

Del sainete al esperpento / José Luis Castro de Paz y Jostexo Cerdán

Author : EU-topías

Date : 6 February, 2015

Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50, José Luis Castro de Paz y Jostexo Cerdán, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 2011, 224 pp.

Es obligado reconocer el esfuerzo de renovación de los estudios sobre el pasado fílmico y cinematográfico español llevado a término en la última década y media. Su origen suele situarse en *Antología crítica del cine español* (1997), editada por Julio Pérez Perucha. Como su nombre indica, este trabajo recopila críticas de películas, en casi todos los casos traspasando la frontera valorativa que encorseta el ejercicio crítico para entrar en el análisis fílmico, con la virtud de abordar obras que estaban en la sombra más oscura, ya fuera por pertenecer a la era pre-Bardem/Berlanga –textos como *La historia en cien palabras del cine español* (1954), de García Escudero, parecían dividir el pasado cinematográfico autóctono en “Antes de BB” y “Después de BB”, siendo la primera etapa una prehistoria casi inexistente–, por haberse incluido dentro del cajón de sastre de una suerte de cine franquista omnipresente entre 1939 y 1975 o considerarse simplemente intrascendentes; su acierto consistía, en definitiva, en desbordar los límites levantados por un canon cinematográfico español que había comenzado a configurarse en la década de los cincuenta –el periodo que centra *Del sainete al esperpento*– para acabar siendo hegemónico desde los años setenta. A partir de esta antología, con algunos meritorios antecedentes, empezaron a publicarse trabajos sobre la obra de cineastas menospreciados con anterioridad –como mínimo desconocidos– por los analistas y etapas del pasado cinematográfico ensombrecidas, como las décadas de los treinta y cuarenta, tenidas por menores en comparación con la efervescencia de las dos BB a mediados de los años cincuenta y los nuevos cines poco tiempo más tarde, a lo que habría que añadir un interés creciente por aspectos de la cinematografía autóctona olvidados como los directores de fotografía, la producción, los guionistas o la crítica y la reflexión, entre muchos otros.

Del sainete al esperpento participa de esta corriente renovadora, a lo que añade cierta conciencia y reflexión historiográfica. Esta ya ha aparecido ocasionalmente en artículos, introducciones y capítulos de monografías de autores como Santos Zunzunegui, Jenaro Talens, Vicente Sánchez-Biosca o los propios Jostexo Cerdán y José Luis Castro de Paz, pero en pocas ocasiones se ha centrado en el cine español. Los autores de *Del sainete al esperpento* intentan recomponer las bases sobre las que el pasado fílmico y cinematográfico autóctono ha sido convertido en historia del cine, en lectura de ese pasado y discurso sobre el mismo. Para ello es necesario desprenderse de la crítica cinematográfica, una vez reconocido su papel hasta el momento, desarrollar trabajos más sistemáticos, menos intuitivos, que acudan cuando sea necesario a fuentes secundarias, e intentar combinar el análisis textual con las herramientas propias de la historiografía. Conocidos ya los instrumentos del análisis textual desde los años setenta, los autores indagan en los métodos propios de la historiografía “generalista” para, entre otras cosas, equiparar la película al “acontecimiento”. Sin duda es una equiparación sugerente, que puede dar lugar a muchas reflexiones, pero habría que distinguir, de entrada, simplificando mucho y en el ámbito de la historia general, entre “acontecimiento muerto” –sólo revivificado por el historiador académico– y “acontecimiento vivo”, que sigue siendo actual normalmente por la vía de la memoria histórica. La distinción es más pertinente en este caso dado que los autores señalan su interés por contribuir a una “nueva memoria” con sus investigaciones sobre el cine español de los años cincuenta, más que a una “nueva historia”.

Ciertas películas, aquellas cuyos significados siguen siendo elocuentes para los espectadores conforme se aleja su contexto de producción y primero de recepción, en horizontes marcados por nuevos contextos, compartirían

algunos rasgos de los acontecimientos vivos. Sin embargo, resulta difícil dotarlas de la función que estos tienen en la memoria histórica, sobre todo su contribución a la construcción de la identidad colectiva. En otras palabras, por mucho que evoquemos una película será difícil que ésta represente el papel que tienen acontecimientos como la escritura del *Llibre del Repartiment del Regne de València*, las gestas de Jaume I o la Batalla de Almansa en la memoria histórica de los valencianos, por ejemplo. Una película puede ser un acontecimiento muerto y distante –tan solo revivificado por los historiadores del cine– o vivo, pero en este último caso su capacidad para dotar de contenido identidades compartidas estaría limitada a colectivos minoritarios como los fans y los cinéfilos, donde pueden tener un papel determinante en la configuración del sentimiento de pertenencia grupal. Sólo en el caso de que tratemos al colectivo de historiadores del cine español como cinéfilos o fans, que establecen, por tanto, una relación con el cine más amorosa, sentimental, que analítica, podría una película equiparse a un acontecimiento –vivo– capaz contribuir a la configuración de la memoria colectiva. Las características particulares de una película impiden que case del todo con la categoría “acontecimiento”, sobre todo por su relación con la memoria. Tal vez la clave resida en buscar también –o rebuscar–, además de en la historiografía generalista, en las reflexiones historiográficas de los teóricos e historiadores de la literatura y el arte, que las hay y son muy interesantes en muchos casos, que tratan obras/productos culturales/acontecimientos con características similares, al menos en términos historiográficos, a las películas, y que, además, en muchos casos han intentado conjugar análisis de diferentes filiaciones teóricas, normalmente sincrónicas, con la atención al cambio, a la diacronía, propia de la historia.

Otro de los aspectos destacados de *Del sainete al esperpento* es un interés por vincular el cine que aborda con la “cultura popular”, cuestión muy peliaguda dada la enorme cantidad de reflexiones –y juicios de valor– que ha generado definir ésta en relación con sus compañeras “cultura de masas” –juntas conformarían la “baja cultura”– y “alta cultura” desde los orígenes de los denostados –en ocasiones con acierto– *cultural studies* en esos marxistas de los años cincuenta y sesenta que empezaron a indagar en la superestructura cuestionando su carácter de determinada. Por “formas de cultura popular” los autores entienden las vinculadas al arte y la literatura populares, pero no parece claro que en ellas se concentre cierta disidencia de por sí; de hecho, podría afirmarse que es el uso de estas formas culturales lo que puede ser disidente o no, tanto en lo referente a la producción como a la recepción de sus productos, que en ocasiones puede estar muy alejada de la intención de sus autores.

Respecto al franquismo, hay un uso de la baja y la alta cultura disidente, otro cercano a los supuestos ideológicos del régimen y, si nos atrevemos a superar de verdad el pensamiento dicotómico podemos encontrar, como mínimo y siguiendo con la simplificación, una tercera categoría: una cultura indiferente, o al menos con cierto grado de indiferencia, mucho más “independiente” –no es legítimo utilizar la palabra “libre” dado el momento– de lo que seguramente podamos imaginar si atendemos antes al contexto en que se desarrolla, si hacemos que este la determine, que a los propios productos culturales –obras literarias, películas, etcétera– que genera. En ella situaríamos buena parte de la producción de Edgar Neville, el Rafael Gil de los años cuarenta como mínimo, algunas películas de Sáenz de Heredia por estas fechas y, sin duda, una parte importante del cine de José Antonio Nieves Conde, Manuel Mur Oti, Ladislao Vajda o Fernando Fernán Gómez, cineastas tratados en *Del sainete al esperpento*. No es que sus películas vaguen por un limbo alejado de las constricciones del contexto de producción que las enmarca, sino que éste, sus imposiciones y servidumbres, pesa menos que en otros directores que las asumen o se enfrentan a ellas. Podría decirse que su disidencia residiría en su indiferencia, en no aceptar, hacer suyas o enfrentarse a ellas, las imposiciones, en no reconocerlas de una u otra manera. Tal vez encontremos aquí, en esa indiferencia, la razón de la elocuencia actual de sus películas, del interés que todavía pueden despertar, y de la posibilidad de reubicarlas en el canon cinematográfico español diacrónico que se está configurando en la actualidad.

Esto nos conduce a la última cuestión. El hecho de que podamos situar a estos directores en la indiferencia los convierte en inclasificables dentro del pensamiento dicotómico que ha regido la historia del cine desde los años cincuenta, donde sólo existía cine franquista o antifranquista. Podría decirse que *Del sainete al esperpento* es el epílogo, la guinda del pastel, del primer paso en el cambio historiográfico dado entre los historiadores del cine, y que, tras la *Antología crítica del cine español*, se ha detenido especialmente en estos cineastas inclasificables. La bibliografía sobre José Antonio Nieves Conde, Manuel Mur Oti, Ladislao Vajda o Fernando Fernán-Gómez ya empieza a ser relevante, y los propios autores han contribuido a ello. Cabría pensar que el siguiente paso debería orientarse hacia aquellos otros que no tuvieron reparos en hacer suyas las servidumbres ideológicas del momento –si seguimos dividiendo el pasado cinematográfico, al menos bajo el franquismo, en términos ideológicos; criterio de categorización poco frecuente en otros periodos y que demuestra lo larga y oscura que es la sombra del régimen–, lo que evidentemente en ningún caso supone considerar que al tratarlos se hace apología de ellas. Esto

último sería tan descabellado como considerar, dado que tomamos la historia general como inspiración historiográfica, que un historiador que dedica sus investigaciones al fascismo es fascista o reivindica esta ideología; podría darse el caso, pero sin duda sería minoritario y en los márgenes de todo rigor académico.

Abordar los cineastas clasificados, al menos hasta el momento, entre los adeptos al régimen franquista conllevaría varias cosas: atender, en la medida de lo posible, a su importancia desde el punto de vista fílmico y cinematográfico en el contexto en que realizaron su trabajo antes que a su repercusión actual, limitar el juicio previo a la hora de encarar sus películas, dejando que sea primero el análisis fílmico el que marque la pauta –de él podría extraerse algunas sugerentes contradicciones respecto al supuesto lugar que las películas de un cineasta ocupan, en principio, en el campo cinematográfico bajo el franquismo–, diferenciar ya definitivamente la historia analítica –o la historia y el análisis– de la crítica, pues abordar a un cineasta o ciertas películas no debe conllevar valorarlas positivamente o reivindicarlas, e intentar articular un discurso histórico más distanciado. Entonces, más que contribuir a una nueva memoria –ya que la memoria acorta las distancias con el pasado, incluso lo inmiscuye en el presente, y es sentimental más que analítica– debería pensarse en una nueva historia.

Hay ejemplos muy relevantes de estas posibles historias no reivindicativas, pero normalmente han aplicado a sus objetos de estudio enfoques extrovertidos, donde la imagen audiovisual actúa a la manera de un documento sobre distintos aspectos de la realidad social y cultural. Estas historias son importantes, y resulta obligado seguir haciéndolas, pero la clave reside en saber si es posible también una historia del cine distanciada, no reivindicativa, pero que se tenga a sí misma por referente, que esté centrada en el cambio, en la diacronía, privilegiando aquello que es específico del cine, aunque obviamente no pueda quedar ajena a los parámetros socio-culturales en que este se desarrolla; una historia distanciada y, al mismo tiempo, introvertida.

Sin duda *Del sainete al esperpento* es un trabajo importante y profundiza en esta dirección. Supone, al mismo tiempo, la conclusión del primer capítulo de una renovación historiográfica que resultaba necesaria y una puerta abierta hacia las siguientes entregas. Pero el valor fundamental de este trabajo reside en su capacidad para incitar a la reflexión historiográfica, necesaria en una disciplina como la Historia del Cine, cuyo objeto de estudio, si bien tiene poco más de cien años, ya merece que nos planteemos desde que perspectiva lo enfocamos como historiadores.

Jorge Nieto Ferrando
Universitat de Lleida