

EL CINE ESPAÑOL DE LOS 40 Y EL *ROSTRO ORDINARIO* DE HOLLYWOOD

Fernando GONZÁLEZ GARCÍA

Universidad de Salamanca

fergogar@usal.es

Recientemente, José Luis Castro de Paz ha sintetizado sus investigaciones sobre el cine español de los años cuarenta en cuatro modelos de estilización, que comprenden «nuevas y variadas (a menudo densas, siempre condicionadas) formulaciones fílmicas capaces de conjugar, en permanente disputa textual, los ya internacionalizados dispositivos narrativos y visuales del Modo de Representación Institucional» (Castro de Paz, 2013: 48). Estas formulaciones aparecen como resultado fructífero del «rozamiento» de aquel modelo, ya dominante en España, con tradiciones, parámetros culturales y registros interpretativos propios. Las brillantes propuestas de Castro de Paz se centran en esas «disputas textuales» y rozamientos, dando por sobreentendidos los condicionantes. Estos, sin embargo, han sido puestos de relieve por José Antonio Pérez Bowie en distintos trabajos, en particular en *Cine, literatura y poder* (Bowie, 2004) así como por mí mismo, a través sobre todo del estudio de las adaptaciones que en esta década se llevan a cabo, de sus paratextos y de sus contextos. Quisiera, pues, centrarme aquí de nuevo en algunos de los condicionantes que, en mi opinión, pueden influir en la dirección de esos rozamientos, y en sus frutos, para preguntarme sobre la posibilidad de surgimiento, en la España de los 40, de un *rostro ordinario* como el que Aumont (Aumont, 1998) propone para el cine hollywoodiense de los años 30 y 40.

La Guerra Civil española termina en 1939, pero la Segunda Guerra Mundial, que tiene su importancia en lo que ocurre dentro de España en muchos aspectos, incluido el cinematográfico, y a la que España responde con sus políticas de no beligerancia y de neutralidad, no acaba hasta 1945. El contexto de recepción del cine norteamericano en España en esta década, en tanto que modelo de evolución de ese MRI, aparece así determinado por las circunstancias políticas derivadas de la posición española ante el conflicto mundial, y su situación posterior. Estas, afectan incluso a capacidad de penetración del cine norteamericano en el mercado español, con importaciones casi nulas hasta 1942, un repunte en 1945, y un nuevo descenso a partir de 1946. Si durante 1935 el cine norteamericano había representado el 70% de todo lo importado –entre el 80 y el 85% según los servicios consulares estadounidenses en España (León Aguinaga, 2008: 48)–, el repunte de 1945 se queda en el 66,4,

descendiendo hasta alcanzar solo el 46,9% en 1949 (Díez Puertas, 2003: 141). Ante el peligro de invasión de producciones norteamericanas, y como respuesta al boicot de película virgen, el Estado reduce las licencias de importación para películas norteamericanas –se importan 98 títulos en 1947, 58 en 1948, 69 en 1949, y 75 en 1950–, mientras intenta favorecer la entrada de productos hispanoamericanos y europeos (León Aguinaga, 2008 : 238-253). Aparte de que esta reducción tiene que ver con las difíciles negociaciones que se llevan a cabo con los exportadores norteamericanos, hay que tener también en cuenta la desconfianza del Régimen ante un cine capaz de transmitir sutil y eficazmente contenidos ideológicos. Como sabemos, la crítica oficialista española se muestra muy vigilante incluso ante soluciones formales que consideran peligrosas, como vimos ya en su momento con las reacciones ante *Rebecca*, de Hitchcock (González García, 2003).

En este sentido, Jacques Aumont fue particularmente certero. Hablando sobre el «rostro ordinario» del cine norteamericano de los años 30 y 40, Aumont ligaba forma fílmica, sociedad, política y economía. Describía esos años como los del deseo de estabilidad, de orden, de regularidad. En el lenguaje cinematográfico son también los de los intercambios plano a plano, rostro a rostro. Poco después de la mitad de los años treinta, aumenta regularmente la frecuencia de *raccords* de miradas, que pasan de un 20% en 1920, a un 40% a comienzos de los años 40. También es cierto, como comenta más tarde, que desde fines de los 30, hay también una tendencia a una mayor ambigüedad del rostro, acompañada por una duración mayor del plano, muchas veces modificado mediante movimientos de cámara. Para Aumont, las formas del cine norteamericano no pueden ser separadas de la organización del trabajo en un sistema capitalista, pero ese sistema no viene de la nada, sino que se apoya en una organización social y en una herencia política. Es así como el cine de Hollywood construyó un rostro común, ordinario, atributo de un sujeto libre e igual a los demás, pero que debe confrontar siempre esa libertad y esa igualdad con la de los otros sujetos libres e iguales. El rostro ordinario de Hollywood es el rostro de la democracia occidental, americana y capitalista (Aumont, 1998: 63-64).

Los públicos españoles de los cuarenta se muestran fieles a su preferencia por el cine norteamericano, como ya habían demostrado una década antes. A pesar de la caída de importaciones de películas americanas, estas obtienen el 72'8, el 75'8 y el 66'4 de las entradas en 1948, 1949 y 1950, respectivamente. Vienen luego las películas españolas, con el 13,4, 12,4 y 13,8% (León Aguinaga, 2008 : 251).

En cuanto a la crítica oficialista, hay que decir, con todo, que su desconfianza va acompañada por la admiración: incluso en los tiempos en los que se podía considerar el cine norteamericano como «hebreo», como punta de lanza de la propaganda liberal y judía (Romero Marchent, 1942), se considera su maestría técnica y narrativa. Esta ambivalencia puede influir en el modo en que los cineastas y guionistas españoles se relacionan con el modelo de formalización narrativa que el cine norteamericano representa.

A pesar de su importancia y de su peso, no voy a hablar aquí del problema de la censura. Sí, sin embargo, de que esta está íntimamente ligada al sistema de licencias que permite la existencia de un cine español incluso al margen de su posible competitividad, aunque el Estado está muy interesado en

que el cine español se vea en España, e incluso que sea capaz de salir a los mercados exteriores. Esos porcentajes relativamente estables de asistencia a las salas para ver películas españolas indican que estas tienen público, de manera que parecen engarzar, efectivamente, con la cultura popular española y con los intereses de los espectadores. Pero me interesa señalar que la situación es muy diferente de la que se dio sobre todo entre 1935 y 1936, cuando los públicos españoles se entusiasmaron con un cine nacional –que incluso se exportaba– capaz de existir sin medidas proteccionistas. Las comisiones de valoración y de censura y la crítica oficialista, exigen sin embargo en los cuarenta un cine español «diferente» en un doble sentido: distinto del de la etapa republicana, y distinto del cine extranjero, especialmente del norteamericano. Esta coerción obliga a productores, directores y guionistas a buscar soluciones. En esta circunstancia, no es extraño que nos encontremos, para esta década, con una enorme cantidad de adaptaciones de textos literarios: se trata de una exploración de la literatura reciente y del pasado en busca de argumentos y posibilidades narrativas que marquen esa doble diferencia. Pérez Bowie (2004: 110-145) ha subrayado dos rasgos de la crítica oficialista de estos años, por una parte, la insistencia en la exigencia de «españolidad» para temas, argumentos e incluso estilo, sobre todo para las películas que pretendan acercarse a los postulados del régimen, y la debilidad conceptual con la que esta misma crítica trabaja –y que probablemente sea extensible a las propias comisiones censoras y clasificadoras–.

En este contexto, surge toda una literatura de carácter propedéutico (Delgado Casado, 1993: 29-33) cuya función es la de intentar poner un poco de orden en un caos que no es solo conceptual. Sobre todo a partir de 1942, con la llegada de productos anglosajones a veces bastante anteriores a esta fecha, otros en cambio recientes, España parecía un «gigantesco cineclub» (Valencia, 1942), y resultaba necesario saber de cuándo era un producto para poder juzgar su importancia. Si volvemos a Aumont y recordamos el incremento de *raccords* de miradas que se acelera sobre todo desde mediados de los treinta y alcanza su culmen hacia 1940 –es decir, el período durante el que el cine norteamericano reciente no llegaba todavía a España, aunque algunos productores y directores se desplazaran para verlo a Lisboa–, resulta lógica la necesidad de esta propedéutica. Baste recordar cómo, cuando Rafael Gil trataba de explicar la cuestión de la subjetividad en *Rebeca*, decía que el ambiente parecía surgir de los personajes. Esta propedéutica, sin embargo, a la hora de tener en cuenta el *raccord* de miradas, resulta bastante conservadora: Enrique Gómez (Gómez, 1944: 135) afirmaba que el contraplano de la persona que escucha es un «plano de reacción», con lo cual demostraba no haber entendido uno de los mensajes más importantes que estaba enviando el cine norteamericano con su «rostro ordinario». Este es intercambiable, está siempre en relación con otros y su gesto, sin ser opaco tiende, como la voz, a la discreción (Aumont, 1998: 57-58). En España, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) fue gran éxito, capaz de cambiar el nombre de un barrio en Zaragoza (Martínez Herranz: 2009: 242). Esta película está construida sobre esa discreción y sobre una enorme cantidad de *raccords* de miradas en los que sería difícil definir qué es un «plano de reacción», es decir, lo que expresa el gesto del que escucha. En *Casablanca*, el contraplano no indica muchas veces algo absolutamente legible en la expresión del personaje: no se puede saber del todo qué está pensando, qué proyecto vital tiene, en qué cree y en que

no. Como *Rebeca*, con una estrategia diferente, no a través del plano subjetivo, sino con el cruce de miradas, *Casablanca* propone al espectador, mientras dura, dudas que puede compartir, con las que tiene que implicarse. Esa dosis de ambigüedad, que tiene mucho que ver con una puesta en forma «transparente», no es frecuente en el cine español de los cuarenta. Por el contrario, cuando hay ambigüedad, esta está mediatizada muchas veces por la fuerte presencia de la instancia narradora, que a veces se hipertrofia. La ambigüedad, la duda, se trasladan entonces del plano de los personajes al plano de la representación: lo que está en juego así, es el grado de realidad, irrealidad o incluso delirio, el grado de ingenio, de capacidad de juego o de parodia de la obra como algo que se cierra sobre sí misma.

Se podrían incluso poner en relación la puesta en escena transparente, el rostro ordinario del cine norteamericano, discreto, y sus juegos de miradas, con la participación del público –y de los distribuidores–, mediante los visionados a los que pueden someterse las películas antes de su formalización definitiva para intentar asegurar una buena acogida. En España, la confrontación previa al estreno se da, por el contrario, únicamente con las comisiones de valoración y de censura.

Los *raccords* de miradas no suelen ser abundantes en el cine español de los 40. Estos, en el cine norteamericano, como dice Aumont, están relacionados con la existencia de un «rostro ordinario», un sistema de organización del trabajo y una ideología, pero también con unos presupuestos de rodaje elevados y con abundancia de película virgen. Organizar el rodaje de una película de manera que aumente la frecuencia de *raccords* de miradas, con sus necesidades de iluminación para cada plano y contraplano exige, en primer lugar, una cantidad de película virgen y una organización industrial del trabajo que no están al alcance de las producciones españolas del momento, de manera que es natural que se intente encontrar otro tipo de soluciones, y que estas tengan que ver muchas veces con tradiciones escénicas, dramáticas e interpretativas que el público reconoce y acepta. La originalidad de una película como *El destino se disculpa* (Sáenz de Heredia, 1945) tiene que ver en parte con la hipertrofia de las instancias narrativas y con una estrategia de focalización que concentra los juegos de *raccord* de miradas, en plano y contraplano fundamentalmente en los momentos en los que el personaje vivo ve las figuras, los objetos –un perchero, una estatuilla de Don Quijote– en los que se encarna la voz de su amigo fantasmal que viene a avisarle de los peligros que corre con su relación amorosa. Este juego resulta divertido a la vez que autorreferencial, del mismo modo que cuando se juega en esta película con una focalización externa que nos deja ver solo un paisaje sin figuras mientras los dos novios comentan en *off* que en esa zona es frecuente ver a parejitas y que por eso tienen que mantener la compostura. Sáenz de Heredia es uno de los pocos directores españoles a los que el crítico Antonio Barbero (1955) reconocía, ya a mediados de los cincuenta, como un buen director, sobre todo cuando los guiones eran también suyos. El trabajo de Sáenz de Heredia destacaría así, para Barbero, por encima de los «orfebres del idioma» que supeditan al diálogo la puesta en escena (Barbero, 1952: 24).

El silencio –no hablo solo de acción sin palabras, sino también y sobre todo de los silencios soportados por *raccords* de miradas– tiene poca presencia en el cine español de los cuarenta: salvo algunas excepciones, la mayor parte de las películas sustentan la mayor parte de su duración en los

diálogos, y estos con poco juego de plano y contraplano y escasos *raccords* de miradas. *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948) comienza con una secuencia de acción casi sin diálogos, con una planificación muy a la americana en la que caben incluso subjetivas, pero este tipo de estrategias se reducen al mínimo en las secuencias dialogadas. Una película de acción, como *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) con un grupo de personajes encerrados, contiene pocos *raccords* de miradas y juegos de plano y contraplano, así como escasísimas subjetivas y estas, excepto las que algún soldado de la tropa dedica a Tara, la única mujer que aparece, son de los oficiales, preferentemente de los que están al mando.

Hay excepciones en el que Castro de Paz denomina Modelo de estilización delirante, particularmente en una de las escasas películas de esta década donde el silencio tiene un papel preponderante, *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1948). Ya en la *Antología Crítica del cine español* editada por Pérez Perucha, Castro de Paz (1997: 239-242) llamaba la atención sobre un comité censor que, ante el tormento del personaje, que le lleva a enrolarse en el bando nacional tras haber perdido a su esposa por una bala perdida al inicio de la guerra en Barcelona, no le ven la lógica al argumento y se preguntan qué culpa tenía él. Esta película fue condenada a tercera categoría, considerada inaceptable, sin interés de ningún tipo, y sólo elevada a 2ª B tras la inclusión de material de archivo y de un montaje más largo, lo que no ayudó mucho a recuperar lo invertido y supuso la ruina para un director-productor que, entre otras cosas se las había ingeniado para realizar largos planos con movimientos de cámara similares a los de la *crab-dolly*, enfatizando la ambigüedad del rostro. No es que se busque denodadamente esta ambigüedad, pero Llobet como director y Fernán Gómez como actor consiguen que el gesto, incluso en el «plano de reacción» tienda a ser opaco y no avance intenciones. Llobet se identifica con el personaje principal masculino, como es habitual en este modelo. No sólo eso, sino que las marcas enunciativas, que suelen consistir en ir del detalle al conjunto y nuevamente al detalle, en planos secuencia muy móviles, no pretenden insistir en lo que va a pasar, sino que se mantienen al hilo de lo que le ocurre en cada momento al personaje principal. No resulta extraño, entonces, que en esta película que habla de pasión por el cine, sea precisamente *Rebeca*, que tanto dio que hablar en 1942 y 1943, el motivo por el que este personaje decida quizá no olvidar, pero sí asimilar su pasado y volver a hacer películas. Es viendo *Rebeca*, identificando su sentimiento de culpabilidad con el del protagonista de *Rebeca*, como es capaz de empezar a liberarse de esa culpa que proyecta en el cine, ya que estaba rodando los acontecimientos de las calles de Barcelona en julio de 1936 mientras una ráfaga perdida de ametralladora mataba a su esposa embarazada. En *Vida en sombras*, el narrador se identifica con su personaje y el personaje se identifica a su vez con el de otra película, que también se siente culpable a pesar de ser inocente. La puesta en abismo de *Vida en sombras*, desde este punto de vista, sería el reverso de la hipertrofia de instancias narrativas, de los juegos autorreferenciales que aluden a la narración en tanto que narración, a la separación entre ficción y percepción o sentimiento de lo real, que trasladan los problemas de los personajes al plano de la enunciación. Si aquellos siguen una jerarquía ascendente, que termina, como mucho en el delirio compartido entre personaje y voz narrativa, o en la paradoja propuesta por un enunciador que está

siempre más allá, como en el modelo paródico, aquí se trata de una salida final del delirio mediante una puesta en abismo que lleva a la liberación. El delirio termina no por imposición, sino por la conciencia de libertad recobrada del propio personaje, que acaba liberando al propio narrador, quizá al propio enunciador. Aquí, el destino no necesita disculparse. Quizá por eso el ostracismo, a la película y al autor.

Me gustaría terminar volviendo al problema del «rostro común» enunciado por Aumont, recordando *Mi adorado Juan* (1950), de los hermanos Mihura, y comparándola con *Qué bello es vivir* (*It's a wonderful life*, 1946), de Frank Capra. Se trata *Mi adorado Juan* de una película a partir de cuyo argumento, Miguel Mihura realizaría más tarde una adaptación teatral. La relación con la película de Capra no pasó desapercibida para la época. Sin embargo, me gustaría centrarme por un momento en una secuencia de *Qué bello es vivir*, un plano único que resume, sin necesidad de *raccords* de miradas, el rostro común del que hablaba Aumont. Es un plano medio de conjunto en el que, casi al principio de la película, después de una conversación con su padre, se nos muestra al protagonista en una fiesta: uno tras otro, sus amigos, una antigua novia quizás, van entrando en ese plano y manteniendo conversaciones cruzadas, con él, y con otros que están fuera de campo pero de los que también algunos va entrando mientras queda sitio. Este plano plantea y subraya la igualdad del protagonista con aquellos que le rodean. La línea de fuerza que puede hacer cambiar de plano es algo que está aún fuera de campo, y que el personaje no vería si alguien, uno de sus iguales, no le avisara: la presencia de la persona que se convertirá luego en su esposa. Las circunstancias pondrán a prueba la resistencia de alguien que, siendo como los demás, se halla en una circunstancia que le convierte en un punto de referencia¹. Desde este punto de partida: en un contexto de crisis, en una situación que puede llevar a la injusticia, luchar por la preservación de ese individualismo igualitario, es desde donde se desarrolla *Qué bello es vivir*, a pesar de su ángel y de su barroca construcción narrativa. La filosofía de Juan, es la contraria: que nos dejen vivir, bellamente, tranquilamente, si es posible. La secuencia que precede a la aparición de Juan nos lo muestra como un ser excepcional, a quien todo el mundo conoce y aprecia: luego sabremos que todos los esfuerzos de Juan van encaminados precisamente a no destacar, a evitar competir. Esta paradoja marca una película que sería el reverso de la de Capra: sin ser en absoluto ejemplar en el contexto del franquismo, no tuvo excesivos problemas, quizá porque hay toda una serie de marcas enunciativas que hacen de ella un relato que no pretende ni implicar emocionalmente al público, ni, por su argumento algo estafalario, tener carácter ejemplar o moralizante. Frente al plano descrito de *Qué bello es vivir*—donde además todos los personajes pertenecen a una misma clase media, provenientes del mismo instituto—, la hiperbólica presentación de Juan se sustenta sobre llamativos y exagerados *raccords* de voz y mirada de personajes tipo —el camarero, el pescador, la vecina—, que van desde el interior de un bar, y pasan por el barrio marinero hasta llegar a la puerta cerrada del despacho de Juan, reforzados por rapidísimos movimientos de cámara con angulaciones a veces extremas.

¹ El rostro de James Stewart, que recuerda la Norteamérica rural, el del *New Deal*, se enfrenta (Muscio, 1996: 31-32) al de las estrellas extranjeras, exóticas y aristocráticas, de la década anterior.

Conclusiones

Manuel Palacio, en su análisis sobre *Brigada criminal* (Ignacio Iquino, 1950) tras llamar la atención sobre la importancia explicativa de la voz *over* en uno de los primeros policíacos españoles que remite directamente a un subgénero norteamericano, el «procedural», y subrayar la presencia abundante en esta película de *raccords* de miradas, afirma que sus «fallos», si bien podrían achacarse a dejadez, o a un exceso de «evitable virtuosismo», podrían también

[...] justificarse en tanto expresión sintomática de las complejas dificultades para aclimatar un género de origen norteamericano cuya materia referencial es difícilmente transportable a las condiciones de nuestra situación política en donde, bajo una dictadura, el estado de derecho brilla por su ausencia. El ejemplo más evidente de lo que decimos lo constituye la repetida utilización de planos picados o contrapicados que no forman parte de lo que el género requiere sino de una composición retóricamente efectista que tiene muy poco que ver con las reglas del realismo fílmico (Palacio, 1997: 281).

Los roces con el MRI, si tomamos como expresión del mismo el cine norteamericano, tal y como se desarrolla en estos años, manifiestan la relación ambigua, contradictoria e inestable que se da en el cine español de los cuarenta, con el sistema ideológico y económico que ese modelo representa. Productores y directores, y también críticos, censores y evaluadores de los cuarenta responden a las propuestas de un modelo norteamericano que atrae a los públicos españoles pero, como explicó Pérez Bowie en *Cine, literatura y poder*, bajo la coerción de una necesaria «españolidad» que plantea una doble diferencia: con respecto al cine norteamericano, y con respecto al del pasado republicano, con unas herramientas críticas débiles. Avanzar en el estudio del cine español de los 40, exigiría un acercamiento combinado, semio-pragmático, y a la vez internacionalizador, que permitiera comparar las respuestas –políticas y económicas, de los estados– y formales –de las industrias nacionales– europeas ante la avalancha de producciones norteamericanas durante los cuarenta, antes y después de 1945.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, J. (1998): *El rostro en el cine*. Madrid, Paidós.
- BARBERO, A. (1952): «La Literatura en el cine», en *Revista Internacional del Cine*, 3 (agosto).
- (1955): «Biografía de un director español», en *Revista Internacional del Cine*, 17 (julio-agosto).
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2013): «De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)», *Quintana*, 12, pp. 47-65.
- (1997): «Vida en sombras», en J. PÉREZ PERUCHA, ed.: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid, Cátedra.
- DELGADO CASADO, J. (1993): *La bibliografía cinematográfica española*. Madrid, ArcoLibros S.L.
- DÍEZ PUERTAS, E. (2003): *Historia social del cine en España*. Madrid, Fundamentos.
- GÓMEZ, E. (1944): *El guión cinematográfico, su teoría, su técnica*. Madrid, M. Aguilar.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. (2003): «El clavo, de Rafael Gil, en la búsqueda de un modelo para el cine español», *Archivos de la Filmoteca*, 45.

- LEÓN AGUINAGA, P. (2008): *El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960): relaciones comerciales, comercio y propaganda*. Tesis doctoral.
- MARTÍNEZ HERRANZ, A. (2009): «Zaragoza y el cine», en M. S. GARCÍA; J. P. LLORENTE; I. YESTE, eds., *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, Universidad de Zaragoza.
- MUSCIO, G. (1996): «El New Deal», en E. RIAMBAU y C. TORREIRO, coords., *Historia general del cine*. Madrid, Cátedra.
- PALACIO, M. (1997): «Brigada criminal», en J. PÉREZ PERUCHA, ed.: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid, Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2004): *Cine, literatura y poder*. Salamanca, Cervantes.
- ROMERO MARCHENT, J. (1942): «La técnica y la doctrina en el cine», *Primer Plano*, 31 de mayo.
- VALENCIA, A. (1942): «La ocasión del cine», *Primer Plano*, 16 de agosto.