

Román Gubern

«Cuatro lecciones sobre cine español»

El catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona Román Gubern impartió en la Fundación Juan March, los días 3, 5, 10 y 12 del pasado diciembre, un ciclo titulado «Cuatro lecciones sobre cine español». Sus títulos fueron: «El cine republicano y la Guerra Civil», «La difícil postguerra: géneros y mitos», «Años de renovación» y «Presente y futuro del cine español». Se ofrece a continuación un resumen del ciclo.

El cine español no ha sido una gran potencia industrial ni artística en el plano internacional, pero su atípica trayectoria, en la que no faltan algunos momentos estelares, hace de él un fenómeno cultural digno de interés y de estudio.

El cine republicano y la Guerra Civil

La implantación del cine sonoro en España coincide con el establecimiento del régimen republicano en 1931, lo que otorgó una mayor permisividad a los espectáculos. Con anterioridad, entre 1929 y 1931, algunos productores españoles habían rodado películas sonoras, o habían sonorizado películas mudas, en estudios británicos, franceses o alema-

nes. Por fin, en mayo de 1932 se inauguraron los estudios sonoros Orphea en Barcelona, seguidos en 1933 por los de CEA (Cinematografía Española Americana) en Madrid y los ECESA (Estudios Cinema Español, S. A.) en Aranjuez. Pero muchos profesionales del cine español fueron contratados en este período por los estudios norteamericanos, para producir con ellos películas castellanohablantes, destinadas a los mercados de habla hispana.

La irrupción del cine sonoro supuso una transformación importante de la industria y el comercio cinematográfico, pues obligó a equipar las salas de exhibición con sistemas acústicos, al tiempo que muchas productoras de la etapa muda sucumbían. Y aunque el mapa empresarial del cine español cambió acentuadamente, su continuidad artística es-

tuvo garantizada por la de sus profesionales y la de sus géneros, aunque algunos de éstos incorporaron componentes musicales.

Dos productoras dominaron sobre todo la nueva etapa: la empresa valenciana Cifesa, que empezó como distribuidora, pero en 1934 inició su producción con *La hermana San Sulpicio*, de Florián Rey, y Filmófono, que debutó en 1935 con Luis Buñuel actuando de productor ejecutivo. El mayor volumen de



Luis Buñuel, Carlos Saura y Luis García Berlanga, en 1962



Román Gubern (Barcelona, 1934) ha sido profesor de Cinematografía en la University of Southern California, Los Angeles, en el California Institute of Technology (Pasadena) y director del Instituto Cervantes en Roma. Actualmente es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona, de cuya Facultad de Ciencias de la Comunicación ha sido Decano. Es presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine y miembro de diversas academias españolas y extranjeras. Autor de una veintena de guiones para cine y televisión y de una treintena de libros.

producción correspondió a la primera, que practicó una política de acaparamiento de talentos, tanto de directores (Florián Rey, Benito Perojo) como de intérpretes (Imperio Argentina, Miguel Ligeró). En estos años el cine español consiguió acuñar un star-system de gran popularidad (Antoñita Colomé, Angeliño), y en la temporada 1935-36 sus películas recaudaron más dinero que las norteamericanas, que se exhibían en versión original subtitulada. Buñuel, por su parte, introdujo el documental social con *Tierra sin pan* (1932), rodada en Las Hurdes y prohibida por el gobierno Lerroux, género que tendría dos grandes cultivadores en Carlos Velo y Fernando G. Mantilla.

El estallido de la guerra civil en 1936

yuguló aquel interesante despertar cinematográfico, pero alumbró la primera utilización mundial masiva del cine sonoro al servicio de la propaganda bélica. La estrategia de la propaganda anarquista predicaba la necesidad de la revolución social simultánea al combate, mientras que los comunistas proponían una política unitaria al servicio de la prioridad militar, para ganar la guerra, tesis adoptada también por el gobierno. El film más ambicioso del bando republicano fue *Sierra de Teruel / L'Espoir*, de André Malraux. El bando franquista, perdidas las infraestructuras de Madrid y Barcelona, buscó sus apoyos logísticos en Lisboa y Berlín, en donde Joaquín Reig montó *España heroica* (1937).

La difícil postguerra: géneros y mitos

El cine franquista se organizó inspirándose en los modelos alemán e italiano, con una doble censura (de guiones y películas) y subvenciones selectivas a las producciones, para orientar sus temas. En una primera fase se priorizó el énfasis en la comedia de evasión, en la que se fundían el triunfo amoroso y económico de los protagonistas (*Huella de luz*, *Deliciosamente tontos*) y el cine de adoctrinamiento político, al que Franco otorgó un modelo al escribir el guión literario de *Raza* (1941). Pero cuando en 1942 se advinó que el Eje perdería la guerra, este ciclo se interrumpió, se incentivaron las evasivas adaptaciones literarias decimonónicas (*El escándalo*, *El clavo*) y se creó el noticiario No-Do, exclusivo y obligatorio, fiel a las necesidades y consignas políticas del régimen. La victoria aliada hizo que el control de la política cultural se desplazase desde el sector falangista al católico, otorgando derecho de veto al censor eclesiástico, e hizo nacer el ciclo de cine religioso: *Misión blanca*, *La mies es mucha*. Y al cerco diplomático decretado por la ONU en 1946 el cine replicó con un ciclo de autoafirmación histórica e impe-

rial, mirando a las glorias del pasado: *Reina santa*, *Agustina de Aragón*, *Alba de América*.

Mientras los directores veteranos declinaban, una nueva generación de realizadores se convirtió en motor del cine franquista: Sáenz de Heredia, Rafael Gil, Antonio Román, Juan de Orduña y Edgar Neville, director de interesante personalidad, que sorprendió al combinar el sainete casticista y el cine de misterio en *La torre de los siete jorobados* (1944).

Años de renovación

Creado en 1947, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas fue la escuela de la que surgieron nombres renovadores como Luis G. Berlanga, Juan Antonio Bardem y Carlos Saura. El impacto del neorrealismo que llegaba de Italia estimuló una mirada crítica a la realidad social (*Surcos*, *Esa pareja feliz*) y permitió la obtención de éxitos internacionales (*Bienvenido Mr Marshall*, *Calle Mayor*). Esta actitud crítica e inconformista obtuvo una plataforma de presentación pública y de debate en las Conversaciones de Salamanca (1955), que criticaron la política cinematográfica estatal.

Los géneros se diversificaron en los años cincuenta, apareciendo un interesante cine policíaco barcelonés (*Aparta-*

do de correos 1001), un cine religioso (*Marcelino, pan y vino*), un cine nostálgico-musical (*El último cuplé, ¿Dónde vas, Alfonso XII?*), un cine de pretensiones sociales (*La guerra de Dios, Amanecer en Puerta Oscura*), un cine político que recababa la sumisión de los vencidos en la guerra (*Lo que nunca muere, Murió hace quince años*) y una nueva comedia 'desarrollista', que reflejaba las transformaciones de la sociedad española (*Viaje de novios, Las chicas de la Cruz Roja*).

Pero, paralelamente a los géneros, se afianzaba un nuevo cine de autor, que Carlos Saura plasmó en *Los golfos*. Pero su ejemplo máximo estalló con el escándalo de *Viridiana* (1961), del exiliado Luis Buñuel, que, tras triunfar en Cannes, fue prohibida. El relevo ministerial de julio de 1962, que colocó a José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía, supuso una inflexión aperturista en la política cinematográfica, con la creación de un código de censura que sustituía a la anterior arbitrariedad y con subvenciones específicas que permitieron una incorporación profesional a los diplomados de la Escuela Oficial de Cinematografía: Manuel Summers (*Del rosa al amarillo*), Miguel Picazo (*La tía Tula*), Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Berta*), etc. Como contrapunto a estas crónicas nacidas con voluntad realista, la Escuela de Barcelona se orientó hacia

Fotograma de «El espíritu de la colmena», de Víctor Erice, 1973



una vertiente más experimental y formalista (*Dante no es únicamente severo*).

Pero en octubre de 1969 Alfredo Sánchez Bella (quien había protestado la presencia de *El verdugo*, de Berlanga, en la Bienal de Venecia) fue nombrado ministro de Información y Turismo, lo que se tradujo en la liquidación de la experiencia aperturista. En medio de un florecimiento de subgéneros deleznales (cine de terror, de aventuras, etc.) y del despegue de la «comedia verde» (*No deseas al vecino del quinto*), se produjeron dos rarezas de gran interés: la recreación poética de la postguerra en *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, y su recreación musical e iconográfica en *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino, que fue prohibida.

Presente y futuro del cine español

El cine postfranquista se inició, de hecho, al final del tardofranquismo, con películas cuyos protagonistas eran los derrotados en la guerra civil (*La prima Angélica*, que motivó el cese del ministro Pío Cabanillas; *El amor del capitán Brando*) y con versiones no convencionales ni maniqueas de aquella guerra (*Las largas vacaciones del 36*, *Retrato de familia*).

La desaparición de la censura administrativa en noviembre de 1977 (que no impidió contratiempos como el de *El crimen de Cuenca*, en 1979) permitió una amplia diversificación de los géneros y las técnicas del cine español. Entre éstas, la aparición del cine-entrevista, no coartado por la censura previa de los diálogos (*El desencanto*, *La vieja memoria*). Mientras que la expansión de los géneros, además de hacer

florece la inevitable comedia libertina, permitió una libre recuperación de la memoria histórica de la guerra (*Las bicicletas son para el verano*, *La vaquilla*, *¡Ay Carmela!*) y de la historia del franquismo (*La escopeta nacional*, *Demonios en el jardín*, *El año de las luces*). Especialmente llamativa resultó la desmitificación de la figura de Franco en varios films (*Dragón Rapide*, *Espérame en el cielo*, *Madregilda*). Y los problemas de la transición política afloraron a la pantalla (*Asignatura pendiente*, *Siete días de enero*).

La veta libertaria de la cultura española de anteguerra fue recuperada por Bigas Luna (*Bilbao*), al tiempo que aparecían representaciones de comportamientos sexuales heterodoxos en la tradición machista española (*Cambio de sexo*, *El diputado*). Y nació una nueva comedia urbana, espejo de los nuevos comportamientos sociales (*Tigres de papel*, *Ópera prima*). El realizador más personal y exitoso en este apartado fue Pedro Almodóvar, quien aplicó de modo desenfadado la tradición del esperpento a la cultura urbana postmoderna: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *La ley del deseo* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Esta última le abrió los mercados internacionales y creó una nueva tipología en el cine español (las 'chicas de Almodóvar').

El cine español, con dos Oscars en su haber (*Volver a empezar* y *Belle époque*), ha incorporado una pléyade de nuevas directoras (Azucena Rodríguez, Isabel Coixet, Icíar Bollaín, Chus Gutiérrez, etc.) y goza hoy de un prestigio internacional del que nunca disfrutó en el pasado. Es menester una política cinematográfica adecuada, que le proteja de la competencia desleal y oligopolista del cine americano, para que pueda consolidar su marcha ascendente. □

