo" (Fernández-Santos, 2007: 608).

La cuestión tiene también una línea histórica que une la postura del director español con la de otros cineastas que lo precedieron y le influyeron. Àngel Quintana traza este itinerario a través de tres autores a partir de cuyo discurso podemos situar muy claramente el pensamiento de Erice. Se refiere el autor al teórico francés André Bazin, al historiador alemán Siegfried Kracauer y al cineasta, teórico y poeta italiano Pier Paolo Pasolini. Según Quintana,

> *La voluntad de recuperar el conocimiento de la realidad mediante el cine es para todos ellos —Bazin, Kracauer, Pasolini— una opción ética, cuyo trasfondo, en el seno de la sociedad postindustrial surgida del neocapitalismo, acaba adquiriendo, inevitablemente, un marcado carácter político, porque cuestiona las bases de la institucionalización del conocimiento* (Quintana, 2003: 163).

Este sustrato ideológico y moral, así como las implicaciones políticas que Quintana sugiere, serán determinantes a la hora de condicionar los mecanismos electivos que llevan a Erice a afrontar su labor

5 Víctor Erice. Entrevista con Juan Sardá en *El cultural*. Publicada el 20/12/2013. http://www.elcultural.com/revista/cine/Victor-Erice/33834. Fecha de consulta: 22/02/2017.

como cineasta. Fuertemente marcado por los postulados de Jean-Paul Sartre,[6] Erice se siente incapaz de manipular, a través del montaje, la elocuencia y profundidad del discurso que los antiguos obreros textiles elaboran a partir de su experiencia personal a modo de testimonio frente a la cámara. A esta limitación se une, por otro lado, la cuestión puramente formal de la duración del film. En consecuencia, Erice siente que es imposible controlar los límites formales de la película y mantenerse, a la vez, consecuente con su vocación de "dejar hablar" a los protagonistas de manera libre y completa.[7] Entonces, el director va a dirigir su atención, en busca de una salida coherente a su conflicto creativo, hacia el territorio metodológico de la ficción. Lo que Erice va a establecer, y este es el punto en el que toda nuestra observación pivota hacia el marco propuesto, es la necesidad de tomar los métodos y rutinas técnicas del cine de ficción, para, según sus propias palabras, "inyectar verdad a la realidad".[8]

Testimonio. Fuente: fotograma extraído de la película *Cristales rotos* (Víctor Erice, 21012)

Su solución consistirá en reescribir los materiales recogidos en ese primer rodaje documental en un nuevo guion, ajustándose a la duración adecuada del film, y a un nuevo formato donde la película se pueda liberar de las necesidades éticas que el director impone en la práctica de la metodología documental, redefiniendo la estrategia de la puesta en escena. De manera esquemática, esa estrategia consistirá en plantear una serie de monólogos, escritos por él mismo, pero a partir de los testimonios reales de los antiguos trabajadores de la fábrica. Estos serán a su vez seleccionados en una suerte de proceso de *casting*, para poner esos monólogos en escena a través de las técnicas interpretativas propias del cine de ficción. Todo ello, según la estrategia de Erice, deberá resultar, de cara al espectador, en una sucesión de testimonios en la que sea imposible dirimir si la historia que cada uno cuenta es la suya propia, la de un compañero o compañera, o una mezcla de varias de ellas.[9]

No hay propuesta teórica o manual sobre la realización de cine documental que no sitúe, como elemento de partida en la consideración ética de las estrategias a poner en marcha por parte de reali-

6 Rafael Cerrato encuentra un influjo claro del pensador francés en la visión de Erice frente a "una manera de acercarse a la realidad que se basa en el «amor a la verdad»; lo que significa adoptar una actitud de humildad ante las «cosas mismas», en las que hay que tener *fe* y a las que, como se dice en fenomenología, hay que *dejar hablar* en primer lugar" (Cerrato, 2006: 147).

7 El director estimaba, en primera instancia, que el tratamiento de los materiales puramente documentales que estaba recabando eran adecuados para una película documental de unas tres horas de duración. Citado por Erice en Seminario Documental y Ficción.

8 En I Encuentro Internacional Escuelas de Cine. IBAFF, Murcia, 4 de marzo 2013. En este punto, la reflexión de Erice pone en juego un complejísimo entramado de preceptos de corte filosófico que el director resuelve en términos de verdad frente a realidad. Lógicamente, el cineasta, pendiente de su praxis y su ideología moral, simplifica *in extremis* la cuestión, y sus ideas solo las podemos tomar aquí como válidas en función de su valor descriptivo e ilustrativo de los motivos e intenciones del cineasta en su proceso de trabajo.

9 Esta estrategia narrativa fue ampliamente desarrollada por Eduardo Coutinho en su film *Juego de escena* (*Jogo de cena*, 2007). Erice manifiesta no haber conocido el film de Coutinho hasta 2014, precisamente ante los reiterados comentarios sobre su paralelismo con el dispositivo de *Cristales rotos*. Una importante diferencia entre ambas películas es que la del cineasta brasileño acaba por desvelar en el propio metraje la adscripción verídica o no de los testimonios, mientras que en la propuesta de Erice se torna como capital la indisolubilidad de esta condición.

zador, el riesgo/temor a la alteración de la realidad por parte del cineasta en términos de honestidad para con el espectador en cuanto al origen e identificación de los materiales expuestos en el metraje (Rabiger, 2001: 511-515). Bill Nichols plantea la obligación que tiene el cineasta de evitar la distorsión, la tergiversación o la coacción (Nichols, 1997: 29). Tres términos que, a nuestro juicio, habría que tratar por separado y con muy diferentes implicaciones. En ese sentido, Erice se siente obligado a recurrir al primero de ellos, la distorsión, en *Cristales rotos*. De hecho, ese es en el fondo su programa intelectual para la película: buscar —a través de la estética— la metamorfosis de la memoria individual en memoria colectiva. Carl Plantinga, autor muy preocupado por establecer netas diferencias entre cine documental y de ficción, considera que, en lo concerniente al retrato de personas, "la necesidad de seleccionar y omitir, de hacer hincapié en un aspecto o en otro, de introducirse en la historia y de presentar un punto de vista significa que la caracterización de las personas que hace el documentalista es, de algún modo, una construcción" (Plantinga, 2007: 48-53). Respecto al espectador, constatamos que, tanto en el caso de Nichols como en el de Plantinga y en el de la mayoría de autores, sobrevuela permanentemente, como una obsesión, la gestión del riesgo a que el espectador se sienta herido y engañado, y el realizador se convierta en un estafador y profesional deshonesto "si presenta su película como un documental" (Plantinga, 2007: 50). En el caso que nos ocupa, la clave para abordar el análisis del film se encuentra en el subtítulo que introduce el título de *Cristales rotos*: "Pruebas para una película en Portugal".

Pruebas para una película

"He inventado un dispositivo que resulta esencial, y que se cita en el primer subtítulo que acompaña al episodio: *Pruebas para una película en Portugal*" (Erice, 2013). Así se expresa el propio director rememorando el proceso de construcción de *Cristales rotos*. Solemos situar en el formato del docudrama las estrategias basadas en tratar con los recursos expresivos y narrativos de la ficción relatos protagonizados por los protagonistas reales de las historias, generándose en esta corriente dos tipos básicos de aproximaciones: aquellas que las asumen sin más, convirtiendo a los actores/personajes en sujeto y objeto simultáneo de la narración, y aquellas que pretenden poner en crisis el modelo, ya sea a través de lo que Bill Nichols ha denominado, a su vez, estrategias reflexivas o performativas (Nichols, 1997). Como describiremos, Erice procede en *Cristales Rotos* a implementar estrategias en ambos sentidos. La propuesta constituye una clara innovación formal dentro de la trayectoria del director. Sin embargo, Erice no utiliza el término "formato" para situar la originalidad del caso, sino el término "dispositivo", situando elocuentemente el acento sobre el proceso creativo y metodológico, más cercano al sentido que la teoría de la comunicación otorga al término, que a las acepciones en la línea filosófica de Michel Foucault y Giorgio Agamben (Dittus, 2013: 77-87).

El filme arranca, bajo el título y subtítulo referidos y a modo de introducción, presentando la localización principal y el motivo detonante y coprotagonista del film, la fotografía en la pared del antiguo comedor de la fábrica. Sobre la superficie de la pantalla, va apareciendo la anotación manuscrita de la localización emblemática, el antiguo comedor. La banda de sonido acentúa la inmediatez y la pretendida organicidad externa a lo fílmico simulando el sonido del lapicero que recorre un papel al tiempo que las letras van brotando en la pantalla. Ideado años atrás para una pieza que pretendía servir como

unos apuntes audiovisuales del trabajo de un pintor,[10] este recurso apunta, en el minuto dos de película, el carácter experimental, tentativo, que se pretende otorgar a las "pruebas" para una película.

A continuación, insistiendo en el mismo recurso gráfico, arranca el que podemos considerar como primer capítulo propiamente dicho del film. Se titula "Pruebas de hombres y mujeres", y es el que da paso al grueso de los testimonios de los antiguos obreros. Al título se añade el rótulo "7 de mayo", correspondiente a la fecha de rodaje, y a continuación escuchamos la voz del ayudante de cámara cantando la claqueta correspondiente al plano que está siendo registrado. La inclusión de la fecha de rodaje, de la lectura de la claqueta y su sonido al golpear no constituyen, en sí mismos, ningún hallazgo que el cine no haya mostrado y explotado ya ampliamente, y lo que aportan en este caso, es una insistencia en ese carácter aparentemente provisional del dispositivo que busca desvestir a la obra de una forma cerrada o propia de los estándares de producción y clausura habituales. El director pretende asegurarse de externalizar el territorio fílmico que él ha reescrito desde la ficción hacia los márgenes de lo profílmico, donde una nueva escritura, más propia del documental, vuelve a englobar el relato en el nuevo formato creado en pos de la mayor elocuencia del experimento narrativo en términos de construcción.

En su conocido manifiesto explícitamente titulado *El cine de poesía*, Pier Paolo Pasolini subraya el papel capital y significativo de las presencias físicas en el cine (Pasolini y Rohmer, 1970). Hablando del "lenguaje de la acción", considera que los físicos individuales hablan ya por sí solos, que son signos —elementos de comunicación— de la naturaleza. Erice lleva más allá la propuesta en términos de contenido, y habla de la "encarnación de las ideas" en los cuerpos que aparecen ante su cámara.[11] Erice cree que

> *esta necesidad de cuerpos reales está volviendo en la era de la imagen virtual, para dejar constancia de una humanidad en trance de desaparecer. Cuando una sociedad desaparece, se dan una serie de cambios antropológicos, que fue lo que Pasolini supo ver y retratar.*

En el caso de *Cristales rotos*, la idea de Pasolini planea sobre esa visión crepuscular, de fin de la era industrial que modernizó Occidente a finales del siglo XIX, que Erice está buscando encarnar en sus personajes. Esta experimentación es ya manifiesta en la praxis de Erice en su cortometraje de ficción de 2002 *Alumbramiento*.[12]

El siguiente capítulo que estructura el film se titula "La fotografía (8 de mayo)". De nuevo escuchamos la claqueta, y la mano invisible del autor escribe sobre la pantalla el título del capítulo. En este, los mismos protagonistas del anterior —que ha llevado el metraje hasta casi el minuto veinticuatro de los treinta y siete totales— aparecen girados ciento ochenta grados sobre su posición en la anterior puesta en escena, para poder contemplar, directamente enfrentados a ella, la fotografía del antiguo comedor. Hablan sobre ella. Sobre las gentes que en ella aparecen, sobre cómo era el trabajo en la

10 Apuntes realizados por el propio Víctor Erice en el verano de 1990 sobre el trabajo del pintor Antonio López (*Apuntes (1990-2003)*, Víctor Erice, 2004), proceso que desembocaría en la realización de *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992).

11 En el seminario *Ficción y Documental*, cit.

12 El *casting* buscaba "los últimos cuerpos que se parezcan a los de aquel tiempo" —alrededor de 1940, año de su nacimiento— (Erice y Guerín, 2005).

Dentro de la foto. Fuente: fotograma extraído de la película *Cristales rotos* (Víctor Erice, 2012)

fábrica y cómo eran sus vidas. Reflexionan sobre los sentimientos que la fotografía y sus rostros les producen.

"Prueba de Valdemar Santos (9 de mayo)" es el siguiente capítulo. Desde los mismos tiros de cámara, en la misma localización, con la misma rutina gráfica y sonora para introducir el capítulo, la cámara se permite un ligero desenfoque y reenfoque del actor antes de que el *chac* establezca el turno para las coordenadas de la ficción. A continuación, el actor Valdemar Santos comienza a interpretar un monólogo a cámara en el que se incluye un fragmento de la obra de teatro de Ernesto Da Silva *El capital*, una obra emblemática de la cultura proletaria en Portugal, escrita para ser estrenada el primero de mayo de 1895.[13] El sustrato cultural sobre el que Erice levanta su edificio no es solo intensamente portugués,[14] sino de claro signo político. Los conceptos de memoria y representación, sobre los que el propio Erice completa el monólogo de Santos alrededor del texto de Da Silva, suturan a través de este capítulo las relaciones entre la escenificación de los testimonios a los que asistimos y su significado profundo en el film, a través de la localización elegida y el protagonismo otorgado no solo a los antiguos obreros de la fábrica que actúan frente a la cámara de Erice, sino también, y de manera principal, a los obreros desaparecidos que nos miran desde la fotografía en la pared del viejo comedor. La conexión intelectual está desarrollada. El capítulo final culminará con la conexión emocional.

Efectivamente, el film culmina con el capítulo titulado "Prueba de acordeonista", correspondiente al 10 de mayo. En él, la búsqueda de la comunión entre la memoria de los antiguos obreros vivos y la de los ya desaparecidos de la fábrica de tejidos del Río Vizela, cristaliza de manera emocionante en el clímax final de la película a través de la interpretación, a cargo del acordeonista Arménio dos Santos Cruz, de un arreglo para acordeón del fado *Trova do vento que passa*, atribuido en los créditos

13 Ernesto Da Silva, *O Capital: drama em 4 actos* (1895). Da Silva tenía la máxima de "transformar por el arte, redimir por la educación", y fundó el primer grupo dramático socialista en Portugal.

14 El título propuesto por Erice —y rechazado por la producción— para el film colectivo, *Nubes de occidente*, estaba extraído de un poema del poeta portugués Antero de Quental. Además, el director se inspira en la correspondencia editada entre Miguel de Unamuno y el poeta y médico portugués Manuel Larangeira a la hora de preparar su visión sobre *Cristales rotos*. Víctor Erice en rueda de prensa de la SEMINCI, cit.

de la película a Pedro Santos. El acordeonista, tras presentarse siguiendo el mismo protocolo que en los capítulos anteriores —incluidos los recursos gráficos y sonoros—, habla a cámara del significado de la música para él a nivel emocional. Un fundido a negro[15] da paso a la interpretación del fado; pero ahora el músico no está mirando a la cámara, sino hacia la fotografía donde enfrenta las miradas de los obreros del pasado. La cámara entonces se introduce dentro del marco de la fotografía y nos va enfrentando, en una serie de primeros planos, a la mirada de los obreros allí fijados, que miran, muchos años atrás, hacia el objetivo de una cámara, que ahora es también el de la de Erice. El efecto emocional de la música produce entonces la buscada epifanía, la comunión total a través del tiempo y la memoria. Es un final, efectivamente, en clave emocional, pero que también reviste un componente, de nuevo, claramente político, a través de la elección del tema musical y de la forma en la que el cineasta opta por ponerla en escena. La obra musical elegida, *Trova do vento que passa*, sobre un poema de Manuel Alegre, constituye todo un himno para los trabajadores y exiliados portugueses de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado (Ladrero, 2016: 188), y era cantada —según la documentación recabada por el propio Erice— en todos los mítines del primero de mayo. Su interpretación cantada es un acto de reivindicación política e histórica en el país luso. Erice no solo es bien consciente sino que, precisamente por ello, elige incorporarla para cerrar el film, y por este mismo motivo, decide, en lugar de utilizar las grabaciones cantadas más populares del tema, encargar una versión instrumental de la misma.[16]

Pere Joan Tous plantea que en el cine puede haber canciones evocadas en la narración (en su sintaxis) que establecen con lo narrado situaciones más complejas, "solo aprehensibles a quienes comparten la memoria cultural en la que se inscribe el poema" (Tous, 2005: 338). Erice sabe y cuenta con que todo espectador portugués no solo va a comprender la resonancia histórica, política y social de la pieza, sino que va a escuchar en su cabeza, inconscientemente reproducida por su memoria, la letra de la canción al tiempo que la melodía emana del acordeón.[17] Sobre esta circunstancia, Erice realiza dos operaciones a través de la instrumentación. En primer lugar, graba la pieza consciente de que, a

15 La utilización del fundido de imagen como recurso de transición narrativa es un estilema fundamental en la obra de Víctor Erice. Autores como Pedro Poyato, Pascale Thibaudeau o Linda C. Ehrlich han reflexionado sobre las atribuciones significantes de este recurso en cuanto al carácter poético del cine de Erice y, sobre todo, en cuanto a su uso como instrumento de conexión entre estratos temporales diferenciados en la narración (Lázaro, 2016: 321-325).

16 Además de las razones expresivas a continuación aducidas, Erice también valoró que la inclusión de la letra de la canción en el film recargaría en exceso de literatura al mismo. Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, Madrid, 26 de marzo de 2014.

17 Pergunto ao vento que passa/ Notícias do meu país/ E o vento cala a desgraça/ O vento nada me diz / Pergunto aos rios que levam/ Tanto sonho à flor das águas/ E os rios não me sossegam/ Levam sonhos deixam mágoas./ Levam sonhos deixam mágoas/ Ai rios do meu país/ Minha pátria à flor das águas/ Para onde vais? ninguém diz./ Se o verde trevo desfolhas/ Pede notícias e diz/ Ao trevo de quatro folhas/ Que morro por meu país./ Pergunto à gente que passa/ Por que vai de olhos no chão./ Silêncio - é tudo o que tem/ Quem vive na servidão./ Vi florir os verdes ramos/ Direitos e ao céu voltados./ E a quem gosta de ter amos/ Vi sempre os ombros curvados./ E o vento não me diz nada/ Ninguém diz nada de novo./ Vi minha pátria pregada/ Nos braços em cruz do povo./ Vi minha pátria na margen/ Dos rios que vão pró mar/ Como quem ama a viagem/ Mas tem sempre de ficar./ Vi navios a partir (Portugal à flor das águas)/ Vi minha trova florir (verdes folhas verdes mágoas)./ Há quem te queira ignorada/ E fale pátria em teu nome./ Eu vi-te crucificada/ Nos braços negros da fome./ E o vento não me diz nada/ Só o silêncio persiste./ Vi minha pátria parada/ À beira de um rio triste./ Ninguém diz nada de novo/ Se notícias vou pedindo/ Nas mãos vazias do povo/ Vi minha pátria florindo./ E a noite cresce por dentro/ Dos homens do meu país./ Peço notícias ao vento/ E o vento nada me diz./ Mas há sempre uma candeia/ Dentro da própria desgraça/ Há sempre alguém que semeia/ Canções no vento que passa./ Mesmo na noite mais triste/ Em tempo de servidão/ Há sempre alguém que resiste/ Há sempre alguém que diz não. http://www.manuelalegre.com/301000/1/003028,000014/index.htm. Consultado el 23 de marzo de 2016.

pesar de su enorme popularidad, no existían grabaciones fonográficas de la misma para acordeón. En segundo lugar, encarga el arreglo instrumental para este instrumento sobre la conocida melodía vocal, bien sabedor de que el público portugués conoce a la perfección la letra que se encaja en esa melodía.

La estrategia desplegada alrededor del tema musical incluye esa "búsqueda del tú" del dispositivo comprendida en la formulación ampliamente extendida por Christian Metz en los años setenta (Metz, 2001) y continuada por Jacques Aumont.[18] La interpretación al acordeón de la pieza musical que cierra el film culmina un mecanismo de construcción de sentido que selecciona, ordena y jerarquiza los elementos de la realidad referenciada en la pantalla, redimensionando definitivamente el film hacia ese doble espacio en el que el dispositivo es, a la vez, artefacto desplegado por el cineasta y experiencia subjetiva del espectador (Dittus, 2013: 80).

Pruebas para una discusión sobre documental, ficción y metodología

Autores tan citados como Bordwell y Thompson coinciden con otros como Gomery y Allen en localizar las diferencias clave entre documental y ficción en el grado de control que el cineasta tiene sobre el proceso de creación fílmica (Nichols, 1997: 42). Según Nichols, el debate tiene un fundamental punto de anclaje en el elemento sobre el cual, en ningún caso, el cineasta documentalista puede tener

Acordeonista. Fuente: fotograma extraído de la película *Cristales rotos* (Víctor Erice, 2012)

18 Aumont le añade la premisa de que el contexto en el que el espectador mira las imágenes regula esa relación espectador-imagen (Aumont, 1992: 15).

control: la historia. Michael Rabiger, por su parte, parte de la primigenia definición de Grierson —el "tratamiento creativo de la realidad"— para desplegar un abanico de definiciones del cine documental de laxo carácter ontológico. Entre ellas, sitúa el documental moderno como "presencia y consciencia", situando como elemento clave del mismo la mínima dependencia del guion (Rabiger, 2001: 17-21).

Equipo de rodaje. Fuente: Global Stone

En diferentes ocasiones, especialmente en los últimos diez años, el realizador vasco ha realizado el ejercicio de sintetizar en qué se resumen, para él, las diferencias básicas en cuanto a los procedimientos fácticos en la praxis fílmica.[19] Las variables básicas a tener en cuenta serían:

— Presencia o no de actores no profesionales[20]
— Medida del predominio del montaje
— No necesidad de guion, pero siempre de escritura fílmica

Una concatenación tridimensional de estas tres variables alumbra la notable mezcolanza de los procesos, tanto hacia un lado como hacia el otro de los terrenos de la ficción y del documental. Las variables propuestas por Erice encuentran con cierta facilidad acomodo en estas bases teóricas, a las que se añade muy marcadamente la cuestión de la escritura fílmica, que hemos emparentado con la noción de enunciación propuesta por Metz.

En el caso de la primera de las variables aplicada al film que nos ocupa, el peso recaería completamente del lado de los actores no profesionales, de esas "presencias" singulares y reales que, de diferentes maneras, siempre estuvieron llamadas a protagonizar *Cristales rotos.* A pesar de esta contundente constatación, la presencia, en el tercer acto del film, del actor Valdemar Santos reflexionando sobre la memoria del actor a la hora de afrontar una representación, partiendo además de un texto dramatúrgico preexistente, aportaría la constatación de la fácil convivencia, en el ideario de Erice, de ambos extremos de la variable.

En el caso de la segunda de ellas, es notorio en el curso de la narración que es el segundo y mayor acto, el de los testimonios de los antiguos obreros, donde el montaje, ya desde la reescritura del guion, está adaptado a lo que algunos analistas aproximarían al llamado falso documental, es decir, la completa ficción, ya que la alteración de la identidad entre personaje real y testimonio real operada en

19 Seminario Documental y ficción, cit.

20 "Mezclar actores no profesionales hace que los profesionales salgan de su armadura para adaptarse a la forma más natural de los otros". Víctor Erice en *Víctor Erice. Paris-Madrid Allers-Retours* (Alain Bergala, 2009/2010).

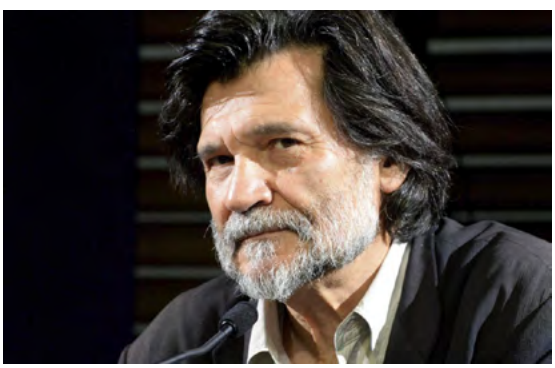
alguno de los casos aleja la propuesta de otros terrenos más institucionalizados como el del docudrama. Sin embargo, ya hemos descrito ampliamente las razones por las que también esta consideración —la del falso documental— sería engañosa en caso de aplicarse sin más a la película objeto de estudio. Todos los capítulos del film presentan un montaje en clave estética del más puro documental de testimonio, mas sabemos que ese montaje responde a una intervención, directamente sobre el guion, desde la escritura de ficción. El "dejar hablar" que el cineasta impone como cualidad del documental se torna en "hablar", al anticipar precisamente la presencia del montaje a las fases del proceso previas al rodaje. Siguiendo las bases teóricas concretadas por Nichols, estaríamos ante un grado máximo de control —alejamiento del cine documental—, a la vez que se respeta la base común del cine documental: la ausencia total de control sobre la historia narrada.

Sobre la última de las variables planteadas, referente a la vocación de escritura fílmica, recordamos la construcción realizada en cuanto la elección de la pieza musical y su orquestación musical para acabar de conformar el clímax intelectual, político y emocional en *Cristales rotos*. La operación, tan evidente como efectiva, cobra especial relevancia para nuestro estudio por su deliberada construcción entre la ficción y el documental, pero también debido al profundo grado de escritura fílmica en el que el análisis de las operaciones llevadas a cabo por el director desemboca. Esa marcada presencia de la escritura cinematográfica es entendida por el director como necesaria para "entrar en el terreno de la creación y separarse del docudrama, del reportaje",[21] como una cuestión fáctica, que el cineasta entiende en términos de elaboración, de manipulación del material profílmico en pos de su transformación en una materia expresiva elocuente y reveladora.

Conclusiones

La metodología de creación llevada a cabo por el cineasta a través del proceso descrito en la elaboración de *Cristales rotos* se revela como un caso —que no modelo— de estudio especialmente relevante, en una doble vertiente: por un lado, como marco de debate en la sempiterna dialéctica en cuanto a la naturaleza ficcional o documental de las películas, mostrando cómo podemos situar en el terreno de las metodología una serie de francos criterios que nos habiliten para aportar ideas claras a la discusión, tanto teórica, como en cuanto a la aplicación de prácticas fílmicas. Por otro lado, nos permite situar el pensamiento y la visión del cineasta en estudio sobre la fundamental relación entre cine y realidad. Desde esta perspectiva, la evaluación de esa estructura metodológica tridimensional —presencias/montaje/escritura fílmica— propuesta al comienzo del epígrafe anterior, recaería sobre un territorio híbrido, no necesariamente innovador fuera de la filmografía

Víctor Erice. Fuente: Festival de Cine de Locarno



21 Víctor Erice en rueda de prensa de la SEMINCI, cit.

del autor, ubicado en un lugar equidistante entre los extremos iniciales de los ejes documental-ficción y que nos permite situar, gracias al establecimiento de las relaciones motivadas entre las ideas sobre la realidad y las herramientas de realización fílmica, de una manera renovada y mucho más precisa, la relación entre el pensamiento teórico y la metodología creativa práctica de Víctor Erice.

Bibliografía

Alonso, Luis (2013). El saber hacer del proceso fílmico: del cineasta al filmólogo. *Archivos de la Filmoteca*, 71, 19-32.

Aumont, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Bazin, André (1958). El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock. *Cahiers du cinema*, 58.

Cerrato, Rafael (2006). *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid: JC.

Dittus, Rubén (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos.Info*, 33, 77-87.

Entrevista con Víctor Erice. Realizada por José Ángel Lázaro. Madrid, 26 de marzo de 2014.

Erice, Víctor. Conferencia Master *Documental y Nuevos Formatos*. Universidad Rey Juan Carlos (URJC) de Madrid. 19 de enero de 2014.

Erice, Víctor. Rueda de prensa. 58ª Semana Internacional de Cine (SEMINCI) de Valladolid. Valladolid, 22 octubre de 2013.

Erice, Víctor. Seminario Documental y Ficción. Rosebud Talleres de Cine. Madrid, 19, 20, 21 y 22 de enero de 2015.

Erice, Víctor. I Encuentro Internacional Escuelas de Cine. IBAFF, Murcia, 4 de marzo 2013.

Víctor Erice. Paris-Madrid Allers-Retours (Alain Bergala, 2010).

Erice, Víctor. Entrevista con Juan Sardá. *El cultural*, 20-02-2013. <http://www.elcultural.com/revista/cine/Victor-Erice/33834> (22-02-2017).

Erice, Víctor y Guerín, José Luis: "La frontera de los géneros: duetos", 31-05-2005. <http://www.youtube.com/watch?v=e7CCJxk2gjA> (13-09-2015).

Fernández-Santos, Ángel (2007). *La Mirada encendida. Escritos sobre cine*. Barcelona: Debate.

Font, Domènec (2001). Jean-Luc Godard y el documental: navegando entre dos aguas. *Analisi: guaderns de comunicacio i cultura*, 27, 91-100.

Ladrero, Valentín (2016). *Músicas contra el poder. Canción popular y política en el siglo XX*. Madrid: La oveja roja.

Lázaro, José Ángel (2016). *La música en la obra y praxis fílmica de Víctor Erice*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

Metz, Cristian (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill (2007). Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la filmoteca*, 57, 29-45.

Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

Plantinga, Carl (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Fimoteca*, 57, 46-67.

Quintana, Ángel (2003). *Fábulas De lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

Rabiger. Michael (2001). *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Tous, Pere Joan (2005). Canciones para después de una guerra. Música popular y memoria cultural en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán, en Mechthild, Albert (Ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.

José Ángel Lázaro López

Master en Estudios sobre Cine Español y Doctor en Comunicación Audiovisual. Profesor del departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, es impulsor de la Cátedra de Cine de la Universidad de Oviedo y del grupo de estudios e investigación CinE·MOT, *Materiales, Oficios y Teorías en el Cine Español*. Acaba de publicar el libro *Víctor Erice y la música. La búsqueda de la revelación*, Shangrila Textos Aparte.

Fecha de recepción: 10/01/2019 Fecha de aceptación: 10/12/2019

Crónica de una restauración.
Tres años en *Noventa minutos*

JAVIER MATEO HIDALGO

> Crónica de una restauración: Tres años en *Noventa minutos*

Este artículo tiene como fin poner en valor el proceso de restauración de material fílmico, necesario para la conservación del patrimonio cinematográfico. En concreto, se ha estudiado el reciente caso de recuperación de la película de Antonio del Amo *Noventa minutos* (1949) por parte de la Filmoteca Española. Su presentación en el Cine Doré el 8 de noviembre de 2018, tras décadas sin ser proyectada, redescubrió al público y a los investigadores un título único y fundamental en la historia del cine español; no solo por su originalidad, sino también por el prestigio del equipo de rodaje que la hizo posible. Con el objeto de reivindicar la importancia de esta película, así como de destacar el complejo trabajo llevado a cabo con la única copia original existente, se presenta un estudio introductorio desde un punto de vista histórico y estético, así como una entrevista a la restauradora, María Muñoz. Con todo ello, se defiende la necesidad de mantener y divulgar el patrimonio fílmico general y, en particular, el español, para comprender la historia y circunstancias de un país y de su cultura.

Palabras clave: cine español; restauración cinematográfica; patrimonio fílmico.

> A restoration report: Three years in *Ninety Minutes*

The purpose of this paper is to value the film stock restoration process, essential for the preservation of film heritage. Specifically, we focus on the restoration of Antonio del Amo's *Ninety Minutes* (Noventa minutos, 1949), recently restored by the Spanish Film Archive (Filmoteca Española). Decades after its premiere, *Ninety Minutes*'s screening at Doré Cinema on November 8th 2018 rediscovered to audiences and scholars a unique and fundamental film in the history of Spanish cinema, due to its originality and the cinematography crew that made it possible. With the objective of claiming for the significance of this film, we highlight the complex work that has been done in the restoration process of the last original copy of the film left. To do so, we present an introductory study from a historical-aesthetical point of view along with an interview with film restorer María Muñoz. In conclusion, this paper refers the need of preserving and disseminating the global film heritage and, particularly, Spanish film heritage for its usefulness in order to understand the cultural and historical context of a country.

Key Words: Spanish Cinema; Film Restoration; Film Heritage.

Introducción. La restauración de películas: el cine como patrimonio e identidad cultural

El 13 de febrero de 1953 tuvo lugar en España un acontecimiento que influiría decisivamente en la salvaguarda y preservación de parte de su patrimonio cultural: la creación, por Orden Ministerial, de la Filmoteca Nacional de España (Prado, 2005). Si bien anteriormente a esta fecha había tenido lugar la creación de los primeros archivos de documentos cinematográficos —iniciados a finales de los años treinta—, es a partir de la fundación de la Filmoteca cuando comienza a llevarse a cabo un verdadero trabajo de protección del legado fílmico español (Durán, 2017). Este hecho dotaba al cine de una importancia artística que hasta entonces no había poseído en un sentido institucional. El interés por preservarlo y difundirlo para futuras generaciones fue resultado de algunos acontecimientos políticos clave, como la entrada de España en la Unesco,[1] así como de toda una serie de fenómenos culturales que tuvieron lugar en Europa en paralelo al desarrollo y los cambios que experimentó la sociedad de los siglos XIX y XX.

La Historia del Arte se ha ido definiendo a medida que han ido constituyéndose las diferentes sociedades o civilizaciones. Así, la concepción de lo artístico ha ido adaptándose a las preceptivas estéticas establecidas en cada época. Con el surgimiento de nuevas formas de creación, el ser humano fue ampliando sus miras y progresando en su evolución humanística. Por ello, habría que considerar dos momentos clave en la Historia del cine: por un lado, aquel en que confluirían los responsables de su invención en un sentido primitivo, Muybridge o Étienne Jules Marey, con la propuesta y desarrollo de las cronofotografías a partir de 1872 —manifestación primigenia de la fotografía secuenciada o imagen en movimiento—, Thomas Alva Edison, como el pionero en la impresión de películas cinematográficas —su kinetoscopio, patentado en 1889, ofrecía una forma de visionar films parecida a la que conocemos, aunque de consumo individual—, o los hermanos Lumière, con el invento del cinematógrafo en 1895 —un espectáculo colectivo, a diferencia de la propuesta de Edison— (Gubern, 2003: 17-19). Todos ellos lograron un viejo sueño de la humanidad: poder fijar el tiempo en imágenes, pudiendo reproducirlo tantas veces como se quisiera (Tarkovski, 2008: 83). Por otro lado, habría que distinguir un segundo hito en la historia del cine: su consideración estética. Tuvieron que pasar algunas décadas hasta que dicho invento pasara a considerarse algo artístico. En 1911, el teórico italiano Riccioto Canudo afirmó que el cine debía de ser considerado como "Séptimo Arte". A partir de 1917, el escritor y cineasta Louis Delluc promovió los primeros encuentros cinematográficos en espacios denominados como "cine-clubs", en los cuales se reunían aquellas personas interesadas en contemplar el cine como un vehículo artístico. Surgieron así las primeras revistas en las cuales se analizaba el cine desde un punto de vista erudito, lo que amplifica su valor en la década de 1920; momento en el cual las vanguardias artísticas europeas fijaron su punto de atención en él como nuevo canal a través del cual expresar sus inquietudes (Oms, 1973).

A pesar de ello, la visión del cine como expresión artística fue siempre minoritaria. No debemos olvidar que el séptimo arte nació en las ferias, buscando tan solo la fascinación efímera del público. Una vez cumplido su recorrido comercial, las películas filmadas caían en el olvido. Además, el advenimiento del cine sonoro provocó desinterés por el cine anterior, de tipo silente. Las películas de este periodo fueron en muchos casos destruidas o recicladas, en algunos casos incluso por parte de sus propios crea-

1 Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, según sus siglas en inglés).

dores.[2] La industria química, concretamente, adquiriría este material para aprovechar las sales de plata o la nitrocelulosa; en otros casos, determinados artesanos separaban la gelatina del soporte, aprovechando el material para la fabricación de peines e incluso de muñecas (Borde, 1991). A estas circunstancias, hay que añadir la condición extremadamente frágil y perecedera de los primeros materiales con que se fabricaban las películas: se destacan la naturaleza altamente inflamable y explosiva de la celulosa y la rápida degradación sufrida por el acetato, conocida como síndrome acético o "síndrome del vinagre" (Fuentes y Bereijo, 2001). Por todo ello, los últimos datos de los que se dispone notifican la pérdida de más de un ochenta por ciento del cine mudo mundial (Romero, 1991). En la actualidad, dicho problema hace muy difícil el estudio de este material. Además, la imposibilidad de poder difundirlo culturalmente, por razones obvias, ha provocado un desconocimiento de esta etapa histórica, lo cual a su vez ha redundado en el desinterés por parte de la sociedad hacia dicha etapa del cinematógrafo.

En el caso de España, debido a una serie de particularidades históricas y culturales, la situación expuesta resultó aún más grave: como ya ha quedado explicado, hasta bien entrados los años cincuenta del pasado siglo no se crea un organismo encargado de custodiar, preservar y catalogar el patrimonio cinematográfico —a diferencia de otras filmotecas europeas y americanas, creadas en la década de los treinta— (Seguin, 1995). A esto hay que sumar la destrucción de material durante la Guerra Civil y los incendios que tuvieron lugar en los diferentes almacenes en los que se custodiaba parte del legado audiovisual (el caso más importante de los cuales es el de los Laboratorios Madrid Film) (Martín Neira, 2001). Además, tampoco existía una sensibilidad desde los organismos oficiales que pudiera promover iniciativas de carácter público en este sentido. El cine, por ser el arte más reciente respecto de las tradicionales, sería incluido de forma tardía como parte del patrimonio histórico que debería ser conservado. Hubo que esperar a la Ley 13/1985 del 25 de junio del Patrimonio Histórico Español para que las películas de cine adquiriesen la misma importancia que otros materiales audiovisuales como los discos o las fotografías.[3]

A pesar de ello, existieron personalidades del mundo de la cultura de la época que, aunque contadas, se interesaron por el estudio del cine nacional y europeo desde un punto de vista artístico. Podríamos destacar algunos nombres concretos, como los de Florentino Hernández Girbal (Cánovas y Pérez, 1991: 13-16) o Carlos Fernández Cuenca. Posteriormente a la Transición democrática española, surgió una nueva generación de investigadores que, poco a poco, fue tomando conciencia de la necesidad de escribir una biografía del cine español, contribuyendo no solo a la difusión a nivel global del patrimonio histórico (poniéndolo de esta forma en valor) sino también a la preservación del material conservado y a la búsqueda de aquel que se encontraba desaparecido. Palmira González, Joaquín Cánovas, Román Gubern, Luciano Berriatúa o Juan Mariné son solo algunos de los nombres más relevantes.

2 Georges Méliès, uno de los creadores más significativos de los orígenes del cine, llegaría a destruir los negativos de sus películas ante su ruina económica.

3 España. Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. BOE, 29 de junio de 1985, núm. 155, páginas 20342 a 20352. La presente Ley se desarrolló parcialmente por Real Decreto 111/1986, de 10 de enero (BOE núm. 24, de 28 de enero; correcciones en BOE núms. 26, de 30 de enero, y 53, de 3 de marzo), modificado por los Reales Decretos 582/1989, de 19 de mayo (BOE núm. 129, de 31 de mayo), y 64/1994, de 21 enero (BOE núm. 52, de 23 de marzo).

A pesar de la importante labor llevada a cabo hasta nuestros días, todavía queda mucho por hacer en esta tarea de reconstrucción histórica y material. Existen determinados aspectos aún por investigar y que resultan determinantes para la comprensión en términos generales de la materia analizada. Todos ellos deben ser estudiados, por cuanto puede afirmarse que esta primera etapa de la historia del cine resultó determinante en el desarrollo de la identidad de toda expresión audiovisual tal y como la conocemos hoy en día.

Los motivos por los cuales las investigaciones llevadas a cabo hasta el momento apenas se han detenido en este punto tan relevante de la Historia pueden ser bien diferentes, destacando entre ellos la falta de materiales a investigar, puesto que muchas de estas películas se han perdido. No obstante, dicha investigación podría llevarse a cabo recurriendo a otras fuentes conservadas, con las cuales a buen seguro podría ser posible el estudio en cuestión.

Así, cuando parece que todo está ya hecho y recuperado, de vez en cuando surgen sorpresas, hallazgos de "perlas" supervivientes al tiempo. Si bien Walter Benjamin utilizó el símil del "trapero" para referirse a la persona encargada de construir el discurso presente a partir de los desechos históricos del pasado (Benjamin, 2005: 374), Hannah Arendt definiría su labor como la de un "pescador de perlas" (Arendt, 2007: 38-51), esto es, quien colecciona debido a su capacidad de encontrar y valorar ciertas ruinas o determinados elementos recuperados de diferentes épocas y estudiados como referencias o ejemplos paradigmáticos de la Historia de la civilización. Gracias a esta labor casi arqueológica del coleccionismo, han podido llegar a día de hoy muestras de este arte relativamente joven, pero que nació paradójicamente siendo viejo: el cinematógrafo. Sin la posibilidad de registrar el sonido, de detectar colores, con una forma de mirar las cosas en cierta forma primitiva, su extraña belleza radica precisamente en cada una de estas deficiencias. En España, la labor de coleccionistas como Raúl Tartaj —con la adquisición y cesión al Estado de multitud de materiales fílmicos históricos que se daban por perdidos (Marquesán, 1994-1995: 170)— ha hecho posible que a día de hoy se haya incrementado el patrimonio cinematográfico español y europeo de los primeros tiempos.

A pesar de que a día de hoy se han llevado a cabo loables y sorprendentes recuperaciones de la historia del cine, como la del film casi completo de Fritz Lang *Metrópolis* (1927),[4] grandes títulos de la filmografía europea se encuentran todavía desaparecidos. Films como el primer trabajo de los hermanos Marx que nunca se estrenó, *Humor Risk* (Richard Smith, 1921), la primera y atípica incursión sonora de John Ford titulada *Napoleon's Barber* (1928), la obra sobre la que siempre renegó Alfred Hitchcock, *The Mountain Eagle* (1926), o la cinta protagonizada por Lon Chaney *London after midnight* (Tod Browning, 1927) —la segunda realizada sobre temática vampírica después de *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)—, representan esas pequeñas joyas soñadas.

La recuperación del patrimonio fílmico español: *Noventa minutos* como caso paradigmático

Junto a estas obras mitificadas por la leyenda, existen otras consideradas menores o raras pero que, sin embargo, poseen idéntico valor artístico e incluso testimonial. Instituciones como la Filmoteca Española

4 En 2008 se descubre en el Museo de Cine de Argentina una copia original de 1928 del film *Metrópolis*, la cual presentaba un total de 25 minutos de película que se creían perdidos. Para más información, consultar Fariña (2013: 79-81).

realizan una loable labor en esta actividad de recuperación. En su haber cuenta con hallazgos tan necesarios como el de la primera película sonora española, *El misterio de la puerta del Sol*, de Francisco Elías (1929) (Elías, 1992), rescates tan importantes como el de *La aldea maldita* de Florián Rey (1930) (Sánchez, 1991: 117-141) —considerada como pieza cumbre del cine mudo español—, o la primera versión fílmica de la zarzuela *La verbena de la paloma*, de José Buchs (1921), punto de despegue de la industria cinematográfica nacional (Canovas, 2011: 76). Recientemente han sido también hallados fragmentos de otras películas importantes para la Historia del cine español como los pertenecientes a *Boy*, de Benito Perojo (Benítez, 2005: 118-124), o *Sor Angélica*, de Francisco Gargallo (Anónimo, 2017). Por último, cabe destacar otras recuperaciones, como la colección de películas cortas propiedad de Gregorio Antonino María Sagarmínaga (Blot-Wellens, 2011) o la puesta en valor de los films conservados de Segundo de Chomón, considerado el Georges Méliès español (Sánchez, 1992).

Se prevé que el futuro de los trabajos actuales de restauración fílmica llevados a cabo por la Filmoteca Española mejore sustancialmente, tras la inauguración del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española. El edificio situado en Pozuelo de Alarcón y finalizado en 2012, viene a responder a una histórica necesidad de disponer de una sede física donde almacenar los diferentes materiales depositados en la Filmoteca, repartidos en diferentes lugares no siempre adecuados para su conservación. Además, se hacía necesario situar en un mismo espacio el lugar de almacenaje y de trabajo técnico (Fuente, 2015: 73-82).

Uno de los trabajos realizados recientemente que da cuenta de los resultados que está produciendo este centro, ha sido la recuperación de otro título todavía desconocido entre el público general, aunque importante para la filmografía española: *Noventa minutos*, de Antonio del Amo (1949). Extraña ya desde su título, narra una fábula original e impensable en el cine de la época: la convivencia de un grupo de personas atrapadas en un refugio, durante los bombardeos nazis sobre Londres en el contexto la II Guerra Mundial. Su director dio muestras de su talento en otras interesantes y "góticas" películas como *Cuatro mujeres* (1947) o *El huésped de las tinieblas* (1948) —inspirada en la figura de Gustavo Adolfo Bécquer—. Del Amo fue uno de los realizadores más peculiares de su tiempo, formando tridente con otros autores denominados por Castro de Paz como "telúricos" y de tendencia "obsesivo-delirante", como Carlos Serrano de Osma o Manuel Mur Oti (Castro, 2018). De Serrano de Osma cabe destacar títulos llamativos como *Embrujo* (1948), donde Manolo Caracol y Lola Flores protagonizan una historia con tintes oníricos e incluso surrealistas, solo comparables con ejemplos como *Misterio en la marisma* (1943) —dirigida por el polifacético autor de la Generación del 27 Claudio de la Torre, novelista, poeta y hermano de Josefina de la Torre, también perteneciente a la citada generación e incluso más polifacética, pues fue compositora, cantante y actriz— o *María Fernanda la Jerezana* (1947) —dirigida por Enrique Herreros, cartelista, dibujante y cineasta, en cuyo film puede apreciarse una clara influencia estética del expresionismo alemán y del surrealismo—. También Serrano de Osma realizaría una propuesta extraña y arriesgada para aquellos años: *Parsifal* (1951). Situada en una hipotética III Guerra Mundial, su historia cuenta cómo unos soldados encuentran, entre las ruinas de una antigua iglesia —un paraje del estilo de las escenas recreadas por el pintor romántico Caspar David Friedrich—, una especie de libro sagrado donde se narra la historia del mítico héroe nórdico Parsifal. Respecto de Manuel Mur Oti, destacan películas como *Fedra* (1956) —reinterpretación del clásico teatral grecolatino—, *Condenados* (1953) —drama rural con una imponente banda sonora construida a base de

fragmentos *beethovenianos*— o *Cielo negro* (1951) —un impactante drama con un poderoso y logrado plano secuencia a través del puente de Segovia madrileño y con una duración de casi cinco minutos—. Si bien cabría citar a otros grandes realizadores de esta etapa como José Antonio Nieves Conde o Edgar Neville, en el caso que nos concierne, basta con citar a uno más, Francisco Rovira Beleta, quien, junto con Mur Oti, colaboró en el film de Del Amo mediante la elaboración del argumento y guion. La música corrió a cargo de Jesús García Leoz, autor como Juan Quintero de colosales partituras para películas como *Balarrasa* y *Surcos* (ambas de José Antonio Nieves Conde, 1951), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947) o *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953) (Arce, 1999: 5-11). En el reparto coral destaca un jovencísimo Fernando Fernán Gómez —quien ya había debutado con un papel protagonista en *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1949), una película-homenaje al cine tan maldita como interesante—, el galán de la época Enrique Guitart, Julia Caba Alba —actriz de carácter perteneciente a la saga de las Caba Alba—, Carlos Muñoz e incluso el propio Antonio del Amo, realizando un cameo como soldado al inicio de la película. El ambiente hostil y opresivo en que deben convivir a lo largo de la historia, queda perfectamente recreado en la cuidada fotografía realizada por Juan Mariné, trabajo que alternó con el rodaje de *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949) como trabajos "alimenticios" de calidad, en plena posguerra.[5] Según le comentó a este investigador en privado tras la presentación del film, debido a las carencias materiales sufridas durante el rodaje, se vio obligado a hacer uso del ingenio para suplir la ausencia de determinados decorados como el del edificio en el que viven los vecinos de la película y que se presenta al principio de la película.[6] Junto con Del Amo o Mur Oti, formaron parte de una producción constituida por figuras intelectuales previamente depuradas por el franquismo. Su participación voluntaria o accidental en los acontecimientos históricos previos —Mur Oti y Del Amo fueron parte del Batallón de "El Campesino", siendo el primero autor de sus discursos, mientras que Mariné fue integrante del equipo de realización de la película anarquista *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937) y filmó el entierro de Durruti— (Martínez, 2008: 234-238), les movió a proyectar su profundo sentimiento antibelicista en films como el aquí analizado (Castro 2018). Por ello y por su amplia trayectoria, a sus 99 años Mariné representa una leyenda viva del cine español, no solo con su legado como director de fotografía sino también como profesional restaurador responsable de la recuperación de películas como las citadas *La aldea maldita* (Florian Rey, 1942) y *María Fernanda la Jerezana* (Enrique Herreros, 1947), o de la invención de sistemas técnicos pensados para la restauración fílmica. Actualmente, continúa participando de la vida cultural española, asistiendo a eventos como la proyección de la recuperada *Noventa minutos*. Su presentación tuvo lugar el jueves 8 de Noviembre de 2018 en el Cine Doré. Además de Mariné, la proyección del título recuperado contó con tres invitados excepcionales: Mercedes de la Fuente —directora del Centro de Con-

5 Respecto a las condiciones de rodaje, Mariné afirma lo siguiente: "Había que trabajar en todo lo que se podía para salir adelante económicamente. En este caso, tuve la oportunidad de participar en dos rodajes simultáneos, aprovechando todo lo que se podía de cada uno, incluso los mismos decorados". Entrevista personal realizada el 8/11/2018.

6 En palabras del propio Mariné: "La forma en que se presenta a los inquilinos de la finca es muy original, pues se filma su vida cotidiana a través de cada una de las ventanas de los pisos. El problema es que solo se había hecho el decorado de una de las ventanas, por lo que tuve que ingeniármelas para hacer como que la cámara iba descendiendo piso por piso, ventana tras ventana, mediante trucaje de cámara y montaje posterior". Ibíd.

servación y Restauración (CCR)—, Mariano Gómez —investigador del CCR y supervisor del trabajo de restauración del film— y María Muñoz, responsable de la restauración de la película.

El proceso de recuperación de *Noventa* minutos: entrevista a María Muñoz

De los profesionales asistentes a la presentación de la película *Noventa minutos*, cabe destacar el papel desempeñado por María Muñoz, principal responsable de la labor de restauración de la película. Su generosidad fue clave en la elaboración del presente artículo de investigación, accediendo a ser entrevistada a fin de conocer el proceso de recuperación del film.

Durante su estancia formativa en el CCR y enmarcada en la Beca FormARTE, concedida por el Ministerio de Cultura y Deporte, Muñoz ha dedicado tres años a un minucioso trabajo de recuperación fílmica —una tarea que se inició en 2016—, hasta devolver buena parte del esplendor de esta película en avanzado estado de deterioro. Como ella misma afirma, aunque el resultado no ha devuelto una calidad de imagen equivalente a la que pudo contemplarse en el estreno de la película hace ya setenta años, sí permite un visionado cómodo para el espectador. Ello pudo comprobarse durante el visionado o reestreno, donde se expusieron una serie de ejemplos comparativos de diferentes escenas antes y después de la restauración, en los que se hacía patente el proceso de limpieza y corrección de defectos en la imagen y en el montaje, o en la sustitución de fragmentos deteriorados en 35 mm por otros en mejor estado pertenecientes a copias conservadas en 16 mm. Todo ello envuelto en un trabajo bien particular, dominado por cuestiones circunstanciales: a la duración de la beca —un año que hubo que ampliar debido a las diferentes complicaciones surgidas durante el arduo proceso de restauración— hay que añadir la naturaleza y origen de la propia restauración pues, como bien explicaron los responsables del trabajo, fue la película la que los encontró a ellos y no al contrario. “Tres años y pico de condena” que comenzaron durante unos trabajos de conservación de los propios materiales fílmicos en los almacenes de la Filmoteca: durante la sustitución de determinadas latas originales ya oxidadas por nuevos contenedores de plástico, se encontró en el interior de una de ellas un rollo de pelícu-

Figs. 1-2. Estado en que se encontró el rollo de la película *Noventa minutos* (Antonio del Amo, 1949), con detalle del nitrato degradado

Figs 3-4. Copias de la película en sus respectivas latas. Detalle de un fragmento del celuloide desaparecido

la en avanzado estado de descomposición y, tras determinar que se trataba de la película *Noventa minutos*, se decidió someterla a una restauración urgente (Fig. 1).

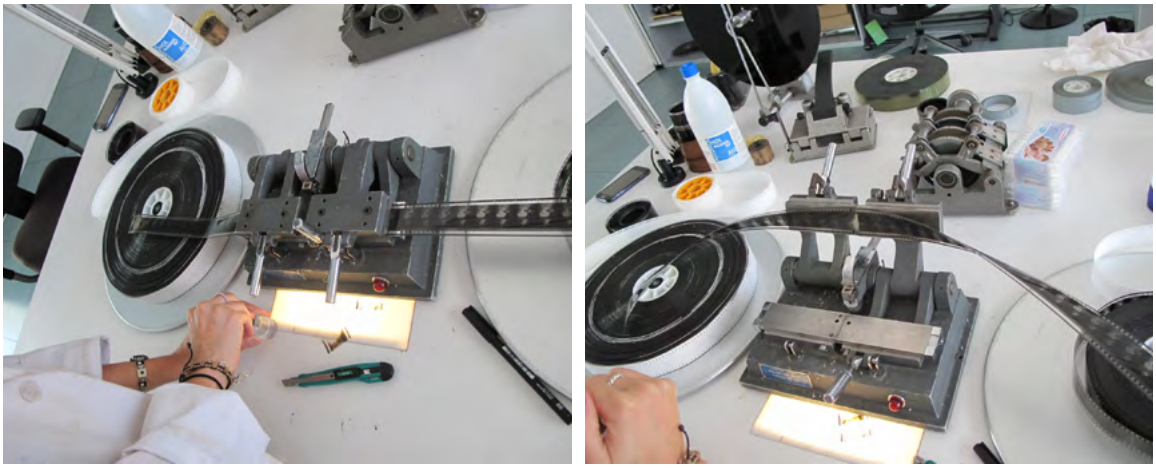
Lo que vendría a continuación sería un complejo proceso que debe describirse con el rigor necesario para dar una idea aproximada de su valor. Un trabajo que, como otras complejas restauraciones, ha tenido como fin posibilitar que el público actual pueda conocer y disfrutar de una obra con la que enriquecer y completar la radiografía de la Historia del cine español. Para conformar una idea de lo que ha supuesto un trabajo de estas características resulta imprescindible conocer de primera mano el testimonio de Muñoz, que representa esa parte invisible y necesaria gracias a su valioso trabajo como restauradora del film. En colaboración con, además de los ya citados, otros profesionales de la Filmoteca como Beatriz Cervantes o Javier Rellán, ha llevado a cabo un minucioso y preciso trabajo de recuperación física e incluso histórica de la película. Licenciada en Bellas Artes y Conservación y Restauración de Obras de arte, Muñoz realiza un Magíster en Conservación y Restauración de Arte contemporáneo por la Universidad Complutense, gracias al cual puede realizar unos meses de prácticas en Filmoteca Española con su tutor, el restaurador Mariano Gómez. Ella misma explica cómo sus intereses personales se enfocan hacia la recuperación del patrimonio y, en concreto, de la recuperación fílmica, durante los meses de prácticas en Filmoteca Española y, posteriormente, mientras disfruta de las tres becas FormARTE que le son concedidas.

Durante un trabajo rutinario en los sótanos del Centro de Conservación, donde se almacenan casi seiscientas mil latas de película, se localiza de forma fortuita una copia del film *Noventa minutos*. Es entonces cuando cambia el rumbo de la labor de Muñoz en la Filmoteca, al serle encomendada su restauración. El estado en que el material se encontraba mostraba una delicada situación de conservación. Su preservación y recuperación por parte de esta profesional y del resto del equipo debía "recuperar una versión del título lo más completa posible". Dentro de este objetivo, el problema más importante que presentó la primera fase de restauración radicaba en el mal estado en que se encontraba la copia de nitrato en 35mm, cuyo material había iniciado su degradación. No obstante, la colaboración llevada a cabo con Beatriz Cervantes, en el departamento de restauración física, permitió

preparar el material para que pudiera ser digitalizado. La parte más delicada del proceso fue la de desenrollar el rollo de película, separando el celuloide que había quedado unido por el tiempo, sin romperlo. "Fue complicado y hubo partes que se tuvieron que descartar y dar por perdidas, pero muchas otras pudieron salvarse", asegura Muñoz.

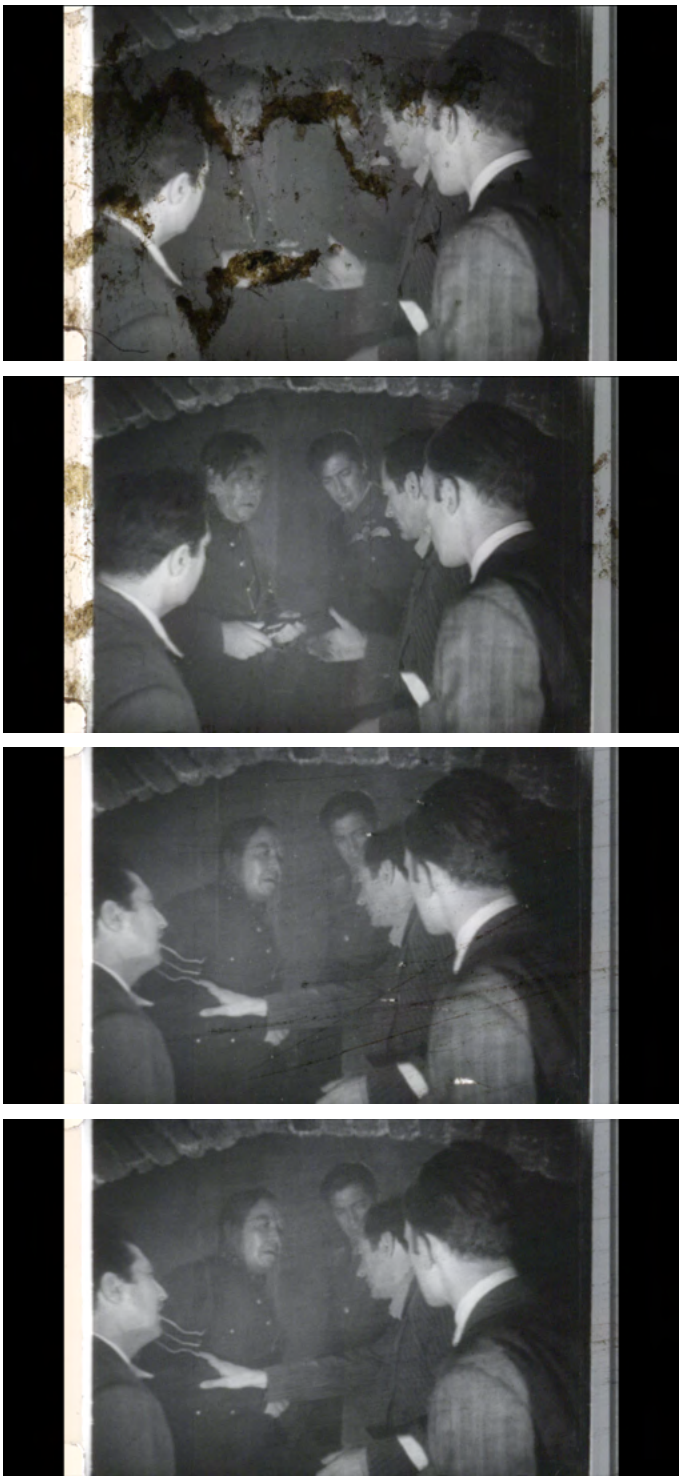
A los problemas con la degradación del material hay que añadir que la película mostraba un montaje incorrecto. Muñoz explica que durante el visionado advirtieron que una escena mal montada provocaba que la historia no se desarrollara con normalidad. Concretamente, un personaje —supuestamente el interpretado por Fernando Fernán Gómez— cae desmayado antes de recibir el golpe que lo deja inconsciente. La razón de este tipo de montajes manipulados, según María, se explica en las vueltas que, en muchas ocasiones, dan las copias hasta que llegan a Filmoteca. "Los avatares que sufren son impredecibles". El montaje presentaba "una alteración de unos diez planos, montados por delante de donde le correspondía". Este incidente obligó a reordenarlos, ofreciendo un visionado correcto de la trama argumental.

Reconstruir el montaje original concebido por el director supuso iniciar un interesante proceso de búsqueda, donde cualquier documentación y material relativo al objeto estudiado permitiese la reconstrucción más fidedigna posible del material original. En este caso, la localización de guiones y de copias de la película resulta crucial. En concreto, como explica la entrevistada, se contó con dos guiones que lamentablemente no sirvieron para realizar el guion de restauración, ya que no eran los definitivos. El resultado fue un guion lo más aproximado posible al original, que posibilitó enfrentarse a la manipulación de los materiales fílmicos meses después. En total se contó con cuatro copias en 16 mm, indispensables para el trabajo realizado. Para reconstruir el montaje original, se llevaron a cabo



Figs. 5-6. Tratamiento de los materiales conservados de la película en el laboratorio

diferentes empalmes mediante el raspado de los extremos de película que había que unir, seguido de su adhesión aplicando acetona.



Figs. 7-10. Comparativa de fotogramas sin restaurar y restaurados

Respecto de la segunda fase, consistente en escanear la película fotograma a fotograma, Muñoz reconoce lo complejo que resultó gestionar el almacenaje de los archivos digitales. Esto hizo necesario trabajar por bloques e ir haciendo copias de seguridad.

Una de las características del trabajo de restauración, en parte desconocida por el público general, es la posibilidad de deshacer lo restaurado. En este sentido, María afirma: "Una de las máximas en restauración es la reversibilidad de los tratamientos que se aplican. Y en la restauración digital es sencillo aplicar este principio. En el trabajo realizado se tuvo en cuenta esto y se guardaron los archivos brutos sin tratamiento alguno aplicado".

Durante el proceso de restauración digital, además de un trabajo de estabilización —debido a posibles defectos de las copias, su resolución o problemas con el escáner—, fueron corregidas diferentes rayas y defectos presentes en el soporte —incluyendo suciedad o empalmes antiguos— presentes en el material original. La corrección tuvo lugar fotograma a fotograma hasta un total de 116.011, mediante los programas Software MTI Correct y Software DaVinci Resolve.

La limpieza manual conlleva una gran paciencia y tiempo —la corrección de cada fotograma podía durar desde diez segundos hasta media hora—, lo que hizo que Muñoz aprendiese a priorizar: "Se trataba de

una copia tan deteriorada que era imprescindible dar preferencia a según qué cosas". En relación a la experiencia de trabajar con programas de restauración digital, Muñoz reconoce haberse enfrentado a un trabajo que desconocía. Gracias a Javier Rellán, encargado del laboratorio digital, aprendería lo necesario, disponiendo de las herramientas y el conocimiento para realizar un trabajo que requiere gran paciencia. Como último detalle respecto de la restauración digital, cabe mencionar la sustitución de determinados fotogramas deteriorados de la película de 35 mm por otros pertenecientes a las copias de 16 mm.

Finalmente, como espectadora de su propia obra restaurada, Muñoz pondera la importancia de *Noventa minutos* en la Historia del cine español: "Creo que se trata de un film con momentos muy innovadores para ser finales de los años cuarenta. Me resulta muy interesante la crítica encubierta a la situación política española". Con la perspectiva y satisfacción que ofrece contemplar la labor acabada, reflexiona sobre en qué medida cree que la ha cambiado en la forma de ver su trabajo: "Después de tres años trabajando se hace muy difícil disfrutar del film como si fuera una mera espectadora. Siempre que la veo analizo el trabajo realizado… Creo que es deformación profesional". Su contribución la sitúa ya en la historia de la Filmoteca y, por ende, en la recuperación del patrimonio fílmico español, continuando la labor de otros profesionales como los citados Juan Mariné, Luciano Berriatúa o Alfonso del Amo. Aunque ella, modestamente, afirma no poder ponerse a la altura de ellos, reconoce que ha sido un orgullo poder haber llevado a cabo este proyecto: un hito en la historia de la recuperación del cine español y, por ende, de su propia biografía y carrera como profesional.

Conclusiones

La reciente presentación de la película restaurada *Noventa minutos* por parte de la Filmoteca Española ha representado un punto más dentro de la labor de recuperación del patrimonio fílmico español llevada a cabo por esta institución. Por ello, se ha propuesto el análisis de este proceso de restauración, teniendo en cuenta el trabajo de los profesionales responsables de la misma —destacando la labor de María Muñoz mediante su entrevista—, así como el estudio tanto de la película como de sus creadores y el contexto histórico.

De todo ello, se concluye que *Noventa minutos* representa un ejemplo característico de un tipo de cine de gran calidad estética e histórica realizado en España durante los años cuarenta del pasado siglo. Las razones se justifican en el argumento escogido, su estética o ambientación, las circunstancias en que fue realizada y la biografía e importancia de quienes colaboraron en su realización.

Por otro lado, se destaca la necesidad de poner en valor este tipo de recuperaciones por parte de las instituciones culturales y gubernamentales correspondientes, debido al estado de desatención en que se encuentran películas de estas características, el cual las ha llevado a una degradación que complica cada vez más su rescate y restauración.

Finalmente, se pondera el arduo —por complicado y minucioso— trabajo de recuperación de este patrimonio a través del testimonio de personas como la citada María Muñoz, encargadas de llevarlo a cabo.

Con todo ello, se entiende que en la actualidad existe una mayor concienciación y sensibilidad hacia esta problemática, pero no por ello debe dejar de incrementarse la atención puesta en ella, sino todo

lo contrario: ha de implementarse, con el fin de salvaguardar el patrimonio audiovisual español, pues a través de este puede conocerse el testimonio de las diferentes épocas, el progreso de la cultura y de la idiosincrasia del arte español y europeo en sus diferentes manifestaciones.

Bibliografía

Anónimo (6 de junio de 2017). La Filmoteca Española recupera «Sor Angélica», una película de 1934 que se daba por perdida". En *ABC*, recuperado el 25 de diciembre de 2018 de https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-filmoteca-espanola-recupera-angelica-pelicula-1934-daba-perdida-201706061420_noticia.html

Arce, Julio (1999). "Jesús García Leoz y los maestros de la música cinematográfica española". Carpetilla de CD *José Nieto dirige la música de Jesús García* Leoz, pp. 5-11. Madrid: Autor.

Arendt, Hannah (2007). "Introduction". En: Benjamin, Walter: *Illuminations.* New York: Schocken Books, pp. 38-51.

Borde, Raymond (1991). El descubrimiento del cine olvidado y el oficio de explorador del patrimonio. *Archivos de la Filmoteca*, Nº 10, pp. 6-13.

Blot-Wellens, Camille (2011). *La colección Sagarmínaga (1897-1906). Érase una vez el cinematógrafo en Bilbao.* Madrid: Filmoteca Española.

Cánovas Belchí, Joaquín (2011). Identidad nacional y cine español: El género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de La verbena de la paloma (José Buchs, 1921). *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte.*

Cánovas Belchí, Joaquín y Pérez Perucha, Julio (1991). *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cine español.* Murcia: Vicerrectorado de Cultura.

Castro de Paz, José Luis (2018). Noventa minutos (Antonio del Amo, 1949). *Sesiones de Archivo*. Madrid: Filmoteca Española.

Benítez Cordonets, Ramón (2005). Una historia incompleta. Recuperación de un fragmento de "Boy" (España, 1925) de Benito Perojo. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía,* Nº. 5, pp. 118-124.

Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes.* Madrid: Akal.

Durán Manso, Valeriano (2017). El cine como patrimonio cultural: el caso de la Filmoteca Española. *RIDPHE_R: Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, Nº. 1, pp. 7-33.

Elías, Francisco (1992). "El cine español y yo". En Caparrós Lera, José María (ed.). *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert.* Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.

Fariña, Juan Jorge Michel (2013). Metrópolis: los sonidos del silencio. Ética y Cine *Journal*, Nº 3, pp. 79-81.

Fuente, Mercedes de la (2015). "El Centro de Conservación y restauración de la Filmoteca Española. Conservando nuestra memoria". En *Patrimonio cultural de España*, Nº. 10, pp. 73-82.

Fuentes Romero, Juan José, Bereijo Martínez, Antonio (2001). Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales. *Anales de documentación: Revista de biblioteconomía y documentación*, Nº. 4, pp. 7-37.

Gubern, Román (2003). *Historia del cine.* Barcelona: Lumen.

Marquesán Modrego, Ana (1994) Cuatro recuperaciones. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº 11, pp. 167-182.

Martín Neira, Jorge (2001). Los incendios del cine español. *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 38, 160-173.

Martínez Muñoz, Pau (2008*). La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu fabra.

Oms, Marcel (1973). Cine de vanguardia. *El cine.* Javier de Aramburu (dir.). San Sebastián: Buru Lan, 1- 96.

Prado, José María (2005). Claves para un cincuentenario. *Filmoteca Española. Cincuenta años de historia*. Antonio Santamarina (ed.). Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía de las Artes Audiovisuales (ICAA) y Ministerio de Cultura, pp. 9-18.

Romero, Vicente (1991). *Imágenes perdidas. Tesoros olvidados.* España: TVE.

Sánchez Vidal, Agustín (1992). *El cine de Chomón*. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada.

Sánchez Vidal, Agustín (1991). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Tarkovski, Andrei (2008). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Javier Mateo Hidalgo

Doctor en Bellas Artes por la Complutense de Madrid. Su Tesis Doctoral, dirigida por Tonia Raquejo Grado, estudia las vanguardias artísticas españolas y la influencia que recibieron del arte nuevo europeo. Entre sus líneas de investigación se encuentra el cine de vanguardia español, destacando la publicación del artículo *Flor de España o la vida de un torero. Una partitura para el cine mudo español* en el número 25 de la Revista *Síneris*. En él, procede a analizar un estudio de la partitura que él mismo recupera de la película *Flor de España o la vida de un torero* de Helena Cortesina, considerada como la primera realizadora de la historia del cine español.

Fecha de recepción: 25/12/2018 Fecha de aceptación: 27/01/2020

ENTREVISTA

Ezequiel Méndez.
Fundador del Cineclub de Santiago de Compostela

EMILIO LÓPEZ CASTELLANOS

Puede que el nombre de Ezequiel Méndez no diga nada al lector y, sin embargo, se inscribe con brillo propio en el seno de uno de los movimientos que mejor honró a la cultura durante la España tardofranquista y combatió los efectos de la ideologización del régimen: el *cineclubismo*. Concebido como vehículo de expresión para la reivindicación de las libertades restringidas y canceladas, como fuente de expresión sociocultural en un contexto histórico muy concreto, como cantera de nuevos espectadores y también como fórmula para el disfrute y el estudio del contenido y las particularidades de otras filmografías y el hecho cinematográfico, el cineclubismo ejerció significativa influencia en un momento en que el régimen, allá por los años sesenta, se decantaba

hacia el desarrollismo impulsado por los ministros de orientación tecnócratica. Cineclubs hubo en España desde principios del siglo XX y durante la posguerra cobraron enorme fuerza los promovidos por el Sindicato Español Universitario (SEU). Sin embargo, las Conversaciones de Salamanca y la creación en 1957 de la Federación Española de Cine Clubs sirvieron de acicate al impulso definitivo de un nuevo tipo de cineclubismo, que abría así las puertas de una cultura cinematográfica inusual a los espectadores españoles y que, pronto, no pudo sustraerse, directa o trasversalmente, al momento de politización e intensidad que se respiraba, aun cuando muchos de sus integrantes solo estuvieran interesados en la acción fílmica. La ley que establece el Reglamento de Cineclubs, de julio de 1963, reguló formalmente la actividad del cineclubismo.

Fue precisamente en esta época, la década de los sesenta, cuando Ezequiel Méndez iniciaba sus estudios universitarios en su ciudad natal, Santiago de Compostela. Pronto puso su pasión por el cine (que abarcaba también el teatro, medio en el que se desenvolvió en diferentes grupos y compañías y para el que formalizó algunos de los grandes hitos de la escena gallega) al servicio de uno de los proyectos más estimulantes que ha disfrutado la cinefilia compostelana a lo largo de los últimos decenios: su cineclub. Participó en su fundación en 1961 bajo el obligado auspicio del SEU, para luego darle nuevo impulso en 1965 con el respaldo de la Agrupación Fotográfica Compostelana. Permanecería al frente del mismo hasta 1967, año en que dimitiría como director, asumiría su progresiva desvinculación de la estructura dirigente y se aventuraría en nuevos proyectos personales y profesionales. Aquel cineclub contribuiría decisivamente a la oxigenación de una Compostela que dejaba atrás sus aromas más provincianos para abrazar una realidad que le exigía nuevos retos y le obligaba a otear el futuro sin complejos.

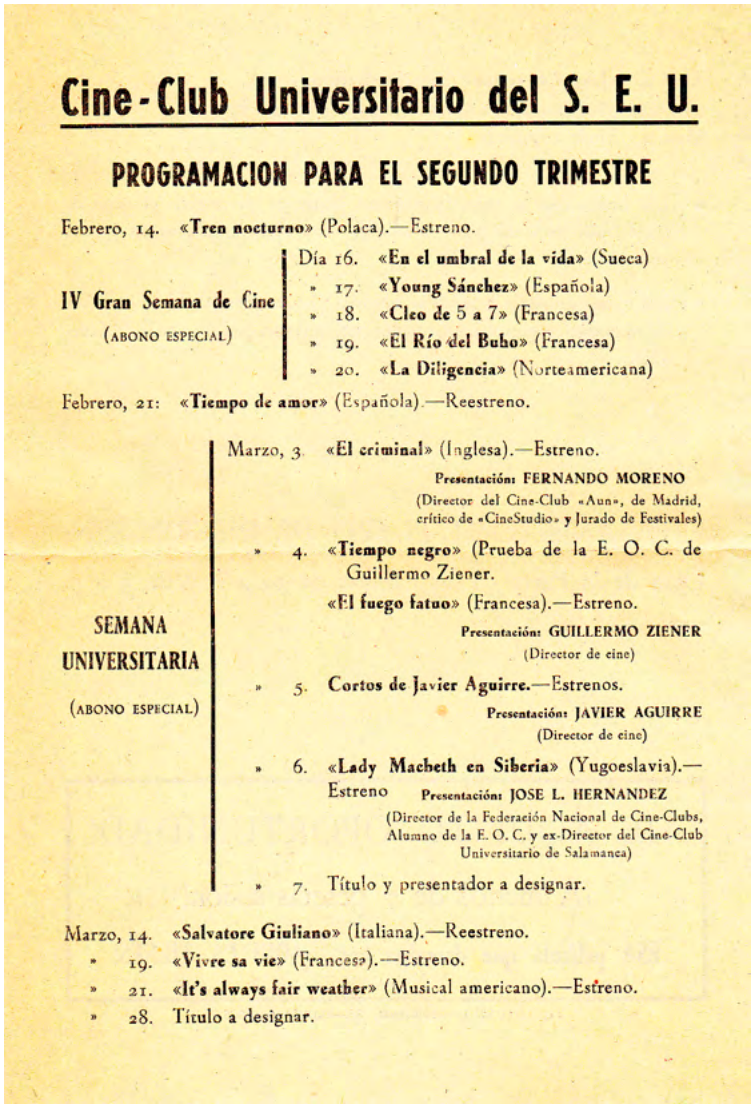
Ezequiel Méndez, que intentó sin éxito matricularse en la Escuela Oficial de Cine (EOC), acabó haciendo carrera fundamentalmente en el campo editorial, no sin antes participar en una empresa de honda ambición creativa en la Galicia de entonces: una productora de documentales denominada Equipo 64, que dejó testimonio de su hacer con varias películas. Méndez y el cine llevan toda la vida abrazados y no pueden vivir el uno sin el otro, y así ha quedado demostrado en los numerosos documentos críticos y divulgativos que el compostelano ha ido certificando a lo largo de una vida colmada de referencias, entre ellas el cineclub de la ciudad, constituido como uno de los alientos más insignes de cuantos han alimentado las culturas gallega y española. Esta entrevista da la palabra a Ezequiel Méndez para ofrecer testimonio de los momentos que rotularon la biografía del cineclub de Santiago de Compostela durante el tiempo que él lo dirigió.

› *¿Cuáles fueron las razones que le llevaron a participar en la fundación del cineclub?*

Antes de finalizar los estudios de bachillerato, y gracias a la información de un directivo del Cineclub Universitario de Salamanca, José Luis Hernández Marcos (futuro presidente de la Federación Nacional de Cine Clubs), accedí a la lectura de varias revistas especializadas de la época, *Film Ideal*, *Objetivo* y *Cinema Universitario*, con las que fui completando y conformando mi cinefilia. Hasta ese entonces no era sino un aficionado más, devorador indiscriminado de cuanto ofrecía la cartelera comercial compostelana. Luego vendrían *Nuestro Cine* y algunas publicaciones extranjeras, como *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma*, *Positif*, *Bianco e Nero*, *Cinema Nuovo* o *Sight and Sound*, y los comienzos de una nutrida biblioteca que no ha parado de crecer hasta hoy.

Paralelamente, dada mi inclinación curiosa hacia el cine y el teatro (y mi fervor por la lectura), recibí y acepté la propuesta de mi profesor de Literatura en el Colegio Minerva, Benito Varela Jácome (futuro catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Complutense y en Santiago), para colaborar en la revista colegial con comentarios sobre cine. Así lo hice durante dos cursos, y así prendió la llama de la pasión cinéfila.

Fue entonces cuando me enteré de la existencia de los cineclubs y para qué servían, dónde radicaban, cómo funcionaban, quiénes los dirigían y qué proyectaban. Supe que, en casi todas las ciudades universitarias españolas, dependientes del SEU (tuve que enterarme qué se escondía tras estas siglas) o no, había uno. Pero que también los había, con raíces propias, en otras poblaciones. En Galicia, concretamente, existían los de Pontevedra (donde *reinaba* Juan Manuel Lazcano), Vigo, Ourense,



Cine-Club Universitario del S. E. U.

PROGRAMACION PARA EL SEGUNDO TRIMESTRE

Febrero, 14. «**Tren nocturno**» (Polaca).—Estreno.

IV Gran Semana de Cine (ABONO ESPECIAL)

Día 16. «**En el umbral de la vida**» (Sueca)
» 17. «**Young Sánchez**» (Española)
» 18. «**Cleo de 5 a 7**» (Francesa)
» 19. «**El Río del Buho**» (Francesa)
» 20. «**La Diligencia**» (Norteamericana)

Febrero, 21: «**Tiempo de amor**» (Española).—Reestreno.

SEMANA UNIVERSITARIA (ABONO ESPECIAL)

Marzo, 3. «**El criminal**» (Inglesa).—Estreno.
Presentación: FERNANDO MORENO
(Director del Cine-Club «Aun», de Madrid, crítico de «CineStudio» y Jurado de Festivales)

» 4. «**Tiempo negro**» (Prueba de la E. O. C. de Guillermo Ziener.
«**El fuego fatuo**» (Francesa).—Estreno.
Presentación: GUILLERMO ZIENER
(Director de cine)

» 5. **Cortos de Javier Aguirre.**—Estrenos.
Presentación: JAVIER AGUIRRE
(Director de cine)

» 6. «**Lady Macbeth en Siberia**» (Yugoeslavia).—Estreno **Presentación: JOSE L. HERNANDEZ**
(Director de la Federación Nacional de Cine-Clubs, Alumno de la E. O. C. y ex-Director del Cine-Club Universitario de Salamanca)

» 7. Título y presentador a designar.

Marzo, 14. «**Salvatore Giuliano**» (Italiana).—Reestreno.
» 19. «**Vivre sa vie**» (Francesa).—Estreno.
» 21. «**It's always fair weather**» (Musical americano).—Estreno.
» 28. Título a designar.

Programación para el segundo semestre del Cine-Club Universitario del S.E.U

A Coruña… ¿Por qué no en Santiago? Y concluí que había que ponerle remedio. Estamos en 1961, tenía 19 años y me disponía a ingresar en la universidad para cursar la carrera de Derecho.

Me interesé por la organización del cineclub salmantino, que dependía del SEU (ahora sí, obligatorio sindicato estudiantil franquista), y me facilitaron sus estatutos y reglamento. Ingenuo y decidido, pido audiencia a la jefatura local de aquel organismo. Me reciben y expongo las razones por las que Santiago no debe ser menos que otros distritos universitarios. Y me postulo para dirigir el cineclub. Al poco tiempo me contestaron diciendo que aceptaban mi solicitud pero que la dirección debía recaer en alguien de su confianza. Resultó ser un diletante todoterreno, de reconocida servidumbre franquista —es decir, un comisario político—, pero que fue sobrepasado por los hechos: acostumbrado al *dolce far niente*, a los pocos meses reconocieron que debía ser yo el que llevara las riendas de la criatura recién nacida, conjuntamente con el resto de las juntas directiva y consultiva que habíamos conformado. Y así fue hasta finales del curso 1964-1965, cuando comenzó otra historia.

Ya desde el bachillerato, en el colegio, intervine como actor en no pocas representaciones teatrales (Valle-Inclán, Benavente, Saroyan, O'Neill, Casona, Sastre, Molière, Manuel de Figueiredo…) y, no bien traspasé las puertas de la universidad, fui llamado por el director local del TEU,[1] Rodolfo López-Veiga, para engrosar las filas de aquel elenco. Y lo mismo sucedió con otras formaciones compostelanas de teatro aficionado donde tuve la oportunidad de representar a Castelao, Anouilh, García Lorca, Priestley, Imbert, Valdivielso, Calderón, Gallego Tato, Pirandello, Brecht, Martín Iniesta, Casona, Olmo, Cervantes, Beckett, Chéjov, etcétera. Años de una actividad desbocada e irrepetible, en los que también debo citar mis colaboraciones periódicas en la prensa local (*La Noche*, vespertino, y *El Correo Gallego*, matutino) sobre temas cinematográficos: más de trescientos artículos en el periodo 1961-1967, con mi nombre o con los pseudónimos 'Travelling' y 'Raccord'.

› ¿Cuál era la realidad social, política y cultural de la Compostela de entonces? ¿De qué forma influyó en el nacimiento del Cine Club?

Simplificando las cosas, podríamos decir que Santiago era una ciudad postrada, excesivamente provinciana, bastante levítica, con una vida cultural más bien mediocre, en la que la universidad parecía un ente autista, encastrado en una población que la parasitaba. Sin embargo, si rascabas un poco, enseguida aparecía una burguesía ilustrada, heredera de —o vinculada con— el galleguismo republicano, silenciosa, escasamente combativa, aunque pudiera parecer lo contrario en el cuerpo a cuerpo dialéctico. El estudiantado universitario formaba un mercado cautivo para la hostelería y la más casta diversión. En aquellos años, no se producía la diáspora actual en los fines de semana (el vehículo propio era una rareza) y permanecían en la ciudad todos los que procedían del resto de Galicia. Estamos hablando, a comienzos de la década de los sesenta, de una población universitaria cercana a los seis mil estudiantes, repartidos en las facultades clásicas: Medicina, Derecho, Farmacia, Ciencias y Filosofía y Letras. Las nuevas licenciaturas aparecieron más tarde. En este contexto, el cine era la diversión más socorrida, junto con un número reducido de salas de baile. Y los interminables paseos.

Ni música (salvo el elitismo estival de Música en Compostela), ni exposiciones (escasas, a pesar del buen nivel de la pintura galaica), ni teatro (reservado a adocenadas compañías madrileñas en gira o a la fanfarria franquista, también estival,

1 Teatro Español Universitario.

de los Festivales de España, léase José Tamayo). Los reductos más interesantes, culturalmente hablando, eran los colegios mayores, en los que florecían bienintencionadas agrupaciones teatrales, animosos grupos musicales, conferencias y coloquios excepcionalmente conflictivos.

En este contexto apareció el Cineclub Universitario del SEU, con sesiones, inicialmente, los domingos a las doce de la mañana, con presentaciones, proyecciones y coloquios, como en los cinefórums clásicos. Los debates debían ser preparados minuciosamente con antelación con el fin de alentar la participación de los socios. Para ello, siempre que era posible se hacía la víspera un pase privado para el presentador y los directivos. La sesión inaugural tuvo lugar el 5 de noviembre de 1961, con la proyección de *El alcalde, el escribano y su abrigo* (*Il cappotto*, 1952), de Alberto Lattuada, a la que siguieron *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957), *Nosotros los niños prodigio* (*Wir Wunderkinder*, Kurt Hoffmann, 1958), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), *Orfeo* (*Orpheé*, Jean Cocteau, 1950), *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), *El hundimiento de la Casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928), *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, Ingmar Bergman, 1960), y un ciclo de seis 'mizoguchis' en versión original japonesa y subtítulos en inglés. Abrimos con trescientos prometedores asociados y con una decidida intención de matizada agitación cultural, política y cinematográfica. No imaginábamos entonces que los cauces abiertos podrían ensancharse tal y como lo hicieron.

› *¿Qué apuesta cinematográfica hizo el cineclub?*

Llegados a este punto, se hace necesario advertir que, para conseguir una imagen de seriedad y un compromiso de continuidad, creímos necesario contar con la colaboración de docentes cualificados que nutrieran lo que denominamos junta consultiva. Nuestra sorpresa fue total al comprobar no solo la buena disposición de la mayoría de los contactados, sino también la excelente preparación cinematográfica de algunos de ellos. Me refiero sobre todo a Gonzalo Anaya Santos, catedrático de Filosofía y Pedagogía, y a José Cepeda Adán, catedrático de Historia Moderna y Contemporánea de España. El primero, ya desde 1943, colaboraba en publicaciones como *La Estafeta Literaria*, *Fantasía*, *Revista Internacional del Cine*, *Litoral* o *Arbor*, sobre estética cinematográfica, sociología del cine o la teoría del espectáculo dramático. Autor de varios guiones, algunos de los cuales estuvieron en los planes de producción de Hispano Fox Film en 1949, leyó su tesis doctoral en 1967, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Complutense madrileña, *La esencia del cine. Teoría de las estructuras*, que fue publicada por la Universidad de Santiago en 2008, con motivo de la concesión a título póstumo de la Insignia de Oro de la institución, en edición preparada y prologada por mí. Anaya desarrolló su labor pedagógica en Santiago (1953-1973) y en Valencia (1973-1985), donde falleció en 2008 a los 94 años.

Por lo que respecta a José Cepeda Adán, debo resaltar que fue compañero de promoción y diplomatura de Bardem y Berlanga en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), antecedente de la Escuela Oficial de Cine. Sus presentaciones eran auténticas lecciones magistrales de cine. Convirtió, por ejemplo, la proyección de *Lanza rota* (*Broken Lance*, 1954), de Edward Dmytryk, en una disertación perfectamente articulada sobre la estética del western. Solamente pudimos beneficiarnos de su colaboración durante un par de cursos, antes de su traslado a Granada, primero, y más tarde a

Madrid, donde, años más tarde, tuve ocasión de seguir disfrutando de su amistad.

Otros profesores universitarios nos gratificaban con su presencia activa, como Carlos Alonso del Real (Prehistoria), Pablo Lucas Verdú (Derecho Político), Enrique Moreno Báez (Literatura Española) o Joaquín Potel Lesquereux (Cirugía Digestiva).

Una vez conformadas la junta consultiva y la junta directiva (amigos cinéfilos como Jorge Luis Santos, Antonio Meizoso, Luis Mariño, Emilio Pérez, Pedro Bañuelos… y yo mismo), procedimos a estructurar las líneas maestras de nuestra actividad. Contamos con la oferta de la Federación de Cineclubs, de la Filmoteca Nacional, de las distribuidoras comerciales y de instituciones culturales de algunas embajadas. Nada que no estuviera inventado ya, pero nuestro quehacer debía estar orientado a satisfacer el conocimiento de todo aquello que trascendiera las pantallas comerciales locales, sin desmerecer a estas últimas, incluso colaborando con ellas.

Además de las sesiones de abono de los domingos, y motivado por la demanda de un buen número de socios a través de encuestas gestionadas por Gonzalo Anaya, organizamos una serie de sesiones de estudio, con proyecciones en 16 mm, en la Facultad de Farmacia, donde se hablaba primordialmente de aspectos técnicos, de narrativa, de planificación, de guion, realización e interpretación. Recuerdo las dedicadas a *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954), *La gran ilusión* (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937), *El salario del miedo* (*Le salarie de la peur*, Henri-Georges Clouzot, 1953), *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954) o *El limpiabotas* (*Sciuscià*, Vittorio De Sica, 1946). La aridez y larga duración de estas sesiones, durante las que se interrumpía la proyección, provocó una deserción considerable de los asistentes, razón por la cual desistimos.

Lo que sí resultó un éxito no calculado fue la colaboración con la empresa exhibidora, propietaria del cine donde tenían lugar las sesiones. Organizamos sesiones periódicas semanales en las que, con patrocinio y presentación de miembros del cineclub en sesiones comerciales abiertas al público, se estrenaban films considerados minoritarios y por lo tanto condenados *a priori* a ser exhibidos solo uno o dos días. O ninguno. Con nuestro apoyo desinteresado, films como *El eclipse* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962), *El empleo* (*Il posto*, Ermanno Olmi, 1961), *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957), *La isla desnuda* (*Hadaka no shima*, Kaneto Shindo, 1960), *Los chicos* (Marco

Imágenes de la sala de proyecciones del Cine-Club Universitario del S.E.U

Ferreri, 1959), *M, el vampiro de Dusseldorf* (*M*, Friz Lang, 1931), *El año pasado en Marienbad* (*L'annèe dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), *El proceso* (*The Trial*, Orson Welles, 1962), *Noche eterna* (*Musik i Morker*, Ingmar Bergman, 1947), *Cléo de 5 a 7* (*Clèo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962), *El río del búho* (*La rivière du hibou*, Robert Enrico, 1962), *El evangelio según Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964), *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1964), *Los siete samuráis* (*Shichinin no Samurai*, Akira Kurosawa, 1954), *América, América* (*America, America*, Elia Kazan, 1963), *La caza* (Carlos Saura, 1966) o *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), permanecieron una semana o más en cartel con aforo completo en casi todas las sesiones. Esta actividad nos proporcionó prestigio entre los aficionados no universitarios de la ciudad y un incremento sucesivo e imprevisto de abonados.

› *¿Cuál fue su contribución al Cineclub en el tiempo que estuvo vinculado a él?*

Nuestra vinculación con el Cineclub Universitario del SEU duró desde el curso 1961-1962 hasta finales del de 1964-1965. La progresiva toma de conciencia política y la difícil (imposible diría) relación con el SEU nos hicieron entender que no era posible vivir con aquella contradicción. No podíamos luchar contra el sindicato en el campus y las aulas y al mismo tiempo colaborar en sus actividades. Lo lógico era poner punto final a lo que, a veces, pensábamos que fue una equivocación: prestar nuestro trabajo y nuestro saber a la dictadura. Jamás recibimos instrucción ni reprobación alguna sobre nuestro proceder al frente del cineclub, pero hasta ahí habíamos llegado. Y nos fuimos todos los integrantes de ambas juntas, docentes y discentes, de común acuerdo.

CINE - CLUB UNIVERSITARIO
SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEMANA UNIVERSITARIA DE SANTO TOMAS
S. E. U.

II Temporada
SESION LX

PLACIDO
de LUIS GARCIA BERLANGA

Ficha técnica.—Producción: Jet Films, 1961.—Argumento: Luis G. Berlanga y Rafael Azcona.—Guión literario: Berlanga, Azcona, José Luis Colina y José Luis Font.—Productor ejecutivo: Alfredo Matas.—Ayudante de dirección: Juan Estelrich.—Jefe de Producción: José M. Mtguel Herrero.—Fotografía: Francisco Sempere.—Música: Asins Arbó:—Montaje: Antonio Rojo.—Dirección: Luis García BERLANGA.—Intérpretes: Casto Sendra («Cassen»), José Luis López Vázquez, Elvira Quintilla, Manuel Alexandre, Mari Carmen Yepes, Amelia de la Torre, etc.

PRESENTACIÓN Y COLOQUIO:
Ezequiel Méndez Vidal

10-III-1963

Programación de *Plácido* (Luis G. Berlanga, 1961) en el Cine-Club Universitario del S.E.U

Pero no podíamos dejar nuestro trabajo a medio hacer. Por lo que a mí respecta, había abandonado los estudios de Derecho y me había pasado a Filosofía y Letras. Me quedaba, por tanto, un trecho hasta obtener la licenciatura. Decidimos buscar una alternativa al margen de la universidad, pero reconocible, para no tener que partir de cero nuevamente. Nuestra búsqueda

tuvo éxito: la Agrupación Fotográfica Compostelana (A.F.C.), de reciente creación, facilitaba en sus estatutos las actividades cinematográficas, teóricas y prácticas. Nos acogieron con generosidad, y con celeridad pusimos a punto todos los requisitos burocráticos para reiniciar las sesiones a comienzos del curso 1965-1966. El presidente de la Agrupación era Ksado,[2] tal vez el fotógrafo que mejor supo captar la luz y la plástica galaicas en sus *Estampas de Galicia* y *Estampas compostelanas*. Ksado, en una muestra de generosidad "republicana", habilitó una habitación de su estudio compostelano[3] para acoger nuestra oficina, compartiéndola con su hermana y ayudante Carmina, especialista en lo que entonces se llamaban "retoques".

Aunque en realidad, formalmente, nacía un nuevo cineclub, la apariencia fue de continuidad. El hecho de que los responsables fuésemos los mismos proporcionaba seguridad en los planteamientos. Una estudiada política de comunicación en medios y la publicidad volandera en centros y espacios universitarios dio el resultado apetecido: el 7 de noviembre de 1965, a las doce de la mañana, el Cineclub de la A.F.C. abrió sus puertas con la proyección de *Eva*, de Joseph Losey (1962), y el Cine Yago a rebosar con quinientos socios. Siguieron *Noche de circo* (*Gyklarnas afton*, Ingmar Bergman, 1953), *Suspense* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961), *Accatone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Zazie en el metro* (*Zaie dans le métro*, Louis Malle, 1959), *Tiburoneros* (Luis Alcoriza, 1963) y *Shadows* (John Cassavetes, 1959).

El incremento continuado de asociados obligó a contratar la sala con mayor capacidad de la ciudad: el cine Metropol, con mil butacas, de la Empresa Fraga, que también fue insuficiente por lo que se abrió una muy cotizada lista de espera. Decidimos, además, trasladar el día de sesión al viernes a las once de la noche, con lo que ganamos abonados no estudiantes procedentes de los medios ilustrados de la ciudad. Los colegios mayores, sobre todo los femeninos de titularidad religiosa, a regañadientes, concedieron a sus residentes el reglamentario permiso para regresar al finalizar la sesión, casi nunca antes de la una de la madrugada. Toda una conquista.

Al desgranar mis respuestas a las preguntas de esta entrevista, pretendo mostrar cuál y cuánta fue mi contribución al cineclubismo compostelano. Es fácil deducir el tiempo dedicado como también la intensidad con que fue vivido. En el año 1988, la Universidad de Santiago publicó el trabajo de licenciatura de Mario Eijo Barro, *Cineclubismo e cine non comercial en Santiago nos anos 60 e 70*. Basándose en numerosas entrevistas personales, así como en diferentes archivos, el autor consigue dar una idea certera del ingente trabajo realizado por el Cineclub.

› *¿Resultó complicado hacer frente a su desarrollo y organización?*

La complicación vino, sobre todo, de la mano de la natural y progresiva radicalización política en las presentaciones y debates, que se correspondía con nuestra radicalización personal. El cineclub se hacía eco de la actividad reivindicativa universitaria: detenciones de estudiantes, convocatoria de manifestaciones y paros, etcétera. Hay que tener en cuenta que éramos huéspedes de una institución en principio apolítica, la A.F.C.; y que la sala de proyecciones y debates no era de nuestra propiedad, sino de la principal empresa exhibidora de la comunidad gallega, sujeta a posibles presiones de la autoridad, franquista por supuesto. Aunque veníamos de haber logrado la desaparición del sindicato estudiantil a nivel estatal,

2 El abulense Luis Casado Fernández, afincado en Vigo y en Santiago.

3 En la céntrica Rúa do Vilar.

la ferocidad de la dictadura no había mermado y sus recursos para lapidarnos eran prácticamente ilimitados. Se imponía la sordina, aunque no siempre se conseguía.

› *¿Hubo problemas con las autoridades de entonces?*
En todo momento. Tanto los burócratas locales del ministerio de Información y Turismo, siempre patibularios y a la defensiva, como la Policía, la Guardia Civil y el Servicio de Información Militar (SIM) —aunque disfrutábamos de prórroga para hacer las milicias universitarias, se nos consideraba soldados de la Patria—, estaban atentos para entorpecer nuestra actividad: prohibición de algunas sesiones por documentación incompleta, censura de los programas de mano, citaciones a declarar en comisaría, registros domiciliarios, arrestos en el cuartelillo, incoación de expedientes, etcétera; todo por motivos relacionados con el cineclub o por otro tipo de acciones ajenas a él. El caso era acosarnos y desestabilizarnos. Pudimos mantenernos así hasta 1967, año en el que presenté la dimisión por razones estrictamente personales. A partir de esa fecha mi desvinculación del cineclub fue progresiva, solo rota por colaboraciones puntuales nada significativas.

CINE - CLUB UNIVERSITARIO
SANTIAGO DE COMPOSTELA
S. E. U.

II Temporada
SESION DE ESTUDIO
N.º 8

METROPOLIS
de FRITZ LANG

Ficha técnica.—Título original: «Metrópoli».—Guión: Thea von Harbou, de su novela del mismo título.—Escenografía: Otto Hunter, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht.—Fotografía y efectos técnicos: Karl Freund y Günther Rittau.—Dirección: Fritz LANG —Intérpretes: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Froelich, Theodor Loos y Heinrich George.

Miércoles, 27 de Abril — Siete y cuarto tarde

AULA MAGNA DE FONSECA

Tip. RIVERA.—Gelmírez, 25.—Santiago.

Programación de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) en el Cine-Club Universitario del S.E.U

› *¿Se limitaban a organizar proyecciones o el cineclub realizaba otras actividades? ¿Cuántos socios llegaron a tener, y qué trascendencia social alcanzó?*
El cineclub como tal se limitaba a organizar las sesiones con presentaciones, proyecciones y coloquios, aunque excepcionalmente acometiera otras actividades paralelas. Por ejemplo, los miembros de la directiva éramos frecuentemente invitados a mesas redondas en colegios mayores para tratar temas cinematográficos, o, como en mi caso, contratados en centros de enseñanza (Colegio La Salle, de bachillerato, y Colegio Mayor El Pilar, universitario, ambos de titularidad religiosa: eran tiempos del Concilio Vaticano II) para iniciar al alumnado en la historia, la técnica y la estética cinematográficas.

La vitalidad del cineclub, en sus dos etapas bien marcadas (SEU y AFC), tuvo su reflejo más importante en el continuado incremento de asociados. Cada año llegaban a Compostela nuevas hornadas de estudiantes procedentes no solo de

Portada del programa especial para la proyección del film *Nunca pasa nada* (Juan Antonio Bardem, 1963) en el Cine-Club A.F.C. Ateneo de Santiago

toda Galicia, sino también del resto de España y de diferentes países hispanoamericanos, en busca tanto de su formación académica como también de un ambiente cultural del que a veces no disponían en sus poblaciones de origen. Cuando llegamos a los mil abonados, nos convertimos en el cineclub más nutrido de todo el Estado, según reconoció la propia Federación. Santiago era (y es) una pequeña ciudad en la que nada pasa desapercibido. Aquel cineclub tampoco, y es hoy el día en que el recuerdo se manifiesta en forma de homenajes y conmemoraciones que reflejan de algún modo la trascendencia cultural y política que tuvo, sobre todo, en los años sesenta. Durante un tiempo, fuimos el único foro público de discusión cultural en la ciudad. El Ateneo de Santiago, por ejemplo, conmemoró el cincuentenario de la fundación del Cineclub con un acto en el que participaron, coordinados por el catedrático José Manuel González Herrán, los otrora directores Alfonso Rey y César Antonio Molina, así como yo mismo.[4]

Cuando la solidez económica ya lo permitió, invitamos a profesionales del cine español para que nos visitaran. Críticos como José Monleón, José María Pérez Lozano, Manuel Pérez Estremera o Vicente Molina Foix, y realizadores como Juan Antonio Bardem, Basilio Martín Patino, Gonzalo Suárez, Claudio Guerín Hill o José Luis Viloria, entre otros, nos dedicaron sesiones memorables.

› *¿Tuvieron contacto con otros cineclubs u otras asociaciones culturales, sociales y políticas del resto de Galicia y España? ¿Hubo algún momento muy especial en la historia del Cineclub?*

Tuvimos una relación preferente con el Cineclub de Pontevedra, con intercambio de presentadores. Juan Manuel Lazcano, su director, vino en varias ocasiones a Santiago. Y yo fui invitado a presentar, entre otras películas, *Crónica familiar*,

4 Puede oírse el audio en: https://www.youtube.com/watch?v=6sZ3Yq6-rrM.

de Valerio Zurlini (*Cronaca familiare*, 1962), en cuyo coloquio tuve que lidiar con un correoso y maliciado Torrente Ballester. Recuerdo que, a última hora, sustituí a Carlos Saura en la presentación de *La caza*, proyectada en la inauguración de una Semana de Estudios sobre el Nuevo Cine Español, en mayo de 1967.

Fernando Alonso Amat, del Cineclub de Vigo, inspector de Hacienda y afiliado al PCE, nos visitó en alguna ocasión. Pero será recordado, sobre todo, por habernos prestado una copia en 8 mm de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925), que fue proyectada clandestinamente en Santiago en buen número de pensiones de estudiantes y otros domicilios particulares.

Con el Cineclub de Ferrol también hubo contactos frecuentes. En una ocasión, cuando me dirigía a la estación de RENFE, fui interceptado por la policía y llevado a declarar por participación en una manifestación estudiantil. A punto estuvo *Él*, de Luis Buñuel (1953), de quedarse sin palabras introductorias.

Años más tarde, el 13 de enero de 1973, ajeno ya a toda actividad relacionada con el cine, fui invitado por el Cineclub Padre Feijóo, de Ourense, que dirigía Luis Álvarez Pousa, para clausurar la Primera Semana de Cine con una conferencia titulada "Postulados para un cine gallego".

El momento más especial fue el tránsito hasta la constitución del Cineclub de la AFC, que comenté anteriormente. Nos la jugamos y salió bien.

› *¿Se sintieron parte activa y relevante de la realidad compostelana? ¿Fue el cineclub parte de la lucha antifranquista que existía en la ciudad?*

Aunque presenté la dimisión en 1967, el Cineclub de la AFC, con otras personas al frente, se mantuvo hasta 1975. En 1968 me sustituyó Luis Mariño, convertido más tarde en prestigioso editor en Galicia y lamentablemente fallecido hace años. Con posterioridad tomó las riendas Alfonso Rey, hoy catedrático de Literatura Española en la Universidade de Santiago de Compostela (USC). Finalmente, el que tuvo que apagar la luz fue César Antonio Molina, coruñés, estudiante de Derecho entonces, que, como es sabido, llegó a ser, entre otras cosas, director del Instituto Cervantes y ministro de Cultura.

A partir de 1968, la radicalización de la lucha universitaria en Santiago fue en aumento, y con ella la represión. Para los interesados, recomiendo la lectura de los libros de Ricardo Gurriarán *Inmunda escoria* (Edicións Xerais de Galicia, 2010) y *1968 en Compostela. 16 testemuños* (Universidade de Santiago, 2010). El cineclub, lógicamente, no se mantuvo al margen y sufrió las consecuen-

Presentación de una proyección a cargo de Ezequiel Méndez

cias. El cerco policial fue estrechándose, los directivos acosados, las prohibiciones administrativas y censoras en aumento, los asociados disminuyeron y las salas de proyección eran las de menor aforo de la ciudad. El 27 de mayo de 1975, con la proyección de *Family Life*, de Ken Loach (1971), el Cine Club de la AFC cierra sus puertas definitivamente. Yo ya vivía en Madrid.

› *¿Fueron los años del cineclub estimulantes a nivel personal?*

Naturalmente. La actividad cineclubística escondía otras ansiedades colindantes. En el año 1964, Gonzalo Anaya, Enrique Banet —entonces excelente fotógrafo y cámara aficionado— y yo creamos el Equipo 64, con la pretensión inicial de producir y realizar documentales sobre Galicia en general y sobre Compostela en particular. Comenzamos con un mediometraje en 16 mm y color, dedicado al *Camino de Santiago*, al que siguieron otros cortos: *Malpica* —sobre el puerto pesquero de la Costa da Morte—, *Pórtico de Compostela* —sobre el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo— y *Cuatro plazas* —sobre los cuatro recintos que abrigan la catedral: Obradoiro, Platerías, Quintana y Azabachería—. En el cajón quedaron varios guiones dedicados a figuras relevantes de la cultura gallega: Castelao, Curros Enríquez o Rosalía de Castro. Causas naturales obligaron a la disolución del equipo. Banet se trasladó a Madrid tras aprobar el ingreso en la Escuela Oficial de Cinematografía en la especialidad de Fotografía; Anaya se aprestaba a solicitar su traslado a Valencia; y yo debía organizar laboral y profesionalmente mi vida una vez finalizados los estudios.

› *¿Qué valoración hace del movimiento cineclubística?*

El cineclubismo cumplió su labor en un tiempo muy distinto al de hoy. El cine no poseía todavía el crédito artístico e intelectual (y mucho menos académico) del que hoy disfruta. Y los cineclubs se convirtieron en foros de debate complementarios con las revistas especializadas. Fueron objeto de todo tipo de manipulaciones: desde las vaticanas, en busca del "film ideal" redentor, hasta las político-partidarias, empeñadas en diseñar el "hombre nuevo" o la "unidad de destino en lo universal". Hoy existen por doquier cátedras universitarias donde se estudia la historia del cine, su estética, su técnica... Colecciones de libros sobre cine pueblan los catálogos de infinidad de editoriales poniendo a disposición del lector toda la información y el análisis. La oferta multipantalla al margen de los canales comerciales habituales y el uso de dispositivos digitales cubren casi al completo la demanda fílmica de cada cual. En aquellos años *heroicos* éramos más jóvenes y el tiempo parecía dilatarse *ad líbitum*. Los cineclubs nos acompañaron en la formación de nuestra concepción del mundo, nos ayudaron a madurar. ¿Se puede pedir más?

› *¿Por qué acabó su relación con el cineclub? ¿Ha mantenido contacto con el medio cinematográfico?*

Porque había llegado el momento. Ser cineclubista era una afición, no una profesión. En 1966 había intentado, sin éxito, ingresar en la EOC en la rama de dirección. Fraga Iribarne se había propuesto como meta impedir que la Escuela se convirtiera en un "nido de rojos". A fe que lo consiguió: acabaron cerrándola. Una vez finalizada la carrera, en 1967, debía plantearme cómo ganar las habichuelas. La salida docente no me apetecía, pero surgió una idea providencial: crear una distribuidora de editoriales en Galicia que agilizara el servicio a las librerías. Además de un devorador de películas me había convertido en un empedernido *lletraferit*, enamorado de la actividad editorial. En aquellos años habían surgido pequeñas editoriales

muy combativas (luego crecieron, ¡y cómo!) que tenían problemas con sus hábitos comerciales. Me dirigí a ellas en Madrid y Barcelona y en poco tiempo conseguí la distribución de más de cuarenta fondos editoriales: Alianza Editorial, Siglo XXI, Ciencia Nueva, Fondo de Cultura Económica, Cuadernos para el Diálogo, Anagrama, Tusquets, Lumen, Ariel, Seix Barral, Akal, Edhasa, Península, Tecnos, Oikos-Tau, Laia, Edició de Materials, Ediciones de Cultura Popular, Ricardo Aguilera, Labor, Guadarrama, Castalia, ZYX, Castellote, Hyperión, etcétera, etcétera. Y así empecé una nueva vida, en la que el cineclubismo desapareció, pero quedaron el cine… y el teatro.

En 1974, el Fondo de Cultura Económica, de México, me contrató para dirigir su sucursal española en Madrid. En 1982, Javier Pradera me convenció para que formara parte de su equipo en Alianza Editorial, como director de Promoción y Marketing. En 1990 pasé una corta temporada en *El País* como director de Marketing, hasta que, en 1991, Nicolás Sánchez Albornoz me pidió que trabajara con él en el equipo fundador del Instituto Cervantes como director de Relaciones Externas y más tarde como director del área de Cultura. Y ya en 1994, hasta mi jubilación en 2004, pasé a engrosar las filas del Grupo Mondadori como gestor de la editorial Electa, especializada en arte y arquitectura.

En todo este tiempo mi relación con el cine ha sido la de espectador asiduo, bien en salas comerciales (Filmoteca incluida) como a través de los cuatro mil DVD de mi videoteca particular. Una vez jubilado, entre 2008 y 2013 dispuse de un espacio semanal en *El Correo Gallego*,

Ezequiel Méndez

que aproveché para historiar el cine de cincuenta años atrás. Y eso mismo, desde 2014, en las páginas digitales de *The Huffington Post*, hasta que problemas de salud me lo impidieron.

› *¿Qué balance hace de su tiempo en Compostela y su vinculación con el Cineclub?*
Santiago de Compostela es mi ciudad. En ella nací, en su almendra, y la plaza del Obradoiro, con piso de tierra, y el Hostal de los Reyes Católicos, todavía como Hospital Real, fue mi privilegiado patio de juegos infantiles. Allí estudié, descubrí y aprendí a amar el cine, el teatro y la lectura, disfruté y me hice mayor. Mis auténticos y supervivientes amigos están allí. Aunque nos casamos en Vigo, Rebeca y yo nos instalamos, trabajamos y sufrimos a la sombra de la Berenguela hasta que la tentación madrileña nos hizo sucumbir. No nos arrepentimos: Libredón sabe acoger a sus hijos pródigos.

Lo del cineclub fueron palabras mayores. Pero la nostalgia no da de comer. La vida siempre es un baño de realidad.

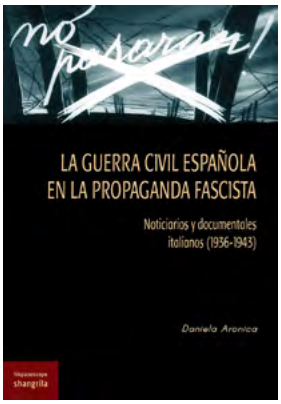
Emilio López Castellanos

Diplomado en Profesorado de EGB. Licenciado en Lingüística. Actualmente prepara la tesis doctoral sobre el movimiento cineclubista en España, bajo la dirección de Fernando González García, de la Universidad de Salamanca. Ha ejercido la crítica cinematográfica y teatral en *Diario de León*, *La Crónica de León* y *La Nueva Crónica de León* y colaborado en diferentes medios de comunicación. Dirige y presenta *El Hombre Sandia*, programa de *jazz* de Doble V Radio, emisora municipal de Valverde de La Virgen.

Entrevista realizada el sábado 22 de febrero de 2020.

Propaganda italo germana en la Guerra Civil

MARTA MUÑOZ-AUNIÓN
Goethe-Universität Frankfurt am Main



> *La Guerra Civil Española en la propaganda fascista. Noticiarios y documentales italianos (1936-1939)*

DANIELA ARONICA

Santander: Shangrila, 2017, 497 páginas.

> *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1944)*

MANUEL NICOLÁS MESEGUER

Santander: Shangrila, 2017, 344 páginas.

La Guerra Civil sigue generando publicaciones relevantes y reveladoras a pesar de los ochenta años transcurridos desde el final del conflicto y de la gran cantidad de investigaciones realizadas tras la caída de los regímenes totalitarios, la posterior muerte de Franco y la reinstauración del sistema democrático en nuestro país. Sin duda, la paulatina apertura de archivos y el acceso libre a fuentes catalogadas con esmero, tanto en España como en los países implicados en la contienda, han permitido ir configurando un mapa cada vez más completo y exhaustivo no solo de los diferentes intereses que entraron en conflicto en nuestra guerra, sino también del ingente apoyo que recibieron los dirigentes del golpe de Estado contra la II República.

Es este sin duda uno de los aspectos que más interés ha despertado entre los historiadores. Sucesivas investigaciones arrojaron luz, no solo en relación a cuestiones sobre la cantidad de material militar, el dinero o las fuerzas humanas que asistieron al ejército alzado, sino también al tono y la dinámica que marcaron los contactos entre los tres dictadores y sus respectivos partidos únicos. Asimismo, nos brindaron una imagen de Franco, Falange y los diferentes individuos implicados en los destinos de España durante la guerra y la posguerra que cuestionaba los laureles heroicos con los que el caudillo y sus acólitos gustaron de ennoblecer su papel en la guerra durante los casi cuarenta años de dictadura, a la vez que revelaron incapacidades, ignorancias,

errores mayores y azares que marcaron muchas de las decisiones gubernamentales de los nuevos dirigentes. La imagen propagandística que el franquismo había impuesto en sus casi cuatro décadas de dominio se fue agrietando, y se pasó a poner en duda verdades oficiales y lugares comunes de la hagiografía oficial.

Los volúmenes que nos ocupan se centran en la cuestión propagandística, concretamente en las relaciones que se establecieron en el ámbito cinematográfico entre la Alemania nazi, la Italia fascista y el heterogéneo bando alzado. Se presentan con voluntad recopilatoria, densos en sus pesquisas y en el recurso a fuentes primarias. Los apéndices bibliográficos de ambas obras pueden servir como referente de consulta a la hora de trabajar la guerra española de modo general, pero también presentan una compilación exhaustiva de literatura específica relacionada con los aspectos mediáticos propios de un conflicto bélico del siglo XX. Igualmente, los anexos en los que se detallan datos fundamentales de las obras fílmicas elaboradas durante el periodo 1936-1944, los archivos institucionales donde poder encontrarlas y visionarlas, e incluso las traducciones al castellano de los guiones de los documentales alemanes, avisan de trabajos de rigor científico y con una voluntad divulgadora de cara a la comunidad no solo de historiadores del cine, sino también a cualquier interesado conocedor del conflicto bélico, sus orígenes y consecuencias nacionales e internacionales. Hasta aquí, sin embargo, las similitudes entre las dos investigaciones. Pues los dos libros presentan diferencias que trataremos de explicitar en esta reseña.

Daniela Aronica, la autora de *La Guerra Civil Española en la propaganda fascist*a, elabora una detallada descripción de la presencia italiana en la zona controlada por el bando alzado a partir del verano del 36. Antes de pasar a concentrarse en los dos productos cinematográficos propagandísticos creados por la Italia de Mussolini, la autora realiza un resumen acertado, tanto en la extensión como en el enfoque, de la intervención de las tropas fascistas en la contienda civil hispana. Toma para ello en cuenta los aspectos más relevantes de las relaciones políticas, diplomáticas y militares entre italianos y rebeldes españoles durante el periodo 1936-1939. En su opinión, solo con una visión diáfana de los mismos, "se podrá entender hasta qué punto el cine de propaganda fascista sobre la guerra civil funcionó como *agente revelador* de ‚todos los elementos que hicieron de la cortesía recíproca de Franco y Mussolini entre 1936 y 1943 un amor ideal pero imposible'" (Aronica, 2017: 24).

Aronica comienza apuntando que echaba en falta "estudios comparativos serios que conjugasen historia, historia militar e historia del cine" respecto a la intervención propagandística italiana en el conflicto español, y posiciona su obra como "un intento de situarse en esa encrucijada" (Aronica, 2017: 19). La finalidad de la investigación es el análisis del modo en que la *realidad* de la guerra se traslada a la forma cinematográfica desde la óptica fascista. Algo con lo que logra, ya lo avisa en la introducción y lo irá desgranando en las casi quinientas páginas del libro, "verificar que no todo pudo ser resemantizado en clave mítica" (Aronica, 2017: 21). La autora acomete igualmente su investigación desde la conciencia de una cierta precariedad anterior; sin renunciar al trabajo realizado por otros investigadores, pero con una marcada voluntad de corregir de manera definitiva imprecisiones gracias a un minucioso trabajo de archivos y revisiones de obras secundarias. Su afán combinatorio, tanto de documentos de archivo, de hemeroteca como de publicaciones científicas, es sin duda una de las grandes bazas del libro y algo que vale la pena agradecer, aunque a veces la abundancia de datos pueda ser abrumadora y exija pausas en la lectura.

Son dos los objetos de análisis fílmico que presenta este libro, los *cinegiornali* (noticiarios) y los documentales de propaganda, elaborados por el LUCE (L´Unione Cinematografica Educativa/Istituto Nazionale Luce), una entidad "paraestatal que tuvo el monopolio de la información cinematográfica y, hasta 1938, cuando se fundó la Industria Corti Metragi (Incom), también de la producción y distribución de los documentales de propaganda" (Aronica, 2017: 14). La estricta separación de ambos en dos capítulos diferentes (tercero y cuarto respectivamente) es una decisión correcta. Si bien a veces se pueden dar repeticiones en relación a los acontecimientos bélicos que cubren ambos tipos cinematográficos, la clara diferenciación en lo referente a su uso propagandístico, respecto a la finalidad que cumplían como productos mediáticos, así como en relación a los organismos y responsables encargados de realizarlos y explotarlos, permite entender la dinámica de un aparato propagandístico italiano muy estratificado y fundamental en los esfuerzos de las tropas italianas en la guerra española.

Hay que valorar además la perspectiva de Aronica al referir las relaciones anteriores del *duce* con España. Sin caer en la seducción de la tesis conspiratoria, la autora aporta pruebas que demuestran la movilización de Mussolini "en apoyo de cuantos españoles tengan como fin derribar [la II República (Aronica, 2017: 25). Recurriendo a historiadores italianos y españoles, explicita que los intereses del *duce* en la guerra española fueron no solo de tipo ideológico, sino también, y posiblemente en un mismo grado de relevancia, "factores de oportunidad relacionados con su política de potencia" (Aronica, 2017: 27). Serán el incierto devenir y la imprevista duración de la guerra los que acaben por colocar los motivos ideológicos en una posición decisiva para sostener al bando alzado. Un apoyo cuyas justificaciones, formas y finalidades "se verán puntualmente reflejadas en la propaganda cinematográfica de la época" (Aronica, 2017: 28, nota 26). La autora no deja lugar a la duda en cuanto al valor esencial de la propaganda para dar forma político-ideológica al confuso alzamiento de los militares españoles, y justificar de cara a la opinión pública nacional la intervención en un conflicto bélico extranjero. En esta faceta pensaron igualmente los nazis, preocupados por no tener una narrativa de la guerra que legitimara el apoyo del golpe militar en la península ibérica. Era fundamental diseñar un marco explicativo acorde con las necesidades ideológicas y la política nacional de ambos aliados. Tras el reconocimiento oficial por parte de Italia y Alemania del liderazgo de Franco el 18 de noviembre de 1936, Mussolini ordena en diciembre la creación del *Ufficio Spagna*, gabinete que dependía del ministerio de Asuntos Exteriores y al que se adjudicó una sección fotocinematográfica del LUCE. También se decidió constituir el *Ufficio Stampa e Propaganda*, con sede en Salamanca, a las órdenes de Guglielmo Danzi, amigo personal del duce. Aronica hace coincidir en su análisis dos momentos esenciales para entender la trascendencia de la propaganda en tiempos de guerra: la definitiva participación militar italiana fue paralela a la movilización propagandística sobre el terreno. Del mismo modo ocurriría en el caso alemán: la llegada de la Legión Cóndor a Sevilla en el verano del 36 fue acompañada de un comando especial gestionado desde el ministerio de Propaganda de Berlín, con especialistas en comunicación.

Daniela Aronica no solo aclara los entresijos políticos, administrativos e incluso personales relacionados con los equipos de rodaje, la producción y el devenir de la propaganda italiana, sino que aporta igualmente datos concretos sobre las fechas de llegada de los profesionales,

sus diferentes ámbitos de acción y las obras que generaron. Cruzar las informaciones y reflexiones que presenta con las ya conocidas sobre el ámbito alemán, da como resultado un interesante panorama en relación a la difícil alianza que Franco estableció y mantuvo con sus socios nazi y fascista. Los problemas que enfrentaron italianos y alemanes con el bando alzado fueron similares. En primer lugar, a la hora de elaborar una imagen del conflicto exportable más allá de las fronteras españolas: en este sentido, cabe destacar que para los responsables de las oficinas de propaganda de los Estados aliados tenía que ser una primera necesidad del ejército alzado convencer al pueblo español, al menos en los territorios que se iban conquistando, de que "los objetivos de la guerra conducida por el General Franco no son reaccionarios, sino que pretenden asegurar al pueblo de España (…) una realidad concreta de justicia y elevación social" (Aronica, 2017: 48-49, nota 85). Pero era precisamente esta forma de justificar el alzamiento la que no convenía a los intereses rebeldes españoles, tanto militares como civiles. En segundo lugar, italianos y alemanes coincidieron en las desavenencias internas entre los diferentes estamentos enviados a la España alzada: tanto los cuerpos diplomáticos como los militares destinados a la guerra española tuvieron dificultades para entender y apoyar algunas actuaciones de sus respectivas oficinas propagandísticas respecto a su relación con las autoridades rebeldes y a su forma de gestionar y narrativizar la guerra en curso. Por último, otra similitud entre ambos países referida a la propaganda y cinematografía aliadas consiste en que ambas iban a ser controladas personalmente, por Mussolini desde Italia y por Joseph Goebbels desde Berlín.

Del mismo modo, hay que reconocer el esfuerzo de Aronica por detallar la evolución del funcionamiento de la propaganda italiana y su necesidad constante de adaptarla no solo al desarrollo de una guerra que se había previsto que fuera breve, sino también a la consolidación del aparato gubernamental y de poder de Franco, cuya solidificación se afianzó a partir de enero de 1937. La creación en la administración rebelde de organismos de control propios primero, y de producción después, supondría una nueva dificultad para la actuación de las oficinas extranjeras de propaganda. No obstante, la investigadora demuestra conocer bien los equilibrios de poder que sostienen al bando alzado, cuando señala que la consolidación gubernamental y administrativa del mismo acabó por dejar las cuestiones propagandísticas en manos afines al perfil ideológico de los aliados, la Falange. La autora se refiere a lo largo de su extenso estudio al grupo político favorecido por alemanes e italianos y al aprovechamiento que los responsables falangistas sacaron de esa colaboración estrecha: protagonismo del partido y de sus mandos en los noticiarios y documentales italianos, en muchas ocasiones por delante del propio caudillo. Una destacada posición que sirvió en última instancia al discurso hegemónico del fascismo italiano entendido como guía del falangismo hispano. La exposición y glorificación del movimiento mussoliniano en la propaganda cinematográfica también estaba destinada a evidenciar frente al público español su esencial contribución a la victoria de Franco. Si la producción cinematográfica era importante, no lo era menos su distribución y exhibición en los cines de los territorios conquistados.

También *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich*, de Manuel Nicolás Meseguer, presenta los entresijos de la heterogénea formación ideológica y política que sustenta al alzamiento, aunque en su caso restringe la investigación al aspecto de la propaganda cinematográfica, sin entrar en pormenores descriptivos de carácter político. Me-

seguer incide a lo largo de su investigación en cuestiones ya conocidas de otras publicaciones: la precariedad de la rama propagandística en el bando alzado; el escaso o inexistente número de especialistas teóricos y técnicos entre sus filas; la desconfianza de los sectores más conservadores respecto a los nuevos medios; los diferentes organismos de producción y sus carencias de material; las dificultades de distribución; y, a causa de la falta de unidad en las directrices censoras, la inseguridad en la exhibición. Motivos que evidencian un vacío informativo, una falta de comunicación pública de los rebeldes que, en pocas semanas, contrastó no ya con las acciones emprendidas por el bando republicano en este sentido, sino con el propio avance de las tropas sublevadas. Se hacía necesaria una estrategia de comunicación y propaganda, y no fue hasta junio de 1938 que el recién inaugurado Departamento Nacional de Cinematografía logró realizar una serie documental propia.

Sobre el aliado germano, el libro de Meseguer presenta un capítulo de veintiséis páginas que resume a grandes rasgos la posición del cine, su valor y su uso como arma propagandística y de control ideológico en el Tercer Reich. En un breve espacio, el autor intenta mostrar los aspectos más relevantes de una temática que desde la caída del nacionalsocialismo en 1945 ha generado una ingente producción científica y crítica. Y, precisamente, el capítulo en cuestión adolece de falta de detalle, al generalizar a propósito del fenómeno totalitarista en relación a los medios de comunicación; lo cual, entre otras cosas, contribuye a cimentar la idea de un aparato en el que todo estaba perfectamente controlado. Una percepción semejante fue beneficiosa para los nazis y su esfuerzo de control de los ciudadanos, pero de un estudio sobre la cuestión en nuestros días se espera una visión más diferenciada, y en algunos casos, de mayor profundidad. Se echa igualmente de menos en el panorama que Meseguer nos concede sobre la cinematografía alemana entre 1933 y 1945 la relación que esta tuvo con el devenir, primero ideológico, del régimen, y luego con los avatares de la guerra. Si coincidimos en que esa máquina de cine ideologizado fue un elemento importante en el control de la población, se debería incluir al menos alguna referencia a la evolución de los destinos del país, sobre todo, durante la II Guerra Mundial: son seis años durante los cuales las necesidades propagandísticas, escapistas, político-ideológicas se negocian, entre otros espacios, en la gran pantalla.

Pero donde quizás se advierta mayor distancia entre ambas publicaciones es en la diferencia de profundidad con la que acometen el tema de las relaciones mediático-políticas entre el bando alzado y sus aliados. Así, Nicolás Meseguer realiza una descripción del fenómeno de cooperación que cojea con frecuencia por la falta de precisión a la hora de presentar los intereses germanos. No consigue relacionarlos con el discurrir bélico en la península, ni evidenciar cuáles eran las aspiraciones comunicativas y propagandísticas de Berlín al decidir mandar especialistas en propaganda y comunicación política en las primeras semanas del golpe militar. Al considerar la imaginada dimensión global que para los nazis presentaba el conflicto civil en España, no sorprende que desde Berlín se idearan planes incluso relacionados con la industria cinematográfica y su expansión de cara a la competencia con Hollywood. Tanto las imágenes de la guerra como la explotación de los mitos de España constituían un material riquísimo, el cual, bien explotado y distribuido, podría contribuir a cimentar la hegemonía de la industria germana del cine en Europa y colocarla como un competidor verosímil de los intereses norteamericanos. En relación a este tema, Meseguer no menciona las relaciones cinematográficas hispano-alemanas previas al conflicto civil.

La idea de internacionalizar un cine de calidad en castellano producido en Europa es un proyecto que no inventan los nazis: guarda relación con diversos factores, entre ellos la aparición del sonoro y la posibilidad de rodar primero dobles versiones y luego sincronizar los films, la movilidad de los profesionales del cine europeos hacia otros países ante el acoso antisemita en la principal industria del continente y la precaria pero prometedora iniciación de una actividad industrial cinematográfica en España y Portugal, cuya promesa de puente hacia el mercado latinoamericano convierte a ambas naciones en una potencial mina fílmica. Es necesario, aglutinar estos aspectos e hilarlos con posteriores evoluciones del cine español durante y después de la guerra civil para completar el mapa de unas relaciones que no pueden reducirse a los años del conflicto ni a los intereses de los aliados en la misma.

No cabe duda de que en *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich* el autor demuestra conocer los pormenores de los rodajes, las dificultades en la financiación de los proyectos tanto con el socio alemán como con los españoles, los problemas de censura, los desalientos de los directores y actores, y la presión a la que estuvieron expuestos por las dos partes: de los jerarcas nazis a la espera de una obra maestra que les sirviera para estetizar el conflicto español y colocarlo en la dirección adecuada a sus intereses, de los militares rebeldes españoles, desconfiados ante lo que consideraban en muchos casos más un abuso que una ayuda, y enajenados por el modo en que se contaba y visualizaba una guerra considerada como propia, nacional, pero de repercusiones internacionales.

No obstante, discrepamos de la perspectiva que orienta esta investigación, pues no consideramos que su objeto deba ser definido como una "aventura". Hacer esto supone perpetuar esa forma acostumbrada de contemplar las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la Guerra Civil como una anécdota sin más repercusión para la posterior historia del cine español. Es, por el contrario, necesaria una perspectiva que resalte la continuidad desde el periodo de preguerra hasta finales de la década de los cincuenta. El apoyo fue más extenso y profundo de lo que aún hemos descubierto. No basta el aporte de datos de crítica o de exhibición de los films rodados en Berlín para revertir una narrativa que, a base de repetición, se ha hecho canónica, sin que por ello consiga reflejar la relevancia de una fase de la cinematografía española cuya confusión y adscripción al ámbito de lo mítico parece atender a intereses añejos o a formas de olvido de contextos ideológicos y protagonistas. Esa "aventura" que da título al libro de Meseguer insiste en el carácter heroico que se pretendió dar en su día al empeño ideológico empresarial que fue Hispano Film Produktion. Se trata de una definición sujeta al tópico de lo "español" empleado en aquella época para ofrecer y escoger argumentos posibles para las películas rodadas en Berlín: exótico, lejano, indescifrable, extraño y atrayente. Además, el autor insiste en el carácter binario, en el maniqueísmo con el que se presentó y justificó la colaboración cinematográfica entre los rebeldes y los nazis durante décadas: proyecto alemán o español, empresarial o político ideológico, falangista o de Goebbels, exitoso o fracasado, decisivo o irrelevante para la cinematografía española. Hoy estamos en un momento en el que es posible abandonar esa visión maniquea, de aventura, de lo pionero; sería mucho más fructífero elaborar una reflexión global sobre Hispano Film Produktion y su época basada en una continuidad histórica que relacionase esta productora con un antes y un después de la historia del cine español respecto a la Guerra Civil.

Los resultados de la investigación de Aronica contribuyen a diseñar un mapa más completo de las relaciones hispano-italianas en el ámbito mediático durante la guerra. La autora, en una conclusión de reducidas dimensiones en relación al ingente aporte que constituyen las casi quinientas páginas que conforman el libro, menciona las más relevantes. Entre ellas nos gustaría destacar en primer lugar aquellas referentes al meticuloso y arduo trabajo de catalogación rigurosa de los noticiarios y documentales, los conocidos hasta la fecha y alguno descubierto durante la investigación; la subsanación de errores u omisiones en la bibliografía de referencia y el aumento de las informaciones gracias a un exhaustivo rastreo de archivos. Es digno de encomio que, en toda su investigación y para la presentación de los resultados de la misma, la autora tenga presente la máxima de Marc Ferro en relación a la lectura a contrapelo de las imágenes que arrojan los noticiarios y documentales: Aronica se sumerge a fondo en la producción propagandística italiana y analiza el universo simbólico creado desde la óptica fascista para insertar el conflicto español. Su contribución teórica y práctica al desvelamiento de las técnicas cinematográficas y periodísticas que fundamentaban la supuesta veracidad y la credibilidad de la propaganda italiana sobre la guerra, demuestra que la investigación que nos ofrece no es solo el resultado de búsquedas de archivo, sino también de un estudio muy pormenorizado de los films en cuestión, de una revisión contrastada de las bandas sonora y de imagen de cada una de ellos. Esto le permite cumplir con una de las conclusiones incluidas en las páginas finales: una "lectura cruzada de cómo la historia condiciona el cine y el cine, a su vez, (re)escribe la historia: la historia de la Guerra Civil Española y el cine non-fiction de la Italia de Mussolini" (Aronica, 2017: 440).

Hemos de concluir, por nuestra parte, afirmando que Aronica lo consigue. Se agradece a lo largo de la lectura la clara voluntad de crear un orden en la exposición, de acabar con verdades falseadas, de establecer etapas para facilitar el análisis, de dejar abiertas cuestiones aún por trabajar a la espera de nuevas fuentes. La bibliografía en la que se apoya la investigación de Aronica es muy completa y está actualizada. La autora incluye una gran cantidad de fuentes primarias, lo que certifica su declarado afán corrector y (re) organizador de lo ya supuestamente conocido. Finalmente, si algo tuviéramos que criticar en esta importante investigación es el empleo en ocasiones, pero de forma repetitiva, de un cierto número de palabras de uso escaso en nuestra lengua: se trata de cultismos, de términos específicos propios de otras disciplinas que frenan la comprensión de una sintaxis en general diáfana y bien estructurada. Quizás Aronica no haya identificado este problema; sin embargo, se hubiera agradecido un trabajo de lectorado más exhaustivo para eliminar estas palabras o locuciones adverbiales en desuso y confusas para el lector o la lectora habituales.

Instrucciones para entrar y salir de la realidad social

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES
Universidad de Guadalajara

> *Cine político en México (1968-2017)*
ADRIANA ESTRADA ÁLVAREZ, NICOLAS DÉFOSSÉ Y DIEGO ZAVALA SCHERER (EDS.)
Nueva York, Peter Lang, 2019.

Costa-Gavras manifestó que "Todo cine es político". La frase, que sirve de epígrafe de uno de los diecinueve capítulos de este libro, podría ser la tesis que motiva a los editores del volumen a realizar un complejo y *sui generis* proyecto en el que se reúne a una veintena de académicos y cineastas para tejer las confusas dimensiones del audiovisual (cine o vídeo) con la realidad social, histórica y política de un México que, paradójicamente desde 1968, arrastra en su acontecer la distopía y la esperanza.

Un libro complejo por la dificultad de congregar a un gran número de autores —incluyendo la participación de Jesse Lerner en el prólogo—, dirigidos a desmenuzar y reconstruir una categoría tan problemática como vasta: "el cine político" en un amplio marco temporal y en un país donde resalta más que nada la diversidad del documental. Justamente es el sendero que toma el proyecto, un atajo que da vuelta a la tesis de Costa-Gavras para tratar y retratar las miradas y las prácticas de un cine que no solo es político *per se*, sino que más allá de pensar que "todo es político" se trata de un cine que se produce con intenciones políticas. Es *sui generis* en su constitución, al menos dentro de la tradición de publicaciones académicas latinoamericanas, pues a lo largo de sus páginas dialogan dos grandes campos muchas veces alejados: el de la práctica y la teoría.

Así se estructura libro. La primera parte, "Miradas", está compuesta por una acercamiento de corte académico a obras en su mayoría documentales tratadas a lo largo de ocho capítulos; y la segunda, "Experiencias", está formada por once capítulos, donde se plasman reflexiones y experiencias de los y las creadoras sobre el quehacer cinematográfico y videográfico; al final, a manera de colofón, la sección "Instantáneas" aparece como un regalo visual al lector que ha recorrido más de 330 páginas: una sección de fotografías extraídas de películas mencionadas o creadas a manera de registro durante el rodaje.

Debo poner énfasis en que cada capítulo se beneficia de una estructura estable, un estilo de escritura claro y digerible, aunque algunos terminan abruptamente sus textos sin conclusión que valga. Es importante destacar que tal disfrute ocurre sobre todo en la segunda parte, donde la mayoría de los cineastas no solo plasman experiencias de producción y disertaciones sobre el sentido del oficio y su perspectiva sobre la reali-

dad social y política del país, no solo ofrecen una verdadera *Master Class* que ilustra a neófitos y especialistas —por citar algunos: Quemada-Diez o Mauricio Bidault (capítulos 10 y 17, respectivamente)—, sino que presentan un manifiesto sobre el mundo audiovisual de una época. Amén de infinidad de coincidencias en sus experiencias, la diversidad de los métodos proliferan pero los unifica aquellos golpes de realidad que pretenden entender e interrogar.

Por su parte, la sección académica "Miradas", donde algunos autores tampoco están tan alejados de la participación en movimientos sociales y producciones documentales analizadas y son sujeto-objeto de investigación —Livia K. Stone (capítulo 3) o Nicolás Défossé, que pese a estudiar la ficción (capítulo 8), es citado, entre otros, por Gregory Berger (capítulo 9) por su participación como "activista documental" en el movimiento de San Salvador Atenco—, indagan en cómo ciertas obras y prácticas de producción llevan a repensar el cine y su conexión con el mundo para transformar la conciencia humana y dejar un legado en la memoria histórica. Cabe decir que este gran apartado, en ocasiones, parece una visión apologética de obras y prácticas de producción en su mayoría documental.

En ese sentido parecería que el título *Cine político en México…* ofrece un recorrido por los terrenos del cine en general, pero la balanza se inclina al cine documental, y la ficción es la gran discriminada salvo por los capítulos mencionados de Nicolás Défossé —quizá el sesgo académico más descriptivo— que trata la migración, Quemada-Diez que escribe sobre *La jaula de oro*, a los que se suman el de Adriana Estrada, que apenas toca esta modalidad (capítulo 1), Javier Ramírez (capítulo 6), que analiza la violencia del narco; y en la sección de "Experiencias" el de Gregory Berger, que trata ambas modalidades en el video de sátira política.

Es claro que un proyecto de esta naturaleza está regido por una mirada colectiva, rapsódica y coral que evidentemente, hablando de la primera parte, aunque se mantiene el rigor académico en la mayoría de los capítulos, cuenta con altibajos; por su parte la profundidad de las reflexiones de los creadores en la segunda parte, no siempre es alcanzada y en algunos momentos se desvanecen en el anecdotario.

De cualquier manera, en general, el libro goza de buena salud y el sobrante —si lo hubiera— es escaso. Llama la atención la articulación entre miradas académicas y creativas, la confluencia entre el estudio de casos: movimientos sociales en los que el cine y el video forman parte orgánica de ellos, como el del 68 que estudia la citada Adriana Estrada, el de San Salvador Atenco interpretado por la mencionada Livia K. Stone, por Mario Viveros (capítulo 14) y por Gregory Berger, que también aborda otros espacios; o el movimiento Zapatista recurrido directamente por Claudia Magallanes (capítulo 2) y tangencialmente por otros autores. Pero también las zonas geográficas como el Estado de Guerrero y su intrínseca relación con la violencia política tratada por Ludovic Bonleux (capítulo 11), en particular el crimen de Estado perpetrado contra los 43 normalisas de Ayotzinapa y analizado por David Wood (capítulo 7); Chiapas y Oaxaca con su mundo indígena y su cosmovisión recuperada por María Sojob (capítulo 12) y Alèssi Dell´Umbria (capítulo 18). El fenómeno de migración que, además de Nicolás Défossé y Quemada-Diez, es trabajado por Indira Cato (capítulo 13) desde otra dimensión y geografía en el estado de Veracruz. El fenómeno de la narcopolítica por Emiliano Altuna (capítulo 16), el tema de la impunidad por Diego Zavala (capítulo 5) con el indignante caso del incendio de la guardería ABC, y los grupos vulnerables estudiados

por María Paz Amaro (capítulo 4) y la violencia estructural por Lucía Gajá (capítulo 19).

Si bien el punto de partida es el movimiento estudiantil del 68 para hacer una elipsis hasta el levantamiento Zapatista, los 17 capítulos restantes se inscriben en el México del siglo XXI, el neoliberal y el de narcopolítica, pero también, como lo muestran los textos, el de resistencia, de diversidad y de esperanza. Como podemos ver, todos estudian y reflexionan sobre los temas-traumas que irrumpen el devenir social contemporáneo, y que pretenden con su producción audiovisual o académica entender o interpretar esa carrera contra el olvido, y de alguna manera reconstruir la realidad y contrarrestarla. Pero también ponen en evidencia de los valores de producción, de ideas estéticas, de las poéticas y los tratamientos para acercarse a esa realidad, para definir sus posicionamientos políticos, que a veces se contraponen: algunos trabajan desde las víctimas, y otros desde las esferas políticas o victimarios; ciertas obras se centran en un personaje mientras que otras resaltan el aspecto coral; unos evitan el espectáculo, mientras que otros lo ven como una condición para la efectividad de los mensajes; autores acuden a las estructuras clásicas, y otras exigen replantearlas en función de la cosmovisión indígena o de la necesidad de experimentar. Todos coinciden en la inseparable dimensión de forma y contenido, en la adquisición de un estilo en aras de la construcción de significados, en la actitud política al elegir un ángulo, un plano o un tipo de montaje. La mayoría explora no solo formas de producción sino otras vías de distribución y ventanas de exhibición. En el fondo todos se dirigen a la transformación social, política y cinematográfica. La intención es contribuir a cambiar a quienes cambian el mundo e integrar el cine a los movimientos telúricos de la realidad social.

Cine político en México… invita a repensar las obras y sus contextos, como enfatizamos; ofrece un diálogo entre la teoría, el análisis y la práctica. Es una de las apuestas bien ganada por los editores y por la colección Transamerican Film & Literature de la editorial Peter Lang que, con esta publicación, alcanza su segundo volumen.

De la dirección cinematográfica a la teatral: doce experiencias (más o menos) relevantes

MIGUEL ÁNGEL MURO
Universidad de La Rioja

> *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*
MARÍA TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA, JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE (EDS.)
Madrid, Sial Pigmalión, 2019.

Los once artículos que componen esta publicación están unidos por el denominador común que expresa el título. El prólogo que lo abre, escrito por dos especialistas de amplia y cabal trayectoria (que, además, aportan textos a la obra conjunta), indica con solvencia lo más relevante de la aportación de esos ensayos y, además (invirtiendo el orden de las dos partes del título: "Dramaturgias de frontera. Cineastas en escena"), se aplica a conciencia a exponer las líneas maestras del diálogo entre el cine y las otras artes con las manifestaciones resultantes de reescritura e intermedialidad. Señalan los editores que han sido más atendidas hasta la fecha las aportaciones realizadas desde el teatro al cine que las del cine al teatro; y que, en todo caso, nos encontramos ante prácticas que se dan en la frontera entre ambos medios, con lo que ello supone de influencia y enriquecimiento mutuos en géneros, asuntos, personajes, técnicas de interpretación o montajes escénicos. Y, en efecto, los autores colaboradores indagan sobre estos aspectos en diferentes directores de cine que, tanto de forma excepcional como mantenida (y con mayor o menor interés para el lector), han llevado a cabo montajes teatrales. Es cierto, no obstante, que hay autores más preocupados por precisar aspectos concretos, mientras que otros se decantan por visiones más generales. También los hay que explicitan el enfoque (feminista) o la metodología (semiótica) desde los que averiguan y escriben, mientras que la mayoría no ve necesarias estas referencias.

De entre los textos que mayor atención prestan a soluciones cinematográficas llevadas por sus autores a montajes teatrales, destaca el texto de Annalisa Mirizio sobre el montaje teatral de Pier Paolo Pasolini de su obra *Orgía* (1969), la única que llevó a escena y donde, entre otros elementos, recurrió a un espacio escénico en forma de paralelepípedo que remitía claramente al encuadre cinematográfico. Este artículo, como algún otro de este volumen, da cuenta de un fracaso. Se hace difícil aceptar, como dice la autora, que ello fuera debido a que "Pasolini no conocía las técnicas teatrales" y creo, más bien, que la razón se encuentra en otros aspectos que la autora expone con acierto, como la decisión (suicida) de apostar por un hecho teatral estático y lírico para comunicar una experiencia extrema de violencia sexual a un público que no sintonizó con ella.

Rico en referencias intermediales y transmediales es el artículo de Anxo Abuín sobre *Industrial Symphony* nº 1*: The Dream of the Brokenhearted* de David Lynch, estrenada en 1989. Es sugeren-

te la afirmación de que el mundo de este autor es esencialmente teatral "por poner en juego un universo ficcional excesivo", aunque cabe la posibilidad de que se esté adjudicando a lo teatral una cualidad que no le es privativa. Sí es indiscutible, por evidente, la afirmación de que el sistema visual de Lynch se configura desde la mezcla de distintos medios (cine, pintura, teatro…). El análisis y comentario de la obra de Lynch es muy detallado y se apoya convenientemente en una adecuada selección de fotogramas que hacen más comprensible cuanto se señala (de forma particular, cuando se habla de las sensaciones morbosas y siniestras que emanan de la escenografía); también es muy de agradecer alguna cita muy acertada de otros estudiosos, como la de Marta P. Nochimson, en la que define el "lynchnianismo" (identidades flexibles, ironía macabra, personajes paradójicos y violentos, espectadores violentados por el descubrimiento de pulsiones oscuras), y que se completa con la precisión por parte del autor de los rasgos que explicarían la complejidad de la estética del atractivo creador norteamericano: acumulación de líneas narrativas simultáneas, desafío a los límites mediales y postdramaticidad (un teatro liberado de la narratividad y abierto a la plurisensorialidad), entre las más importantes.

El ensayo de Carmen Becerra sobre Gonzalo Suárez se asienta en las propias declaraciones del autor acerca de la necesidad de renovación artística por medio de lo que denomina un "género degenerado" (un "género de géneros") y la dependencia del cine respecto a otras artes (literatura, teatro, artes plástica y ópera). Su estudio de *Arsénico, por favor*, pone de manifiesto cómo el autor asturiano, convencido de que, al ser adaptador y no autor, es libre para expresar su mundo "y cometer desfachateces" (palabras de Suárez, no de Becerra), actualiza y españoliza los diálogos del original (película de Capra-obra de teatro de Kesselring), introduce números de baile y subraya el tono farsesco y absurdo y los contrastes guiñolescos que caracterizan esta conocida y apreciada obra. Carmen Becerra señala algunos de los recursos que Suárez importó desde el cine, como la utilización de fragmentos filmados, alguna cita de títulos de películas o nombres de actores de cine famosos y el intento de configurar planos subjetivos en el escenario. Queda sin explicitación saber por qué Suárez se lamentaba de que le reprocharan ser teatral en el cine y "ahora en el teatro me reprochan ser cinematográfico", aunque puede entenderse que a algún crítico le disgustaran esos recursos importados.

El atractivo (y "literario") mundo artístico de Eric Rohmer es estudiado con detalle, solvencia y profusión de referencias por María Teresa García-Abad, tomando como punto de partida su obra teatral *El trío en mi bemol*, puesta en escena en España por Fernando Trueba, cineasta de sensibilidad e ideas artísticas coincidentes en lo sustancial con las del francés. Expuestas las señas de identidad del mundo de Rohmer con oportunas citas a Heredero y Santamarina (las relaciones amorosas vistas con pudor e ironía, como un juego, la disociación entre palabras y deseos, realidad y apariencias, cercanía a la estructuración cartesiana de la comedia de enredo tradicional y a sus significados subyacentes), especifica la autora del artículo cómo el autor francés, partiendo de una confianza sin fisuras en el valor de la palabra (y de lo que sugieren los silencios), incorpora a su cine algunos rasgos narrativos provenientes de la renovación de la novela contemporánea que le dan su reconocible peculiaridad (como el tratamiento no lineal del tiempo o la inclusión de narradores explícitos que aportan subjetividad sobre lo narrado mediante las imágenes). Fernando Trueba —expone García-Abad— entiende muy bien estos aspectos y, en relación con *Trío en mi bemol*, en particular, la importan-

cia dada por Rohmer a la función simbólica de los espacios y del vestuario (volúmenes, formas y colores) como trasuntos o manifestaciones de la intimidad de sus personajes; y, más aún (por coincidir en melomanía con el francés), al valor de la música para cumplir estas funciones. Tanta sensibilidad y tanta sintonía no sirvieron, sin embargo, para que parte de la crítica viera en la puesta en escena nada más que un producto simple, agradable y algo dulzón.

Julia Sabina Gutiérrez se ocupa de la puesta en escena de *El pisito* que llevó a cabo Pedro Olea sobre la adaptación de la novela de Rafael Azcona que hizo Bernardo Sánchez (quien ya tenía en su bagaje la exitosa de *El verdugo*) y con la referencia de la película de Marco Ferreri de 1958. La autora acomete la tarea de estudiar las intermediaciones entre esos textos desde planteamientos semióticos bien marcados. En el plano semántico reflexiona sobre los tres ámbitos que constituyen la obra: el mundo de la oficina (que remite a Kafka y al absurdo), el de la pensión (con su dueña y sus pupilos) y los problemas de vivienda y las relaciones afectivas de la pareja protagonista, que ven cómo se les pasa la vida sin poder convivir ni formar una familia. Ve bien Julia Sabina Gutiérrez que la obra de Olea (siguiendo la propuesta de Bernardo Sánchez y Seoane) se separa de la de Ferreri porque abandona el neorrealismo de este para adoptar una actitud lúdica más acorde con la obra de Azcona. La autora destaca y comenta en el nivel sintáctico cada una de las doce escenas de que consta la obra teatral y, en ellas y entre ellas, el papel de la música extradiegética y de la luz y su ausencia en las transiciones. En el nivel pragmático se plantea la implicación del espectador en la obra, sin que en este caso se llegue a la explicitación de recursos de los otros niveles ni se señale la influencia que en su buena acogida tuvo el protagonismo de Pepe Viyuela en su condición de famoso televisivo.

La fama, en este caso la de Luis García Berlanga, está por el contrario en la base de la elección del objeto de estudio de Juan Antonio Ríos Carratalá: la fallida incursión teatral del director valenciano en la dirección de la puesta en escena de *Tres forasters de Madrid* de Eduard Escalante, hecha con derroche de dineros públicos de la Generalitat y saldada con un fracaso sin paliativos. Ríos Carratalá afirma que Berlanga solo acudió al teatro cuando no pudo hacer cine, y que intentó llevar a las tablas la misma capacidad de improvisación que lo caracterizaba en sus rodajes cinematográficos, con los consiguientes caos y desesperación para todos sus colaboradores. Por contraste (y porque sus nombres suelen unirse por la amistad y las colaboraciones en sus inicios cinematográficos), el autor estudia con detalle y abundancia de datos la aportación teatral de Juan Antonio Bardem, desde su debut con la obra de Alfonso Sastre *En la red* (1959) y con especial atención (porque sin duda la merece) a su empeño por montar *La casa de Bernarda Alba*, que se vio satisfecho en 1964.

José Antonio Pérez Bowie estudia la obra cinematográfica y teatral de Julio Diamante, señalando la separación casi tajante que el autor estableció y mantuvo entre ambos medios, en los que (y eso es lo llamativo) simultaneó su quehacer artístico: en el teatro practicó un "expresionismo transgresor", mientras que en el cine se acogió a un "realismo posibilista". Pérez Bowie repasa la decena de puestas en escena que componen la aportación teatral de Diamante (Ibsen, Büchner, Obbey, Muñiz, Olmo…) y subraya su condición rupturista con el naturalismo escénico y la evasión para apostar de forma decidida por el tratamiento expresionista de la puesta en escena y técnicas distanciadoras que promovieran la reflexión del público, apoyándose (como ya

hemos visto en otros casos) en escritos del propio Diamante. Frente a esta actitud y esta práctica teatrales, Diamante se pliega al realismo en las tres películas que dirigió, convencido de que el público de este medio no admitía experimentalismos. No lo dice con claridad Pérez Bowie, pero es fácil entender que los productores cinematográficos no estaban por la labor de invertir en proyectos arriesgados, y que Diamante lo entendió muy bien y obró en consecuencia.

Margarita del Hoyo Ventura se ocupa de Josefina Molina, a la que rinde homenaje al tiempo que la estudia desde una perspectiva de género, muy atenta a subrayar (con razón) la importancia pionera de esta directora de televisión, cine y teatro que trasplantó elementos de unos de estos medios a otros siempre con un claro convencimiento de la importancia de la labor en equipo. Como es de esperar, su dirección de *Cinco horas con Mario* ocupa un lugar central en el artículo, con atención preferente a la condición femenina de su protagonista ficcional, Carmen Sotillo, y la conmoción que la revisión de su vida, en su famoso monólogo-diálogo con el marido muerto, causó en la actriz que lo encarnó, Lola Herrera, que, como también es conocido, motivó el valiente desahogo que es *Función de noche*. Completan el artículo los estudios de *Motín de brujas*, *No puede ser… el guardar a una mujer*, *Los últimos días de Emmanuel Kant* y la difícil adaptación de *La lozana andaluza*.

La labor teatral de Pilar Miró es estudiada por Simone Trecca, quien señala que la idea rectora de Miró en su desempeño en el cine y el teatro era la expresada por ella misma: "cuando cine, cine y cuando teatro, teatro", a pesar, por supuesto, de que vio con claridad las posibles intersecciones entre ellos y de que es autora de la acertada adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano* de Lope. Trecca destaca el atractivo que la comedia clásica española despertaba en la cineasta, y cómo acudió a ella motivada por el reto de la novedad profesional y con ánimo lúdico. Bien apoyada en la investigación de Pilar Nieva de la Paz, el estudioso italiano expone las características de la puesta en escena de *La verdad sospechosa* de Alarcón y de *El anzuelo de Fenisa* de Lope. En la primera se pone en cuestión su pretendida ejemplaridad moral, y en la segunda se subraya su clara amoralidad; el trazo de unión es la mentira ejercida en un mundo de apariencias y mentiras por dos mentirosos, condición que es vista con desenfado por la directora, que fía el éxito de las obras a una sobriedad escenográfica en la que destaque la condición histriónica de sus protagonistas y el valor de la palabra en verso.

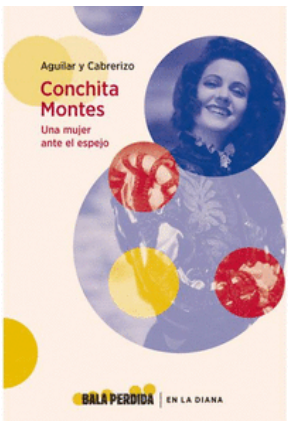
El artículo que firman Victoria Aranda Arribas y Rafael Bonilla Cerezo sobre la fracasada puesta en escena de Jaime Chávarri de la *Salomé* de Oscar Wilde, merece capítulo aparte tanto por su dimensión (son cien páginas, casi un libro dentro del libro) como, y sobre todo, por su atractivo y agudo sentido del humor expositivo. El análisis comparativo entre la versión de Chávarri (2016) y el texto original de Wilde es tan exhaustivo que, además de poner de manifiesto sin posible apelación la impericia del director cinematográfico, prácticamente posibilita la lectura comentada completa y exhaustiva del drama del autor irlandés. Siendo evidente la impericia de Chávarri, queda la duda de si merece la pena tanto esfuerzo interpretativo por parte de los autores del artículo (remedando su estilo: "matar moscas a cañonazos") y si no hubiera sido mejor estudiar directamente la obra de Wilde; pero, sin duda, no hay mal que por bien no venga; y el bien es el conocimiento detallado de la *Salomé* de Wilde a la que asiste el lector del artículo, de su atractiva mezcla de poder, religión, sensualidad, deseo y muerte, de los componentes simbólicos que una puesta en escena ha de tener en cuenta y poten-

ciar, de la condición lírica y ritual, solemne, de buena parte de su palabra y de su acción. Menos interés tiene (aunque también es historia del teatro) todo el cotilleo en torno a las figuras de Sarah Bernard y de Victoria Vera y sus provectas edades cuando interpretaron a la jovencísima princesa de Judea.

El último artículo de este libro, firmado por David Vázquez Couto, se reserva al autor que bien podría haberlo abierto y señoreado por su calidad y fama: Ingmar Bergman, cineasta y autor que trabajó en ambos medios en estrecha simbiosis y de quien Vázquez Couto subraya su sentido teatral de la existencia, la duda ontológica sobre la consistencia de la realidad y la idea del mundo y la vida como representación, presentes en su obra artística en recursos como marionetas que cobran vida, personajes que remedan a títeres, presencia de los ruidos del montaje en el mundo ficcional o (tomados de la investigación de Maaret Koskinen) dos recursos teatrales metaficcionales que Bergman traslada a su cine: la utilización de obras menores y prólogos dentro de la obra marco y la permanencia de los actores en escena aunque no participen en momentos específicos de la acción. Esta concepción, que sigue la estela de Unamuno o Pirandello (entre muchos otros), tiene como consecuencia lógica la dilución de las fronteras entre el escenario y el patio de butacas, así como la implicación reflexiva del espectador en el hecho teatral, algo de lo que nunca andamos sobrados.

Conchita Montes, Porfiria Sanchiz y el prometedor regreso de las actrices de posguerra

ALBA GÓMEZ GARCÍA
Becaria FormARTE del Ministerio de Cultura



> *Conchita Montes. Una mujer ante el espejo*
AGUILAR Y CABRERIZO
Madrid, Bala Perdida, 2018.

> *Porfiria Sanchiz. La tigresa en la almohada. Secundarios en el teatro y cine español (1930-1975)*
JUAN CARLOS PALMA
Santander, Shangrila Textos Aparte, 2019.

Primero fue el turno de los dramaturgos y cineastas cuyos nombres tejieron sendas historias del teatro y el cine español. Cuando llegó el tiempo de dirigir la mirada hacia otras profesiones del espectáculo, como los directores de escena, los productores, los guionistas o los intérpretes, la historiografía amplió sus horizontes enriqueciéndose con nuevas perspectivas y metodologías. No hace demasiados años que las actrices se han convertido en legítimos objetos de estudio de investigaciones y tesis doctorales, y en protagonistas de biografías dispuestas a huir del costumbrismo y la anécdota, para insertarlas rigurosamente en sus respectivos contextos, proponer sus experiencias vitales como nueva forma de conocimiento y, en fin, reivindicar el peso de sus nombres en un discurso histórico aún dominado por sus compañeros. Esta práctica es relativamente reciente y aún queda mucho por hacer: sin ir más lejos, las primeras investigaciones en esta línea afloraron con la llegada del nuevo siglo.[1] Es indudable el valor de estos trabajos para ofrecer una panorámica social de la historia a través de las artes, pero, sobre todo, para constatar lo distintas que resultan las vivencias y las trayectorias profesionales en el mundo del espectáculo cuando son ellas quienes las protagonizan.

Por eso no puede ser más pertinente la publicación de *Conchita Montes. Una mujer ante el espejo*, de Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar, y *Porfiria Sanchiz. La tigresa en la almohada. Secundarios en el teatro y cine español (1930-1975)*, de Juan Carlos Palma. Uno de los aspectos más

1 Baste citar como ejemplos los trabajos de Victoria Fonseca, *Ana Mariscal. Una cineasta pionera* (2002); Fátima Gil, *Españolas en un país de ficción: la mujer en el cine franquista (1939-1963)* (2011); o Juan Antonio Vizcaíno, *Adela Escartín: mito y rito de una actriz* (2015), entre otros.

interesantes de esta novedad editorial por partida doble es que ambas obras se ocupan de actrices bien distintas y, por consiguiente, han debido aproximarse a sus biografías empleando ópticas diferentes. La de Conchita Montes (1914-1994) se presenta como una sucesión de instantáneas que inmortalizan las principales escenas de una vida fuera de lo común. Hablamos de una de las mujeres más cotizadas de las industrias teatral y cinematográfica durante y después de la dictadura franquista, pese a lo cual ha sido recordada a menudo como la inseparable compañera de Edgar Neville y como un icono de la elegancia. Cabrerizo y Aguilar han procurado restituir la infravalorada labor de Conchita Montes a través de un recorrido por sus trabajos en el cine y el teatro más emblemáticos, y reparando en las facetas menos conocidas de la artista. Resulta todo un acierto que los autores se ocupen de su perfil de empresaria para explicar el enorme éxito que obtuvo como actriz principal. Porque, detrás de un rostro encantador y una técnica del saber hacer y decir, Conchita Montes tuvo la intuición de crear su propia compañía de teatro en los años cincuenta, sin desaprovechar la popularidad que había acumulado con sus películas en la década anterior. Fue tan hábil que supo escoger las comedias extranjeras que mejor le sentaban, traducirlas y adaptarlas a sus hechuras: de ahí que el secreto del "arquetipo conchitamontiano" —en la afortunada y divertida expresión de Aguilar y Cabrerizo— sea, después de todo, la lucidez de una profesional para quien la industria no guardaba secretos. Como tampoco despreció el medio televisivo, sus incursiones esporádicas terminarían por consolidar definitivamente su presencia en el imaginario de varias generaciones.

Tanto quienes recuerden con una sonrisa a la protagonista de decenas de comedias más o menos amables, como los curiosos que jamás hayan oído hablar de Conchita Montes, leerán con gusto esta entretenida y ágil biografía. Al mismo tiempo, *Una mujer ante el espejo* es una obra de consulta especialmente indicada para estudiosos de Historia del Cine. En doce breves capítulos, los autores proponen una inmersión en la filmografía de Conchita Montes, y compilan una selección de las críticas y testimonios más significativos publicados en prensa. Todo ello contribuye al bosquejo del retrato de una actriz siempre vestida con diversos ropajes: "La muchacha de Moscú", "La artífice del Damero Maldito", "La actriz del otro 27" o "La secuestradora de perros", como resaltan los epígrafes del volumen de Cabrerizo y Aguilar. En el fondo, la apariencia metamórfica de la intérprete remite a una interesante particularidad, que es común en la mayoría de aquellas profesionales: no adentrarse en la escritura autobiográfica. Componer, escribir e intuir la biografía de nuestras actrices y actores del pasado equivale a indagar a tientas en un legado documental escaso, efímero y casi siempre escurridizo, que nunca terminará por revelar sus fotografías con nitidez. El desenfado que imprimen Aguilar y Cabrerizo a este relato esclarece precisamente el drama de cargar a las espaldas con la nostalgia de un irrecuperable pasado, republicano y liberal —por cierto, Conchita Montes figura como una de las pocas mujeres becada por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar en el extranjero—, y con las promesas de un futuro truncado por la Guerra Civil. Conchita Montes debió aprender de sus amigos, los creadores e intelectuales de *la otra generación del 27*, que la ironía y el humor eran seguramente las únicas formas de encarar una posguerra forjada en la venganza, el miedo y la carestía en todos los órdenes imaginables. Por el contrario, estas y otras tertulias varoniles eran ajenas a la realidad de las artistas del periodo. Solo a ellas correspondía aprender a progresar —en algunos casos, conciliando sus carreras con la vida familiar— en

una sociedad y un régimen político tradicionalista, patriarcal y misógino. Por desgracia, casi siempre se llevaron a la tumba esta versión de la Historia.

Porfiria Sanchiz (1909-1983), que tampoco nos legó su memoria, apenas habló de sí misma. También fue una reputada actriz ya en las peores horas del franquismo, pero jamás perteneció a la liga de las estrellas. Su desempeño como secundaria —a menudo interpretando papeles siniestros—, su carácter introvertido y un físico alejado de los cánones de belleza, no le prodigaron la popularidad de la que gozaron otras artistas de parecido talento. Esta singular característica ha condicionado la metodología elegida por Juan Carlos Palma en su propósito de recuperar una imponente trayectoria actoral del teatro y el cine español. En estos casos en los que predomina el silencio, resulta aún más complicado esbozar los contornos de un aspecto humano envuelto en sombras. El investigador ha de recurrir no solo al estudio exhaustivo de la crítica teatral y cinematográfica de la época, sino circundar su objeto de estudio a través de numerosas biografías y testimonios de allegados. De este modo, *Porfiria Sanchiz. La tigresa en la almohada. Secundarios en el teatro y cine español (1930-1975)* reconstruye por primera vez la trayectoria profesional de una secundaria de lujo, sin dejar de suscribir los requisitos de cualquier monografía de carácter académico. Dividida en tantos capítulos como etapas tuvo la carrera de Porfiria Sanchiz, esta obra ofrece un abundante material, idóneo para diseccionar los numerosos papeles que interpretó, así como para comprender que algunos de ellos, aun sin ser principales, adquirieron un peso enorme en el resultado de las creaciones. Los lectores se sorprenderán ante la nómina de eminencias que trabajaron con Porfiria Sanchiz, desde sus primeros pasos en las tablas hasta su despedida de la gran pantalla: Margarita Xirgu, Cipriano de Rivas Cherif, Irene López Heredia, Edgar Neville, Luis Buñuel, Florián Rey, Manuel Mur Oti o Carlos Saura. Es cuando menos loable la voluntad de Juan Carlos Palma de dar cabida en sus páginas, así como en las numerosas notas al pie que las acompañan, a estos y a otros profesionales que, por haberse situado detrás de los rostros más famosos, engrosando los repartos, han recibido menor atención de la crítica: Juan Espantaleón, Carola Fernán Gómez, Camino Garrigó, Julia Lajos y Olga Peiró son buenos ejemplos que aún esperan su justa restitución.

Si bien no aparece explícita, quizá la nota más reveladora de una biografía que reúne importantes hitos del teatro y el cine español, y cuyo nexo es la discreta presencia de Porfiria Sanchiz, sea su firme convicción de pertenecer al palmarés de las actrices. No es un asunto menor que lo lograra tan joven y sin la asistencia de un promotor que guiara sus pasos en la dura carrera actoral. El progreso fue continuado, puede que modesto, y se mantuvo apegado a un afán perfeccionista. No de otro modo, encontramos a Porfiria Sanchiz compaginando sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación con el meritoriaje en las compañías de teatro más importantes de los años treinta, a lo que se suman siete películas rodadas con anterioridad a 1939. Por eso, y tras superar los agrestes años de la inmediata posguerra —una década cuajada de sonados estrenos para la actriz—, Porfiria Sanchiz cumplía la cuarentena eligiendo con quien trabajar. Nada de esto, sin embargo, la libraría del olvido más absoluto; como subraya Juan Carlos Palma, el que corresponde a los secundarios.

La oportunidad de comparar dos biografías que, en principio, tienen poco que ver entre sí, permite esclarecer las complicadas circunstancias vitales que compartieron las intérpretes de toda una generación, nacida entre 1910 y 1920, que se curtió en los escenarios y platós de la posgue-

rra. Conchita Montes y Porfiria Sanchiz —como Aurora Bautista, Maruchi Fresno, Josita Hernán, Ana Mariscal o Marta Santaolalla, por ejemplo—, crecieron a la luz de las conquistas políticas y sociales que el incipiente feminismo español y la Constitución republicana de 1931 lograron para las mujeres. Influenciadas de un modo u otro por el impulso emancipador, este grupo de actrices se caracterizó por proceder de familias acomodadas y progresistas, que instaron a las jóvenes a iniciar estudios superiores o universitarios, y a trabajar e independizarse, con tal de que se liberaran de la obligación de casarse para subsistir. La sublevación militar de 1936, la guerra y los primeros años de la dictadura marcaron la madurez creativa de estas mujeres. Su talento, el éxito y el poder de su imagen las transformó en elementos de identificación y de creación de identidades colectivas. Resulta paradójico que el régimen las utilizara para difundir determinados modelos de comportamiento a través del teatro y el cine, aun cuando la experiencia republicana que todas compartían seguía distinguiéndolas en el estrecho horizonte del nacionalcatolicismo. Eso explica que, con frecuencia, estas y otras actrices no tuvieran parangón con el ideal femenino de la domesticidad que promovía el franquismo, lo cual se saldaba con una forzosa y no menos extraña negociación de valores.

No obstante, esta batalla no se libró solo en el plano simbólico, y ya va siendo hora de acudir a los hechos para demostrarlo. Las biografías que aquí reseñamos recogen un cúmulo de inquietudes incompatibles con un entramado político, social y cultural adverso a las mujeres y aún más perjudicial para las artistas. Conchita Montes, Porfiria Sanchiz y las actrices de la posguerra no tuvieron otra opción que enmascarar sus vidas o silenciarlas. Lo reconocieran o no con posterioridad a la muerte del dictador, debieron sortear obstáculos y experimentaron la frustración de querer hacer un teatro y un cine más ambiciosos de lo que el sistema era capaz de concebir o autorizar. Había además otros límites, que han permanecido vigentes hasta nuestros días, como la parca visibilidad de las mujeres en la profesión —ya sea como actrices, directoras de escena, cineastas, guionistas, escenógrafas, productoras, directoras de casting, sastras o técnicos de iluminación— y, en el caso particular de las intérpretes, la escasez de papeles a partir de una determinada edad.

En definitiva, parece obvia la necesidad de reivindicar estas investigaciones biográficas, que completarán nuestros volúmenes de historia en los próximos años. Ha pasado demasiado tiempo desde la desaparición de muchas de estas profesionales, de modo que las biografías en ciernes deberán enfrentarse a la difícil tarea de apelar a las nuevas generaciones de lectores que, cada vez con más frecuencia, carecen de referentes visuales. El futuro de estas publicaciones depende del hallazgo de una forma adecuada y de la puesta en práctica de un estilo eficaz que permita transferir una reflexión crítica sobre qué fue —y es— ser artista y mujer. Por fortuna, estamos en el buen camino.

Un cruce entre lo poético y lo político para tiempos de conflicto

LOLA MARTÍNEZ
Universidad Politécnica de Madrid

> *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo*
GUILLERMO G. PEYDRÓ
Santander, Shangrila, 2019.

¿Cómo filmar una obra de arte? ¿Qué puede el lenguaje cinematográfico aportar a otra creación artística? ¿Qué ocurre cuando un dispositivo mira a otro dispositivo? ¿Cuándo un artista mira a otro artista? Estas son algunas de las preguntas que posiblemente hayan interesado a cineastas tan conocidos como Luciano Emmer a la hora de filmar *Racconto da un affresco* (1940), Hans Namuth rodando a Pollock, Hans Curlis a Kandinsky o Clouzot desvelando los misterios de Picasso.

Guillermo G. Peydró recoge el testigo de estos artistas como cineasta, y además compila en este texto gran parte de su trabajo como investigador e historiador del arte, recogiendo todas las formas posibles que tiene el cine de contar, filmar, una obra de arte. Con una excelente voluntad divulgativa, el autor propone una interesante y novedosa taxonomía, donde el lector puede recorrer toda la historia del género a través de diferentes metodologías de trabajo fílmico, no solo encontrando los films y maneras más conocidas de filmar arte —*tableaux vivants* o *biopics*, por ejemplo—, sino la verdadera aportación novedosa de esta obra, que es la propuesta de nuevas catalogaciones para aquellas formas del cine sobre arte hasta ahora inclasificables.

En este sentido, el libro no debe abordarse como una mirada retrospectiva, sino como una propuesta metodológica para repensar el futuro del género. La clasificación que propone Peydró resulta especialmente atractiva, ya que parte de intuiciones que cruzan su condición de historiador con la de cineasta, combinando el rigor académico con la comprensión profunda de la praxis de los materiales que describe, y que le ha permitido reconocer universos temáticos entre autores de muy distintas épocas y metodologías. Es más, su trabajo como cineasta, con películas como *La Ciudad del Trabajo* (2015) o *Las Variaciones Guernica* (2012) entre otras, constituye un conjunto de casos que perfectamente podrían ser objeto de estudio en este volumen, y que posiblemente han quedado fuera por mantener una cierta distancia, lo que habla en favor de la seriedad académica del autor.

Esta doble condición académica y creativa se refleja también en la propuesta de estructura del libro, que Peydró diseña como si de una construcción musical se tratara: "Preludio", "Interludio" y "Coda" hacen de *liaison* con el cuerpo de la obra, que se compone de siete capítulos, cada uno de los cuales hace referencia a una metodología particular de filmación, no cronológica sino estilística.

Los seis primeros capítulos se construyen sobre los cimientos de propuestas de taxonomía anteriores, tales como las de Pierre Francastel o Philippe-Alain Michaud —mencionadas en el prólogo—, y van desde la dramatización de la pintura y los debates derivados de enfrentar marco y pantalla —una línea purista a la que solo le interesa el dispositivo fílmico en tanto lente que amplia o reduce, cual tele o microscopio, para ilustrar el comentario de un historiador y por tanto supeditando la imagen al texto—; hasta otras tendencias, como el film de análisis crítico de arte para nostálgicos de una pretendida objetividad, el film procesual o el más evidente film biográfico. A estos tipos, Peydró añade nuevas propuestas, como un fascinante capítulo sobre el film poético sobre arte, donde convergen múltiples debates entre los detractores, que se resisten a ver las posibilidades que ofrece el espacio fílmico, lamentándose de la destrucción del aura de la obra y por tanto defendiendo su univocidad; y aquellos que por el contrario, ven —como ya hizo André Bazin— el paso de la unidad del marco al espacio fílmico como un nuevo mundo de posibilidades narrativas con las que expandir la comprensión de la obra. De este capítulo cabe destacar el análisis de *Le monde de Paul Delvaux* (*El mundo de Paul de Delvaux*, Henri Storck, 1944), que ya no se conforma con la descripción de la obra única, sino que propone la captura del universo temático del artista; o cómo ese universo se cruza con lo poético y lo político, construyendo el *Guernica* de Resnais y Hessens (1950), sin dejar de mencionar inevitables fugas hacia lo inclasificable, como pueda ser *Fuego en Castilla* de Val del Omar (1960), entre otras muchas reflexiones.

El referido cruce entre lo poético y lo político atraviesa constantemente las investigaciones de Peydró, tanto a lo largo de su carrera fílmica —véase la citada *Las variaciones Guernica* por ejemplo— como en la investigadora —en artículos tales como *Madrid, 15M: lo poético político* (2014)—. En este libro, esta confluencia aparece ya explícita en el preludio, y funciona como marco que envuelve la totalidad de la investigación, como si de los *frames* negros de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) se tratara. Si Marker encuadra la imagen de la felicidad, en esta obra el acento aparece en "la responsabilidad social del cineasta" (p. 35), que da título propio a un epígrafe de este mismo prólogo.

Para situar al lector en este lugar, el autor pone en relación los congresos de 1945, donde se construye la creación del propio género, con la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948); y explicita la utilización del cine sobre arte a través de la UNESCO, con el proyecto de reconstrucción europea posterior a la II Guerra Mundial. Del texto de Peydró se destila la idea de que esta reconstrucción necesitaba, tanto o más que la reconstrucción urbanística, una de carácter humanístico: una propuesta de otro modelo de convivencia, donde el cine sobre arte se presenta como un "artefacto para la reconstrucción cultural y educativa" (p. 33). El cineasta queda desde entonces comprometido como un vehículo de diálogo, y toda la lectura se ve atravesada por este concepto axial del cine sobre arte como dispositivo mediador, y de las imágenes como movilizadoras del pensamiento, así como la posibilidad de establecer la cultura, el arte, como herramienta de unión de naciones en conflicto.

Si durante los seis primeros capítulos hemos seguido los estudios metódicos y rigurosos de varios cineastas, con la salvedad del capítulo sobre el cine poético —que se cruza constantemente con las propuestas del cine-ensayo—; ahora entramos en el grueso de la tesis del autor, donde comenzará la creativa labor de catalogar los films que se resisten por su propia naturaleza —innovadora y crítica sobre el propio lenguaje— a la clasificación. Para realizar esta taxonomía de *inclasificables*, Peydró propone cruzar la metodología del ensayo literario con el cine de no-ficción sobre arte, o lo que él denomina "film-ensayo sobre arte". Siguiendo la propuesta metodológica de los propios autores y las obras que se revisan aquí, en este capítulo el lector deberá aceptar un grado de libertad y de deriva, para compartir una experiencia de recorrido y reinvención de los materiales.

Este paseo procesual da pie a preciosas referencias a un film casi de culto como *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996) a la imprescindible *Les Statues Meurent Aussi* (Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet, 1953) o a la épica *Rembrandt's j'acusse* (Greenaway, 2008), donde poco a poco se abandona la descripción de la obra para perseguir la captura del acto de creación en sí mismo. El cine sobre arte ya no serán las manos de Kandinsky, los trazos translúcidos de Picasso o el *dripping* contrapicado de Pollock; el proceso fílmico se vuelve más ambicioso, dejando de perseguir la formalización de la obra para intentar capturar y reproducir el propio proceso de ideación: atrapar la idea antes de su formalización y "convertir el pensamiento en acto" (p. 243) a través del dispositivo cinematográfico.

En este sentido, es fascinante la propuesta de *Ikebana* de Teshigahara (1956) por parte del autor, o el diálogo estético —terminología de Peydró— entre Magritte y Heusch —en *Magritte ou la lesson de choses* (1960), entre muchos otros—; todos ellos en busca de una incógnita inalcanzable ya que, como saben muchos artistas, la creación en muchas ocasiones escapa a la reflexión racional del propio creador.

Quizás, sobre este asunto, la mención especial a *La casa Emak Bakia de* Oskar Alegría —ya solo en el título compartido con Man Ray, *déjame en paz*[1]—, responda a la pretensión de dar un golpe en la mesa, y una invitación a cerrar el discurso sobre la descripción de la obra de arte. Alegría deriva él mismo en busca de Man Ray —o de sí mismo— sin intención de llegar, recogiendo materiales, aceptando y eligiendo el azar objetivo como timón, proponiendo desvíos sin ofrecer nada más que el viaje y un inexorable abandonarse al sentido poético del descubrimiento. Desde ese prisma, se trata de una de las formas más cercanas al acto de creación pura y, por tanto, un ensayo fílmico remarcable.

En definitiva, este último capítulo explora las posibilidades de repensar todos los materiales y formas mencionadas en los seis capítulos anteriores, ya en la sala de montaje, donde las posibilidades del dispositivo fílmico se expanden para convertirse en ensayos que cuestionan el propio régimen representacional de lo cinematográfico. Finalmente, sucede como en un juego de espejos de *mise en abyme* que, si bien comienza intentando describir la creación de otro artista, termina mostrando el propio proceso de creación del cineasta. Dicho juego de espejos se convierte en un diálogo estético en sí mismo, que adquiere su clímax de interés topándose con dos debates fundamentales en la creación. El primero plantea los límites de la creación desde los conflictos entre filmador y filmado: ¿es el film un mero vehículo para la obra que está filmando —un asun-

1 Emak Bakia es una frase del euskera que se traduce al castellano como "déjame en paz", y que da título al film de Man Ray que inspira la creación de Alegría.

to que queda perfectamente ilustrado en el caso Marina Abramovic, que terminará en los tribunales—, o es una obra en sí misma, como así lo pensaron Magritte y Heusch?

El segundo debate, más profundo e irresoluble, es el problema mismo de lo irrepresentable: el director finalmente se da cuenta de que el acto de creación mismo es imposible de filmar, se escapa del espacio fílmico igual que elude el entendimiento del propio creador. Sin embargo, aun conociendo esta imposibilidad, el proceso funciona a modo de espejo para comprender el propio proceso de creación cinematográfica. Lo que Peydró nos propone en última instancia son una serie de *écarts*:[2] en términos de Jullien, una confrontación entre lenguajes y dispositivos artísticos —cine y pintura, cine y escultura, cine y arquitectura o cine y texto—que pone de relieve la propia idiosincrasia de la creación cinematográfica: sus límites, sus necesidades, qué expande y qué se deja fuera, cuál es su imposibilidad. No es un libro sobre maneras de filmar arte, sino un libro sobre el cineasta que se descubre artista.

Del texto emerge otro *écart* entre arte y sociedad, poética y política, que establece la pertinencia de revisar en el presente estos estudios, sobre todo a través de un género que nace precisamente en un *mundo de ayer*[3] con peligrosos ecos en nuestro presente más inmediato. En una Europa actual en proceso de desintegración, bajo la espada de Damocles del repunte de los auges del extremismo político y sumida en el repliegue cultural y de fronteras de las naciones sobre sí mismas —aún más evidenciado en la gestión de la vigente pandemia del Covid-19—; la necesidad de repensar y reinventar lenguajes que no se puedan consumir —la poesía según Pasolini—, de producción de futuros alternativos, o de propuestas de nuevos modelos de convivencia a través de la cultura, o la lucha contra la "homogeneización artística, política y racial" (p. 36), se presentan hoy más que necesarios. Es más, esta cuarentena europea ha conseguido demostrar una vez más que "los saberes inútiles"[4] son el refugio al que muchos ciudadanos han decidido acogerse para superar su confinamiento, inventando las formas más variadas y eclécticas de creatividad. El futuro del cine sobre arte posiblemente está germinando ahora mismo en cada casa confinada donde, como un Marqués de Sade preso, la creación ha estallado y se presenta como un remedio contra la locura. Qué arte surgirá de este confinamiento y qué modos de filmar este arte se construirán para este nuevo paradigma de sociedad post-pandemia, son incógnitas que habrá que esperar hasta nuestra reconstrucción para resolver.

Lo que parece seguro es que, una vez más, asistiremos, como ya se hizo después de la II Guerra Mundial, a la creación como vehículo de reconstrucción humanística, con o sin la UNESCO. La Coda de Peydró era ya una propuesta, una toma de posición activa para un futuro intuido, que invitaba a futuros investigadores a continuar este mapa. Posiblemente, el mapa haya cambiado radicalmente desde que se presentó este libro hasta ahora; por tanto, habrá que estar atentos a los desvíos, para poder construir un mundo que pueda ser al menos algo parecido a lo emocionante de esta lectura.

2 Françoise Jullien define écart "como distancia creativa, dinámica, inacabada; como puesta en tensión, relación, comparación; como separación que pone en vilo toda identidad fija y establece las condiciones necesarias para un verdadero diálogo entre culturas" (Jullien, 2017: 11) lo cual es el motivo mismo, ya citado, de la creación del cine sobre arte.

3 Referencia a la biografía de Stefan Zweig sobre el periodo de entreguerras.

4 Referencia a Ordine (2016), quien denomina saberes inútiles a, entre otras cosas, toda creación artística, ya que son susceptibles de resistir a la necesidad de convertirse en beneficio, en términos de una sociedad capitalista.

Bibliografía citada

Jullien, François (2017). *La identidad cultural no existe*. Barcelona: Taurus.

Ordine, Nuccio (2016). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.

Peydró, Guillermo G. (2014). Madrid, 15M: lo poético político, en Avendaño, Lynda E. (ed.) *Silencio y política. Aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún* (pp. 49-54). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Zweig, Stefan (2007). *El mundo de ayer*. Barcelona: Acantilado, 2007.

CUADRO EL PASADO EN LA HISTORIA. EL CANON EN EL CINE ESPAÑOL

JORGE NIETO FERRANDO, TERESA SOROLLA ROMERO > Canon, cánones y canonización. La crítica, el análisis y la historia del cine español como problemas

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE > Sobre el canon cinematográfico (y español)

JOSÉ MARÍA GALINDO PÉREZ > El canon cinematográfico y el mundo del cine. Variaciones fílmicas de una tradición conceptual

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ > Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales

PABLO DÍAZ TORRES > Tierras de penumbra. Una aproximación a la historiografía fílmica republicana a través del canon

EVELYNE COUTEL > El auteurismo como canon patriarcal: la promoción del "director" y del dominio masculino en los primeros años de la revista falangista *Primer Plano*

FERNANDO RAMOS ARENAS > Un canon en transición. Tradición, entusiasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985)

FUERA DE CUADRO

LEONARDO SALVADOR ARRIAGADA BELTRÁN > Estética inorgánica. Detroit en *Only Lovers Left Alive*

JOSÉ ÁNGEL LÁZARO LÓPEZ > *Cristales rotos*. Víctor Erice más allá de las fronteras entre ficción y documental

JAVIER MATEO HIDALGO > Crónica de una restauración. Tres años en *Noventa minutos*

HISTORIA ORAL

EMILIO LÓPEZ CASTELLANOS > Ezequiel Méndez. Director del cineclub de Santiago de Compostela

BIBLIOTECA

MARTA MUÑOZ-AUNIÓN > Propaganda italo germana en la Guerra Civil

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES > Instrucciones para entrar y salir de la realidad social

MIGUEL ÁNGEL MURO > De la dirección cinematográfica a la teatral: doce experiencias (más o menos) relevantes

ALBA GÓMEZ GARCÍA > Conchita Montes, Porfiria Sanchiz y el prometedor regreso de las actrices de posguerra

LOLA MARTÍNEZ > Un cruce entre lo poético y lo político para tiempos de conflicto

ISSN 0214-6606

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport
TOTS A UNA veu
INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA