

# I NUEVAS PUBLICACIONES EN CUANTO A LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

## I NEW PUBLICATIONS REGARDING THE HISTORY OF SPANISH FILM

RALF JUNKERJÜRGEN

Universität Regensburg, Alemania

*Ralf.Junkerjuergen@sprachlit.uni-regensburg.de*

Pasando de lo general a lo particular, la siguiente reseña reúne siete trabajos recientes sobre la historia del cine español. El panorama va desde perspectivas generales y panorámicas (Faulkner; Ibáñez Fernández) que sirven de manuales, hasta estudios monográficos de productoras (Mesegeuer) y homenajes a directores como León de Aranoa (Torreiro) o a películas únicas como *El Cid* (Girbal). En otros (Brühne; Aguilar) se refleja una vez más la importancia de Berlanga, Bardem y Fernán Gómez cuyos centenarios se celebran en 2021 y 2022.

*Una historia del cine español*, de Sally Faulkner, es la fiel traducción de la versión inglesa del libro publicado en 2013. El volumen tuvo una amplia y buena acogida, por lo que solo hace falta recordar brevemente lo que lo distingue de otras publicaciones comparables. Las historias del cine español se centraban, hasta la fecha, en el cine crítico y de denuncia, presentando por regla general el estancamiento social como uno de los mayores problemas. Faulkner, en cambio, parte de la movilidad social (p. 21) para narrar la historia del cine, relacionando la producción cinematográfica con los profundos cambios sociales que tuvieron lugar, sobre todo, desde los años sesenta. Divide la historia del cine español en siete capítulos cronológicos que ofrecen otras tantas lecturas pormenorizadas de filmes representativos (aproximadamente 10 páginas por película). Contrariamente al concepto enciclopédico de manuales como el de Román Gubern *et al.* o el de Bernard Bentley, la autora opta por un análisis detallado de 42 películas para volver a trazar el desarrollo entre 1910 y 2010.

Faulkner vincula el enfoque temático de la movilidad social con el concepto estético y genérico del cine *middlebrow*, término británico que describe un cine que se encuentra entre lo *highbrow* (lo intelectual y vanguardista) y lo *lowbrow* (lo popular). Lo *middlebrow* se acerca a lo que en la historia del cine español se ha llamado la tercera vía, pero como esa corresponde a una época precisa, Faulkner se ha decidido por no traducir el término *middlebrow*, una decisión audaz y arriesgada al mismo tiempo dados los contextos británicos en los que se origina el término. Por *middlebrow* se entiende un cine caracterizado por la fusión de una producción de alto nivel, unos temas serios, unas referencias a la cultura elevada y una forma accesible (p. 35). Justo porque se trata de una definición muy abierta, puede trazar las continuidades del cine a partir de los sesenta. Al mismo tiempo, esta flexibilidad conceptual acepta el reto de acercar

películas tan distintas como *Tristana* y *Las cuatro bodas de Marisol*. Según la hipótesis de Faulkner, el cine *middlebrow* está íntimamente relacionado con la movilidad social, ya que se establece como cine de la clase media en el curso del tiempo y, por eso, es un término plenamente aplicable al caso de España (capítulos 4 a 7).

La muy lograda traducción de Manuel Cuesta facilita la entrada del nuevo término, que abre nuevas perspectivas sobre la historia de un cine que, contrariamente a la mayoría de los demás cines europeos, se ha enfocado casi de manera exclusiva desde la dicotomía de resistencia y subordinación. Además de esta innovación, hay que destacar las finas interpretaciones de los filmes ejemplares que combinan con maestría coordinadas sociológicas con una sensibilidad tanto por los contextos culturales como por las estéticas cinematográficas.

Una idea parecida a la de Sally Faulker sigue Juan Carlos Ibáñez Fernández en su manual *Cine, televisión y cambio social en España*, que también traza el rumbo de los cambios sociales a través de lo audiovisual, aunque lo hace de una forma muy distinta. Fiel a la meta de la editorial Síntesis de publicar libros universitarios, el volumen no indaga en interpretaciones pormenorizadas, sino que ofrece los grandes marcos de la evolución desde los años cincuenta. El autor es muy consciente del impacto de las estructuras administrativas y financieras que regulan la producción audiovisual, y las toma como punto de partida para echar luz sobre los productos mismos. Al mismo tiempo, no considera estas estructuras un determinismo total, sino que tiene en cuenta también la resistencia y el debate que provocan. De esta manera, pinta un cuadro general del desarrollo de lo audiovisual en España, que abarca tanto el cine de autor como los géneros populares. El elemento más innovador es la fusión de la historia del cine con la de la televisión, una decisión muy sensata dado el creciente entrelazado de los dos medios. El *leitmotiv* de la narración es el cambio, el verdadero motor histórico, y que incorpora los desarrollos políticos, económicos y sociales.

Los tres primeros capítulos pasan de la censura a las conversaciones de Salamanca y luego, del desarrollismo al nuevo cine español para llegar a la configuración del modelo televisivo. Los capítulos son síntesis muy pensadas y logradas, sobre todo, para estudiantes de Ciencias de la Comunicación. Cuadros con resúmenes y listas bibliográficas completan los textos y los convierten en aproximaciones muy útiles a los temas en cuestión. Con el cuarto capítulo, el cine español de la Transición, cambia el ritmo de la exposición, no solo porque es mucho más largo, sino porque la presentación se hace cada vez más compleja. El marco general le permite al autor abordar corrientes tan distintas como el cine del destape o los comienzos de un nuevo cine de autor con Zulueta, Bigas Luna y Almodóvar. El capítulo siguiente se acerca a los años ochenta y toma la Ley Miró como punto de referencia para interpretar la estructura general de la producción. Contrariamente a la *communis opinio* según la cual la Ley Miró sería responsable de la desaparición de los subgéneros y las películas de bajo presupuesto, Ibáñez Fernández argumenta que películas de Mariano Ozores, Jesús Franco o las protagonizadas por Paul Naschy disminuyen no por un efecto Miró, sino porque pertenecían a un patrón obsoleto ya anteriormente estancado. El autor llega a esta

conclusión tras analizar las cifras de asistencia al cine, un indicador importante para los cambios de gusto y de interés, que es, a su vez, reflejo de los cambios político-sociales. De la misma manera se acerca a las modificaciones del consumo televisivo en los años noventa. Aquí la audiencia se convierte, incluso, en el eje central de la interpretación que el autor utiliza para arrojar luz sobre los momentos de cambio, entre ellos, por ejemplo, el éxito de la telenovela venezolana *Cristal* en 1990, que remite a una nueva lógica derivada de las expectativas del mercado. Diez años más tarde, la programación ha cambiado totalmente de nuevo, dado que el fútbol domina el consumo televisivo en cuanto a la audiencia se refiere.

Cuanto más se acerca al presente, más personales y más ensayísticos se vuelven los capítulos, y esto no es una crítica. De especial interés me parecen los apuntes sobre el cine español contemporáneo. El autor destaca la importancia de los canales de televisión para el cine desde 1999, cuando se les obligó a invertir un 5% en la producción cinematográfica, una política que posibilitó los mayores éxitos de los últimos quince años. Aparte de esto, señala el impacto de lo que se puede llamar cine transnacional, que pone de manifiesto la dialéctica entre lo nacional-local y lo internacional-global. La presencia y el éxito de películas españolas en festivales internacionales han producido un efecto en los críticos españoles. Más que nunca, la crítica utiliza la circulación de las películas españolas en los festivales internacionales, “y en consecuencia una factura formal más transnacionalizada” (p. 143), como principal argumento de su reivindicación. El libro cierra con un inspirador capítulo sobre los documentales televisivos de la pos-Transición. Aquí el autor muestra cómo se pierde cada vez más la posición del consenso para volver a enfrentamientos políticos debidos a la politización de la televisión estatal.

Aunque el libro de Ibáñez Fernández es más bien breve, consigue realizar una precisa introducción, muy recomendable para entender las cuestiones clave de la historia del cine español, no como una historia aislada del cine, sino dentro de lo audiovisual, en estrecha conexión con la televisión y dentro de la dialéctica entre público y política.

Con su amplia monografía *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1944)*, Manuel Nicolás Meseguer presenta el primer estudio sobre la primera cooperación hispano-alemana en el cine, que dio luz a una serie de películas de ficción y de documentales de propaganda. Cuando la Guerra Civil imposibilitó la producción cinematográfica en la España nacional, dado que los centros de producción –Madrid, Barcelona y Valencia– quedaban bajo el mando republicano, los golpistas buscaron apoyo en Italia y Alemania. Los nazis tenían gran interés en colaborar porque querían entrar en el mercado hispanohablante. Usaban España como base de partida para llegar al mercado latinoamericano en competición con los Estados Unidos. Johann W. Ther, un hombre de negocios alemán, supo aprovechar la ocasión cuando decidió crear en Berlín la productora Hispano Film Produktion (HFP) en 1936. Relacionado con la creación de Cifesa en 1932, Ther era un buen conocedor de la industria española. Dada la potencia de la industria alemana de aquella época, la productora HFP solo ocupa un lugar anecdótico en el cine alemán de aquel momento.

En España, en cambio, las películas resultaron grandes éxitos en sala, y los documentales formaban una parte crucial de la propaganda audiovisual del bando nacionalista.

Mesguer se basa en una indagación sistemática de los archivos españoles y alemanes para trazar no solo la historia de la empresa, sino también la acogida de los filmes en ambos países. HFP consiguió las máximas estrellas folclóricas de aquella época: Imperio Argentina y Estrellita Castro. Sobre todo la presencia de Imperio Argentina, que tuvo un breve encuentro con Adolf Hitler en 1937, era el principal objetivo a corto plazo para el Ministerio de Propaganda y para la industria alemana. La aparición de la actriz debía facilitar la apertura de los mercados en Hispanoamérica. Solo ella llamó verdaderamente la atención de la prensa alemana a causa de su “reconocida fascinación sexual” (p. 134), lo que había hecho creer a Goebbels que iba “a suponer una valiosa aportación a nuestro cine” (*id.*). No obstante, solo trabajó dos veces en Berlín, en *Carmen la de Triana / Andalusische Nächte* y en *La canción de Aixa / Hinter Haremstütern*. En cuanto a los directores, se contrataron Florián Rey y Benito Perojo, dos pilares de la hasta entonces breve historia del cine español.

Las películas de ficción se produjeron en doble versión, pero tuvieron una acogida muy distinta en Alemania y en España. Si bien en España se convirtieron en grandes éxitos en 1938 y 1939, ya el primer título, *Carmen la de Triana / Andalusische Nächte*, resultó un fiasco económico para la UFA. Al no llegar a un acuerdo con Imperio Argentina, HFP perdió el apoyo del Ministerio de Propaganda y fue una empresa apátrida durante la Guerra Civil. Por este motivo, su situación financiera se volvió muy precaria, dado que disponía de un capital limitado. Sin embargo, siguieron produciéndose películas como *El barbero de Sevilla*, *Mariquilla Terremoto*, *La canción de Aixa* y *Suspiros de España*, siendo la última la que constituyó el mayor éxito comercial de todas las realizadas por HFP.

Si las películas de ficción pertenecían a la categoría metagenérica de las “españoladas”, los documentales de propaganda se dedicaron íntegramente a la Guerra Civil española y ocuparon una posición hegemónica para el falangismo. Su meta era difundir en Alemania y en el resto de Europa la visión falangista del conflicto español. En total se produjeron cinco títulos montados en parte por materiales de los noticiarios o por filmaciones procedentes de organizaciones de ambos bandos. Las imágenes se acompañaban de una voz en *off* que adoptaba el discurso científico para transmitir elaborados mensajes propagandísticos, y de una música que potenciaba la fuerza expresiva. El conflicto se presentaba siempre de la misma manera: primero, se pinta la imagen de una España católica fiel a sus costumbres en la que irrumpe desde el extranjero el mal en forma de ideas comunistas; a continuación, empieza la lucha entre los defensores de la España tradicional y los revolucionarios extranjerizantes; al final, se restablece el orden de la España tradicional mediante la victoria definitiva (p. 179). Es interesante observar que, en comparación con la propaganda de Hitler y Mussolini, Franco no aparece como un gran hombre de Estado capaz de ponerse al frente del pueblo (p. 188). Entre los documentales fue *España heroica*, creado especialmente para el público español y estrenado en 1938 en Sevilla, el filme propagandístico con más repercusión nacional

e internacional del bando nacionalista. El deterioro progresivo de las relaciones culturales y comerciales entre ambos países y la debacle que se cernió sobre la sucursal en Berlín desde 1943 son algunas de las causas que explican la desaparición efectiva de la empresa antes del final de la Segunda Guerra Mundial. En 1945, Ther huyó a España, donde estaba a salvo de las investigaciones de los aliados y donde murió en 1954.

El impresionante trabajo de Meseguer ha dado lugar a un libro indispensable para cualquier lector que quiera informarse sobre el tema. Tres anexos, que se componen de filmografías, transcripciones de las locuciones de los documentales y reseñas biográficas, completan la parte argumentativa. El alto nivel científico y la cuidadosa edición confirman, una vez más, la importancia que tiene la editorial Shangrila para la investigación de la historia del cine español.

Con cerca de setenta libros sobre cine que combinan lo divulgativo con la escrupulosidad, el prolífico Carlos Aguilar ha llevado a cabo una impresionante labor de mediación entre el cine y un público de lectores aficionados al séptimo arte. Su reciente monografía *Cine cómico español 1950-1961. Riendo en la oscuridad* se inscribe en esta línea, y ofrece una multitud de informaciones ricamente ilustradas sobre los argumentos, los rodajes, los repartos y la evolución del género, sin profundizar en debates académicos. De esta manera puede servir como una buena introducción, ofreciendo un amplio panorama de la producción de comedias en la España de aquella época.

El volumen arranca con un prólogo personal de Analía Gadé, que presta su voz para presentar una publicación que tiene la meta de recuperar un cine de género a menudo despreciado y en gran parte olvidado, que es la comedia de los años cincuenta y que se subdivide, por regla general, en dos categorías: la comedia negra, que marca el género hasta mediados de la década, y la comedia rosa, que domina después hasta los años sesenta. El ojo de Aguilar no es neutro, amigo de una multitud de agentes de “nuestro cine” (como llama al cine español con afección), el autor ni reprime sentimientos nostálgicos (p. 37) ni se abstiene de criticar películas que le parecen un fracaso.

Aguilar divide la década en tres fases. La primera, de 1950 a 1955, inaugura la comedia realista bajo la influencia del género autóctono del sainete y la del neorrealismo italiano. Este tipo de comedia sale literalmente a la calle y rompe con la comedia anterior, rodada en estudios y ubicada entre ambientes de elevado nivel social. Uno de los primeros ejemplos es *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), con Fernando Fernán-Gómez, quien, unos años después, se pondrá también detrás de las cámaras para convertirse en uno de los directores de comedia que más marcaron la década. Sigue en esta línea Berlanga con *Esa pareja feliz* (1951; codirigida con Bardem), que Aguilar considera una obra maestra (p. 53). La segunda fase se caracteriza por la aparición de un tipo de comedia más ligero, inaugurado por *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956) y por las siguientes películas de José Luis Dibildos, de la productora Ágata Films. Destaca la importancia de Fernando Fernán-Gómez, que marca las dos fases, primero como actor y, durante la segunda, también como director, sobre todo a partir de su éxito con *La vida por delante* (1958), una comedia que reúne rasgos de los dos tipos. Sin embargo, aunque muchas comedias tienden a teñirse de rosa en la segunda

mitad de los cincuenta, eso no quiere decir que el humor negro y mordaz desaparezca; al contrario, recibe un nuevo empujón con la irrupción de la importante figura del guionista Rafael Azcona y su incipiente cooperación con Berlanga.

El último capítulo abarca solo los años 1960 y 1961, y destaca la importancia de Antonio y José Luis Ozores, y los inicios de Jesús Franco como director de comedias como *Labios rojos* antes de orientarse hacia el cine *exploitation*. Fue en aquellos años cuando Pedro Lazaga se dirigió hacia la comedia que tanto marcará la década siguiente, y que empezó la construcción de un nuevo tipo de estrella: Marisol. Sin embargo, no muere la comedia negra, cuya cumbre constituye, según el autor, *Plácido* (Luis G. Berlanga, 1961), con la que cierra el libro.

Aguilar se basa en una bibliografía amplia, pero más bien general y enciclopédica y no siempre actual, dado que el grueso de las referencias es anterior al 2000. Aspira a un público, más bien, no académico y, por eso, el uso científico del libro es limitado, en especial respecto a las cuestiones formales, porque pone las fuentes de sus citas sin precisar las páginas y porque cita a veces de segunda mano. Pero, con esta observación, no le queremos quitar méritos a la labor de Aguilar. Aparte de los impresionantes detalles que puede ofrecer un autor tan culto en la materia como él, el logro del libro se encuentra en la clasificación de un gran número de películas que va perfilando un género importante de la historia del cine español. A esto hay que añadir la gama y calidad extraordinarias de las ilustraciones que hacen del libro una rica fuente de informaciones sobre la comedia de los años cincuenta y de documentos fotográficos y gráficos difíciles de encontrar.

Poco se ha escrito en lengua alemana sobre el cine neorrealista español. La tesis doctoral de Julia Brühne, *¡Bienvenido neorrealismo! Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino*, rellena este hueco y es, hasta la fecha, el análisis más detallado y, en cuanto al marco teórico, el más ambicioso. La autora aplica las teorías de los *cultural studies* y del psicoanálisis a secuencias centrales de películas ejemplares, y consigue, de esta manera, proponer nuevas perspectivas sobre el tema. En su *crossover* (p. 30) metodológico, en el que Žižek, Freud, Lacan y Althusser forman las referencias centrales, la autora quiere ampliar el acceso hermenéutico, ya que, como dijo Fredric Jameson, hay que combinar el psicoanálisis con el contexto político. Desde este punto de vista, las películas se pueden considerar representaciones alegóricas de las macroestructuras sociales. Sobre todo en el caso de Berlanga y Bardem, lo privado y lo colectivo se entrelazan de manera inextricable.

Si el régimen franquista dejaba entrar al neorrealismo italiano para controlar las fuerzas de la oposición y para producir y promocionar sus propios mitos, lo extraordinario del cine de Berlanga y Bardem se encuentra, según la autora, en el hecho de que no se dejaran instrumentalizar por esa política, sino que llegaron a desvelar las construcciones ideológicas que el régimen quería imponer al cine. Brühne considera *Bienvenido Mr. Marshall* y *Esa pareja feliz* como paradigmas del cine de la posguerra porque giran en torno a la pregunta fundamental de cómo el individuo se constituye como sujeto dentro del orden en vigor. Este proceso, que Louis Althusser llama “in-

terpelación”, es, según la autora, el tema central del neorrealismo español. La interpelación significa que una institución ideológica llama al individuo con la meta de integrarlo en su norma social. Si el individuo obedece, recibe un papel social y disfruta de una cierta libertad basada en la ilusión de haber escogido su destino. La interpelación tiene, entonces, un efecto normativo e identitario (p. 31). La ideología corresponde para Brühne al principio lacaniano del orden simbólico, que prepara al sujeto para su papel en la sociedad.

Algunas de las películas ponen en escena cómo los personajes se convierten poco a poco en sujetos de autoridad. En *Esa pareja feliz*, los dos protagonistas no tienen otra opción que obedecer la orden del Estado de estar felices el uno con el otro, dado que no hay posibilidades profesionales. Juan, el marido, tiene cuatro diplomas, pero ninguna perspectiva. Lo mismo ocurre en *Calabuch*, una película que, según Brühne, no se debe interpretar como representación de un microcosmos idílico, tal y como se ha hecho hasta la fecha. Para Brühne, el físico Jorge es un agente de interpelación que lleva al pueblo hacia un nuevo orden simbólico: el de la transición de la dictadura al *lifestyle* estadounidense.

Si el pueblo de Calabuch parece un lugar idílico, lo es solo en la superficie, porque sus habitantes no tienen libertad, sino que tienen que seguir los ritos identitarios de las autoridades. La modernidad no ha llegado a Calabuch todavía, dado que la división del trabajo no se ha desarrollado mucho y que todos hacen un poco de todo. De hecho, la cámara presenta a Calabuch como una prisión, lo que Brühne considera el reflejo del país entero, cuyas autoridades, el cura y la Guardia Civil, frenan todo tipo de transgresiones (p. 231). Al mismo tiempo Calabuch es un lugar híbrido en el que la dictadura, el capitalismo, las ansias de libertad y el neocolonialismo compiten. El físico norteamericano Jorge, que es, al mismo tiempo padre metafórico y colonizador, genio y fugitivo, introduce el nuevo orden porque los habitantes del pueblo lo aceptan como líder y aceptan, de esta manera, el nuevo *lifestyle* (p. 245). Hay que añadir que ese *lifestyle* solo se manifiesta de manera rudimentaria en el consumo de cigarrillos norteamericanos que los contrabandistas introducen en el pueblo. ¿No es algo demasiado puntual para sacar unas hipótesis tan trascendentales? Aparte del hecho de que siempre ha habido contrabando de productos extranjeros. Más convincente es la interpretación de la escena en la que los habitantes dejan la corrida de toros en la playa para ver los fuegos artificiales de Jorge, un momento clave para Brühne, ya que la tradición española se sustituye por un discurso científico que alegoriza la alianza militar entre España y los EE UU. Lo que Brühne no tiene en cuenta es que el físico Jorge se llama Serra Hamilton, un apellido que incluye un elemento español, y que habla perfectamente el castellano. Dado que las cuestiones identitarias son cruciales para la investigadora, no se deberían pasar por alto estos detalles que sugieren que Jorge tiene, ya de por sí, una parte hispana.

*Muerte de un ciclista* y *El verdugo*, en cambio, demuestran lo que ocurre si dos interpelaciones opuestas se cruzan. Según Žižek, este conflicto causa una disposición histórica en el sujeto, cuestión que Brühne analiza en los dos protagonistas masculinos.

En el caso de *El verdugo*, Brühne está convencida de que las investigaciones todavía no han podido descifrar la complejidad de la película. Según la autora, Berlanga demuestra no solo que disfrutar de la vida es imposible bajo la dictadura, sino también que el ciudadano que protesta no es nada más que un simpatizante camuflado. Las alegrías del cuerpo —la comida y la sexualidad— son constantemente interrumpidas por la amenaza de la muerte, simbolizada por el maletín del verdugo. Cuando el padre sorprende a José Luis y a su hija solos en casa, empieza la lenta inclusión del joven en el sistema franquista (p. 283). Desde este punto de vista, el viejo verdugo no es nada más que una versión esperpéntica del dictador mismo (p. 289).

Brühne interpreta las tres películas, *Bienvenido Mr. Marshall*, *Calabuch* y *El verdugo*, a través de la relación entre España y los EE UU: si en la primera los EE UU aparecen todavía como un poder ajeno, en la segunda Jorge lleva a los habitantes del pueblo a un nuevo estilo de vida, y en la tercera el consumismo ya aparece establecido y como la meta de la vida. El amplio marco teórico de Brühne profundiza perspectivas aceptadas, a la vez que abre algunas nuevas. La combinación de los *cultural studies* y del psicoanálisis permite detectar secuencias clave que la autora descifra en una lectura a fondo alimentada por un gran conocimiento de teorías, no solo de los ya mencionados Žižek, Freud, Lacan o Althusser, sino también de Foucault, Durkheim, Agamben, Bergson, Benjamin y Derrida. El precio que paga por esta impresionante gama teórica es la exclusión de otros aspectos, como las condiciones de producción, los contextos biográficos, la recepción en su época y, en el caso de Bardem, la omisión casi total de la importancia de la música. En *Calle mayor*, por ejemplo, la banda sonora es un elemento constitutivo del melodrama, y no siempre su lógica corresponde a las interpretaciones de Brühne, como en la secuencia final de la estación en la que Isabel decide quedarse en la ciudad de provincias. Pero esto no resta méritos al sugerente estudio de Brühne que constituye una aportación importante a la investigación sobre el neorrealismo español.

Cuando Fernando León de Aranoa debutó con *Familia* en 1996, se consagró en poco tiempo como director de un cine social y comprometido, creando un ciclo que se cerró con *Amador* en 2010. Cinco años después volvió con *Un día perfecto*, película que, a pesar de algunos puntos de conexión con su obra anterior, presenta un cambio de rumbo importante. El momento era oportuno para que el Festival de Málaga le dedicara una retrospectiva en 2017, acompañada de la presentación de *Realismo, compromiso, poesía: el cine de Fernando León de Aranoa*, de la pluma de Casimiro Torreiro, crítico de cine en varias revistas y profesor en la Universitat Autònoma de Barcelona y en la Carlos III de Madrid. Ya en 2002, había publicado junto a dos coautores una primera monografía sobre León de Aranoa, labor que sigue ahora con este segundo título. El libro no está escrito desde un estricto punto de vista académico, sino, más bien, en el estilo del ensayo y del homenaje, o sea, “desde la admiración” (p. 20) y desde la amistad. El resultado es una sugerente introducción a la obra de Fernando León de Aranoa y una buena edición, que se debe a la feliz cooperación entre la editorial Luces de Gálibo y el Festival de Málaga. Es de esperar que esa colaboración continuara, no

solo por el resultado, sino también porque otros festivales (como Alcine) desgraciadamente se vieron forzados a abandonar sus publicaciones. En cuanto al trabajo editorial destaca la calidad de las reproducciones gráficas y un *layout* muy logrado. No obstante, y aunque las imágenes hablen por sí solas en gran parte, hubiera sido deseable enlazarlas más con el texto.

El libro se abre con un esbozo biográfico que se centra en el desarrollo profesional del cineasta, dejando, mayormente, a un lado su vida privada. Destaca que León de Aranoa venga, en realidad, desde la literatura y el dibujo y no de la cinefilia. Fruto de ese linaje fue el exitoso volumen de cuentos *Aquí yacen dragones* (2013). A esta primera parte le sigue un pequeño diccionario sobre la obra de León de Aranoa, enriquecido por afirmaciones del mismo director sobre actores, *castings*, críticas, etc. que echan luz sobre sus formas de trabajar y sus convicciones cinematográficas, a veces formuladas de manera proverbial, como por ejemplo cuando dice que le “gustan las películas que crecen como la mala hierba, en los márgenes del camino embaldosado de los géneros” (p. 53). La última parte la constituyen capítulos de unas diez páginas cada uno sobre las obras de León de Aranoa como director. Estos reúnen información útil sobre las circunstancias de la creación, del rodaje y del contenido, ofrecen interpretaciones de su significado y terminan con un breve recorrido crítico.

Destaca el capítulo sobre *Familia*, que sienta las bases para los demás, ya que la película diagnostica la disfuncionalidad de la institución en cuestión y denuncia los simulacros que enmascaran las durezas de la vida cotidiana para hacerla soportable, dos aspectos que marcan gran parte del cine de León de Aranoa.

Con *Un día perfecto*, el director trabaja, por primera vez, con un elenco multinacional, en inglés y con estrellas internacionales. El “lenguaje enteramente nuevo en su cine” (p. 175) se debe, también, al excelente trabajo del operador Álex Catalán. Después de señalar las diferencias entre la película y la novela en la que se basa, Torreiro analiza los personajes e interpreta el final, en el que la lluvia soluciona, por fin, el problema de la contaminación del pozo, dando una lección de humildad a los seres humanos, ya que “es la Naturaleza la que, a la postre, termina enmendando los desmanes de los hombres. Y corrigiendo, de paso, la soberana estupidez de la timorata, dañina burocracia castrense” (p. 174).

Este cambio de rumbo continúa con *Loving Pablo*, que por las fechas de publicación del libro no se ha podido incluir en el panorama. El libro se cierra con un capítulo sobre el impresionante documental *Política, manual de instrucciones* (2016) que acompaña la formación del partido Podemos durante el año anterior a las elecciones generales. Como el director tuvo acceso a los mítines del equipo de los líderes del partido y reproduce largas entrevistas con Errejón e Iglesias, el documental ofrece una visión muy íntima del nuevo partido y se convirtió inmediatamente en un documento histórico. Como el libro se ha escrito para el homenaje en el Festival de Málaga, es comprensible que se centre en la obra del cineasta, pero dada la importancia de la literatura para León de Aranoa, hubiera sido enriquecedor también dedicar algunas páginas a su obra literaria. No obstante, el libro constituye una introducción

informativa y sugerente a la obra del director y cuyo elegante estilo permite una lectura amena.

Terminamos con un trabajo que Elena Girbal dedica exclusivamente a la película *El Cid*. Aunque no se trata de una película española, la superproducción de 1961, dirigida por Anthony Mann, ha entrado en la memoria colectiva del país. A principios de la época desarrollista, el cine de Hollywood regaló al régimen franquista una visión universal de uno de los héroes nacionales centrales ya desde el siglo XIX. El estreno de *El Cid* en el Capitol de Madrid se consideró de tal importancia simbólica que la mismísima Carmen Polo asistió sustituyendo a Franco, que estaba impedido por un accidente de caza.

Si el reparto se componía de estrellas internacionales como Charlton Heston y Sophia Loren, muchos técnicos que participaron en el rodaje en Ávila, Burgos, Calahorra y muchos más lugares eran españoles, e incluso la dirección contó con un asesor oficial que era el máximo especialista en la materia: el erudito Ramón Menéndez Pidal. Esa fue una de las razones por las cuales la Fundación Menéndez Pidal publicó el trabajo de fin de máster de Elena Criado Girbal, realizado en la Universidad Complutense en 2016 y que está disponible en internet. El trabajo estudia la influencia de la obra monumental de Menéndez Pidal *—La España del Cid—* en el guion, presenta una ficha técnica detallada, comenta episodios de la película y termina perfilando la recepción de la película, que va desde los comentarios de los censores hasta las críticas en las grandes revistas. El libro ofrece un amplio panorama de cómo se hizo y cómo se percibió la película en su época, enriquecido con numerosas imágenes. Lo más innovador son los documentos poco accesibles de Menéndez Pidal y de la censura consultados por la autora.

Como se trata de un trabajo realizado en un máster de literatura española, el análisis fílmico queda —desgraciadamente, a mi parecer— muy reducido. La película se integra, más bien, en una línea literaria que va desde el *Cantar* hasta la película misma pasando por obras de teatro como *Le Cid* de Corneille, sin indagar en su linaje genérico que la enlaza con otras grandes producciones de la época y que hicieron de España un lugar de rodaje privilegiado, poniendo las bases para el gran éxito del *western* europeo, rodado en localizaciones como el desierto de Tabernas. Tampoco se indaga en la dirección del análisis de los discursos. A pesar de los méritos mencionados, el trabajo apenas profundiza en cuestiones que vayan más allá de su acercamiento descriptivo. Un lector en busca de información estará, sin duda, satisfecho, pero quien busca respuestas a preguntas que giran en torno al significado cultural que tuvo la película, o que todavía puede tener hoy en día, no las va a encontrar. La autora se apoya mucho en los hechos mismos y deja que el lector se forme su propia opinión, sobre todo en la última parte, que reúne las críticas. Los puntos de vista se presentan, pero no se explican. Creo que hubiera sido más enriquecedor hacer un análisis de los discursos de la época desde un punto de vista crítico. ¿No es el Cid un héroe nacional instrumentalizado por el régimen de su época? ¿No es indispensable cuestionar los valores que representa —“nobleza, fidelidad, heroísmo, patriotismo [...] religiosidad”— que, como

dice la autora, son “básicos para consolidar el sentimiento nacional” (p. 17)? Se echan de menos las perspectivas desarrolladas por los estudios culturales, que muestran que la nación se construye y la memoria se modela. El Cid es un personaje especialmente relevante en este sentido.

En resumidas cuentas, el estudio ofrece mucha información, pero poco análisis. En parte, esto se debe al género al que pertenece: un trabajo de final de máster no se presta necesariamente a la publicación sin retoques. La monografía tiene sus méritos, pero muestra, también, los límites cuando se editan trabajos de este tipo que, en principio, no están destinados a la publicación, sino a la evaluación de la madurez investigadora.

## TÍTULOS RESEÑADOS

- Aguilar, Carlos. 2017. *Cine cómico español 1950-1961. Riendo en la oscuridad*. Valencia: Desfiladero (Colección Moviola, 1). 302 páginas.
- Brühne, Julia. 2016. *¡Bienvenido neorealismo! Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino*. Tübingen: Stauffenburg Verlag (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, 29). 373 páginas.
- Faulkner, Sally. 2017. *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-2010*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert (La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España, 38). 456 páginas.
- Girbal, Elena. 2017. *El Cid: del “Cantar” a la gran pantalla*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal (Colección Renuevos del Olivar de Chamartín). 220 páginas.
- Ibáñez Fernández, Juan Carlos. 2016. *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid: Síntesis (Libros de Síntesis. Comunicación, 4). 170 páginas.
- Meseguer, Manuel Nicolás. 2017. *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1944)*. Santander: Shangrila (Hispanoscope Libros, 14). 344 páginas.
- Torreiro, Casimiro. 2017. *Realismo, compromiso, poesía: el cine de Fernando León de Aranoa*. Gerona: Luces de Gálibo (Cine, 10). 205 páginas.

| Ralf Junkerjürgen es catedrático de Culturas Románicas en la Universität Regensburg. Sus áreas de investigación son el cine español y la cultura española contemporánea. Publicaciones destacadas: *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen* (2012), *El cortometraje español 2000-2015* (coed., 2016); *El mundo sigue. Redescubrimiento de un clásico* (coed., 2017). Es editor de la colección Aproximaciones a las Culturas Hispánicas (Iberoamericana/Vervuert), dedicada al estudio de los medios de comunicación.