

# LIBROS

## **CINE ESPAÑOL EN EL DISPARADERO**

**J.L. CASTRO DE PAZ:**

*Un cinema herido.*

*Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950),*  
Barcelona, Paidós, 2002

**ANNE-MARIE JOLIVET:**

*La pantalla subliminal.*

*Marcelino Pan y Vino según Vajda,* Valencia,  
IVAC-La filmoteca, 2003

**C.F. HEREDERO, J.E. MONTERDE**

(eds.): *Los "Nuevos cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta,* Valencia,  
IVAC-La filmoteca/Festival Internacional de Gijón, 2003

Tres textos, de más o menos reciente publicación, y surgidos al abrigo de esa cada vez más significativa presencia de los estudios sobre cine español en el mercado editorial (aunque cantidad, como siempre, no sea sinónimo de calidad), concitan nuestra atención en esta nota. Se trata de un exhaustivo análisis textual de una célebre y exitosa película española de los años cincuenta, de un poliédrico acercamiento a la forma en que el aparato cinematográfico español de la década de los sesenta hace suya y reproduce una experiencia común a otras cinematografías nacionales (la de los llamados nuevos cines), y de un texto que presta atención a uno de los segmentos menos conocidos

de la historia de nuestro cine (los años cuarenta). La muy distinta estirpe o personalidad de cada uno de estos libros, y, desde luego, la capacidad de cada uno de ellos para dar una respuesta satisfactoria a sus objetivos iniciales, presagian una reseña variada (como lo es, por fortuna, la oferta editorial en la materia) y puede que hasta entretenida.

El primero de los libros sobre el que me voy a detener es un estudio en profundidad en torno a una película española de especial significación. El lugar de privilegio que, a mi entender *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) ocupa en el seno de la historia de nuestro cine viene motivado por la no demasiado habitual circunstancia de que una película española logre conciliar rigurosa forma y un éxito superlativo de público (y en este caso, doble atipicidad, no limitada al territorio español). Así pues, está de sobra justificado un análisis pormenorizado como el que acomete Anne-Marie Jolivet en *La pantalla subliminal. Marcelino Pan y Vino según Vajda*; más aún, si tenemos en cuenta que (a pesar de la, recién mencionada, mejor experimentada en los últimos años) todavía no contamos con demasiados análisis textuales en profundidad de clásicos españoles, más allá de los centrados en ese puñado de filmes unánimemente alabados por la crítica patria y extranjera. Filmes además, que invariablemente llevan la firma de alguno de esos tres o cuatro autores españoles cuya reputación internacional parece estar sólidamente asentada: Buñuel, Erice, Almodóvar y poco más.

Como oportunamente advierte Francisco Llinás (reivindicador pionero de la importancia de la obra de Vajda) en el prólogo de *La pantalla subliminal*, a pesar de que Jolivet se enfrenta a las imágenes del filme provista de un instrumental científico (psicoa-

nálisis, antropología... ) que en manos de analistas menos cautelosos suele dar lugar a textos excesivamente farragosos, asépticos, o en ocasiones, directamente intransitables, en este caso, la autora, consigue evitar ese peligro y nos ofrece un texto que, salvo en contadas ocasiones (me refiero sobre todo al apartado de las conclusiones) no se convierte en la consabida monografía escrita, como diría Steiner, "en un estilo lo menos literario posible, a fin de demostrar el alcance científico de su oficio". Pero como digo, esta encomiable propensión a no hacer ostentación del instrumental metodológico, o mejor esa apuesta por la argumentación bien hilvanada, sistemáticamente apoyada en la materialidad de un texto que se va desplegando y comentando, plano a plano, ante el lector (son de gran utilidad las numerosas reproducciones de planos de la película que salpican las páginas del libro), va a ser sorpresivamente interrumpida en el tramo final del texto, momento en que la autora, puede que apremiada por la urgencia de tener que andar en pocas páginas los innumerables cabos de los que ha ido tirando hasta entonces, confecciona unas conclusiones que, en opinión del que esto escribe, rozan lo indescifrable (me temo que la traducción al castellano no ayuda mucho en este sentido). La autora se esfuerza además demasiado (y en mi opinión, con escasos éxitos) en combatir aquellas voces que han defendido la pertinencia de la escritura fílmica de Vajda al tiempo que reconocían la evidente filiación nacional-católica del discurso al que esta sirve de soporte. Se aprecia además, un voluntad, no del todo confesa (aunque, de alguna forma, presente ya en el propio título de la obra: es *Marcelino Pan y Vino* según Vajda) de distinguir entre las distintas instancias creadoras que están detrás de la película, para tratar así de desvincular a Vajda (un cineasta que, en opinión de Jolivet no comparte la "fe militante" del autor del cuento en que se inspira la película, a la sazón co-guionista de la misma, J. M.

Sánchez Silva) de esa supuesta rémora integrista que parece incómoda en exceso a la firmante de este volumen. En parecida dirección apunta algunos de los argumentos empleados por Jolivet para marcar diferencias entre *Marcelino* y esas otras películas españolas de la época que manipulaban la imagen del niño o se valían de ella (utilizando un "enfoque demagógico", según sus propias palabras) para "divertir y vender un producto comercial". Así, Jolivet llegará a afirmar que "la elección del niño iniciada con *Marcelino* no fue solo una elección oportunista o técnica, correspondía también a un interés sincero de Vajda por lo que es un niño". Por otro lado, si bien en el análisis textual es, como ya dije, minucioso y en algunos momentos francamente inspirado (pienso, por ejemplo, en el comentario de aquella secuencia en la que *Marcelino* se topa con el personaje que encarna Isabel de Pomes), aquellas páginas, situadas al principio del libro, que se dedican a contextualizar la película dejan bastante que desear y ponen de manifiesto que la autora ha dedicado más tiempo a desentrañar las estrategias de significación del texto (opción esta muy loable) que a documentarse sobre el contexto en el que emerge esta pieza maestra del arte cinematográfico español del siglo XX.

Surgido en el seno de un proyecto más amplio por medio del cual se pretende revisar y estudiar; desde un punto de vista actualizado, los llamados "nuevos cines" de los años sesenta, el segundo texto que comparece en esta reseña está lastrado por la elección de un formato al que (supongo que por problemas de tiempo) suele recurrir la s monografías que se publican como complemento a las secciones paralelas de los festivales; formato este, que ya había sido ensayado en los dos volúmenes anteriores de la serie (el dedicado a *Free Cinema* británico y a *La Nouvelle Vague* francesa) y que así, a botepunto, se me ocurre llamar *cajón de sastre*. En los nuevos cines en España. *Ilusiones y*

*desencantos de los años sesenta*, los editores, José Enrique Monterde y Carlos F. Heredero, encargan a una amplísima nómina de historiadores y analistas distintos artículos (y en este caso también entrevistas) en torno a múltiples cuestiones relacionadas con ese periodo de ruptura que en los años sesenta y como reflejo y consecuencia de lo acontecido en otros puntos del planeta se reproduce también, lógicamente con sus peculiaridades, en territorio español. El problema fundamental de este tipo de textos en los que, bajo la advocación de un asunto determinado se dan cita una cantidad considerable de voces (en este caso 39), es que el resultado acaba siendo antes una suma informe de intervenciones, en la que el peligro de solapamiento es constante (véanse a la respecto las páginas 124 y 143), que un discurso con personalidad propia y definida. Sucede además que después de recorrer las más de quinientas páginas del libro a uno le asalta la sensación de que buena parte de lo leído ya ha sido escuchado en múltiples ocasiones, de ahí que no pueda por menos que poner en tela de juicio esa calidad de "estudio actualizado" que el propio texto se arroga en una de sus primeras páginas.

Enmiendas a la totalidad a un lado, lo cierto es que, como sucede siempre en este tipo de volúmenes en los que la oferta es considerablemente amplia, no es difícil encontrar varios textos notables que hacen más llevadero el largo viaje (finalidad esta a la que también ayuda el trabajado y muy atractivo diseño de la obra). De entre la docena de artículos que, situados en la primera parte del libro, se ocupan de esas distintas cuestiones relevantes relacionadas con la implantación y desarrollo de los nuevos *cines* en España, merece ser rescatado aquel que se centra en un pormenor que hasta ahora no había sido abordado en profundidad y de manera solvente: me refiero al papel que las revistas especializadas (y en especial *Nuestro Cine*) jugaron dentro de ese movimiento de rege-

neración que circuló por el aparato cinematográfico español del periodo estudiado. A través de una oportuna remisión a esa otra "plataforma" de lanzamiento de los *nuevos cines* que proliferan en otras latitudes e interrogando sistemáticamente a los propios textos que conforman cada uno de los números de *Nuestro Cine*, José Enrique Monterde ubica con precisión el lugar que la mencionada publicación ocupa en el seno de tan agitado periodo. Todo esto le sirve, por ejemplo, para llamar la atención sobre la distancia sideral que separa la reflexión teórica de la revista de la que habían sido capaces de elaborar esos otros referentes foráneos con los que, en ocasiones, y sin mucho rigor, se la ha emparentado. De entre las otras secciones (si algo no se le puede reprochar a esta obra es su falta de ambición, su vocación totalizadora: *Entrevistas; Textos sobre películas; Textos y documentos; Diccionario*) en las que se divide *Los nuevos cines en España*, este cronista quisiera llamar la atención sobre varias de esas piezas breves, de arte menor si se quiere, en las que diversos analistas dirigen su atención hacia alguna de las películas señeras del movimiento estudiado. Así, entre otros, los análisis firmados por Juan Miguel Compañ y en torno a *La tía tula* (Miguel Picazo, 1964) y Santos Zunzunegui, sobre *La caza* (1965), demuestran, por un lado, que, en ocasiones, no hace falta verter ríos de tinta para alcanzar a decir dos o tres cosas sensatas sobre una película, y, por otro, que, y recuperando a Steiner, es preciso "defender francamente la naturaleza poética de toda reflexión histórica", o en otras palabras, que la prosa florida y elegante no está reñida con el análisis textual.

El último de los volúmenes que comparece en esta nota es, en opinión del abajo firmante, el más interesante de los hasta ahora reseñados, y de largo, una de las obras más importantes de la bibliografía sobre cine español de los últimos años. *Un cinema herido. Los años cuarenta en el cine espa-*

*ñoi* (1939-1950) es el primer acercamiento riguroso y perspicaz al cine español de los años cuarenta (en su conjunto) que conozco. No creo que haga falta insistir aquí en la lamentable situación en que la historiografía del cine español se encontraba hasta hace relativamente poco tiempo: menosprecio sistemático del objeto de estudio, datos erróneos y vagas generalizaciones por doquier, incapacidad manifiesta para escapar del lugar común... Situación esta que, como oportunamente recuerda Castro de Paz, era especialmente visible (casi diría que era su expresión última y más depurada) en aquellos textos que se ocupaban, siquiera tangencialmente, de los, para muchos, *estériles* años cuarenta. Pues bien, siguiendo una encomiable iniciativa de revisión de la historia de nuestro cine, que, en mi opinión, fundamenta su *modus operandi* en algo, en apariencia tan sencillo y accesible pero a la postre extraño al grueso de la producción historiográfica nacional anterior a la década de los noventa, como es el rigor histórico y el sentido común a la hora de abordar los textos filmicos concretos, y cuya más importante materialización no es otra que la *Antología Crítica de Cine Español* -texto del que en cierta medida, como el propio autor reconoce, emana el que ahora estoy comentando-, Castro de Paz presta ahora atención a la década de los cuarenta, y lo hace ajustándose con precisión a esta oportuna declaración de intenciones que adelanta en la introducción: "Nuestra pretensión será pues trazar -con las limitaciones propias derivadas de un volumen de estas características y dimensiones- un panorama más operativo que, en lugar de describir el triste periodo de la posguerra confirmando la existencia de este en las películas entonces realizadas, acuda a la materia misma de los textos, a la puesta en *forma* de los filmes, para buscar en ellos, a través de su análisis histórico y estilístico, las rugosidades, contradicciones y ambigüedades, y las sin duda profun-

das huellas de su tiempo, que toda obra artística ha de encerrar forzosamente".

Siguiendo, como decía, esta inteligente premisa, en las escasas doscientas páginas de *Un cinema herido* no solo se interroga con pertinencia (y buena prosa), y desde esa doble perspectiva histórica y estilística recién mencionada, a aquellos textos filmicos de la época que el autor considera representativos de una cierta corriente o filmografía, sino que además, por debajo de esa cantidad considerable de, necesariamente breves, análisis textuales (de entre los cuales quisiera destacar el de *Rojo y negro* [Carlos Arévalo, 1942]), el lector percibe con satisfacción que aquí sí hay una idea bien perfilada (que no necesariamente ha de ser la única) de lo que es el cine español de los años cuarenta.

Hay quien ha esgrimido como argumento destacado para denunciar la escasa operatividad del texto que no se ocupa, la recurrencia del autor a ciertas concepciones teóricas "que han caído en descrédito en otros países tanto europeos como en Estados Unidos hace ya más de veinte años". La pregunta que inmediatamente suscita esta aseveración es doble: ¿para quién han caído en descrédito? y ¿qué significa caer en descrédito? Existe una tendencia, bastante generalizada me temo, a fundamentar la validez de una determinada teoría a través de la continua y sistemática denegación de la que le ha precedido en el tiempo. Si nacer en la cuenta, creoy, de que una y otra bien podrían convivir juntas, siempre y cuando se demostrara la pertinencia de cada una de ellas. En otras palabras, siempre y cuando los textos a los que dieran origen esas teorías fueran capaces de defenderse a sí mismos sin necesidad de fundamentar su validez u oportunidad desde fuera. En mi opinión, y a lo he dicho, el texto de Castro de Paz se defiende muy bien él solito. Por otro lado, todavía estoy esperando esos textos que amparándose en esas nuevas corrientes teóricas y aplicados al cine español me

convenzan de que, en efecto, las teorías que defiende Castro de Paz, y sobre todo su *manera de hacer*, están anticuadas. Salvo excepciones, que las hay, la mayoría de textos inspirados por esos postulados que he leído hasta la fecha me parecen menos convincentes que los que han escrito Castro de Paz y compañía.

**Asier Aranzubi a Co b**

en el disparadero. Category: Society & Culture. Created by: ALT. PlayPauseStop. Embed. 'En el disparadero' es el podcast de ALT en el que Javi Navarro te trae una entrevista para hablar de aquello que hay detrás de la música que escuchas en tus artistas favoritos. Emociones, pensamientos, recomendaciones o reflexiones; no lo pienses más y dale al PLAY para conocer un punto de vista diferente de tu cantante de cabecera. 04x03 SANTERO Y LOS MUCHACHOS: ¿quién preguntan tus seguidores? | Entrevista + acústico. Español. About. Careers. Press. Partners. Developers. Terms. Los lexicógrafos de los Diccionarios Oxford definen poner en el disparadero como Provocar a una persona para que haga o diga algo inconveniente. 1 Provocar a una persona para que haga o diga algo inconveniente. lo han puesto en el disparadero y ha tenido que contar la verdad. Word of the Day. maroma. Choose language: English Français Deutsch Español Italiano Português. Translation. Dictionary. Suggest new translation/definition. poner a alguien en el disparadero exp. to drive sb to distraction. (MODISMOS). Entry related to:disparadero. Additional comments 1 (=colocar, situar) to put ¿dónde pongo mis cosas? where shall I put my things? pon los libros en la estantería put the books on the shelf le puso la mano en el hombro she put a hand on his shoulder me han puesto en la habitación de arriba they've put me in the upstairs bedroom han puesto un anuncio. 14 (=exhibir) ¿quién ponen en el cine? what's on at the cinema? ¿ponen alguna película esta noche? is there a film on tonight? 15 (=enviar) to send le puso un telegrama he sent her a telegram.