

# REFLEJOS DE UN ESPEJO TRANSLÚCIDO. *CINE ESPAÑOL: UNA CRÓNICA VISUAL*

Había una vez una princesa que compró un espejo. Como no le gustaba lo que veía compró otro y luego otro, hasta que aceptó sin entusiasmos la imagen reflejada que tenía delante de sus ojos. El cine español, cual príncipe bastardo, hace lo mismo según la década y la perspectiva: elige un espejo, ya sea borroso, pequeño o comprado en la calle del Gato, y lo presenta como curriculum vitae para un puesto en la Corte.

La exposición *Cine español. Una crónica visual* presentada en Madrid desde el 9 de octubre de 2008 hasta 13 febrero de 2009 fue un espejo más, un recorrido particular que presentó una visión global a través del concepto nacional. El cine nacional es el efecto concomitante de cine estatal, una producción enraizada en una serie de tradiciones culturales representativas del país de turno. Fenómeno real o no, creado *a posteriori* por los teóricos o día a día por los profesionales del cinematógrafo, esta etiqueta busca la individualización dentro de un modelo dominante, la diferenciación a través de unas mismas pautas, el reconocimiento dentro y fuera de las fronteras.

A través de este camino se articula *Cine español. Una crónica visual* y es en este camino donde encuentra su primera piedra, porque el concepto nacional por su naturaleza no es capaz, ni quiere serlo tampoco, de hacer una historia global de todo el cine español. Aunque cada cierto tiempo crezca admitiendo una nueva veta con el fin de dar respuesta a la producción autóctona, es una forma de estudio exclusivista que tiende a configurarse a través de los ejemplos más famosos rechazando las fórmulas extrañas. El *western*, el horror fantástico de los sesenta, la sexualidad tachada con S, por poner algunos ejemplos, no son aceptados por muy

grotesco y «serrano» que sea el espíritu ibérico. El término «nacional» destaca y da cobijo a los casos que con mayor calidad sirven para competir con armas propias contra otras industrias, desechando, por tanto, los ejemplos ramplones en cuyo peldaño más vergonzoso estaría, en nuestro caso, la españolada. Al igual que el sueño de la razón produce monstruos, la dudosa existencia de unas tradiciones culturales comunes genera películas despreciadas que, estando dentro de los límites, repiten sin cesar conceptos mutados, exagerados y mal comprendidos que cambian al ritmo de sus hermanas más insignes.

*Cine español. Una crónica visual* moldea la producción española creando la imagen platónica que tienen sus organizadores del Instituto Cervantes y la editorial Lunewerg. La exposición, dividida en tres bloques, se presentó a través de ciento veinte imágenes y un vídeo repleto de música y canciones; no se excedía en textos explicativos y cerraba con un mural compuesto de decenas de carteles. Más que una crónica visual, como se la denominó, era una experiencia audiovisual o, por lo menos, cerca estuvo de lograrlo. A través del oído lograba diferenciarse de otras propuestas y alcanzar sus mejores momentos. El choque entre el discurso tradicional de las imágenes y la veta popular que surgía de las zarzuelas, los pasacalles o cuplés de los fragmentos de películas proporcionaba las sensaciones más refrescantes. Cuando esa unión se producía, la fórmula dominante, la exposición canónica se rompía y alcanzaba nuevas perspectivas. El cine español corría el velo y se vislumbraban otros fantasmas, otras formas de hablar.

Sin embargo, no se explotó lo suficiente este tipo de confrontaciones y experiencias multisensoriales



**La Caza** (Calos Saura, 1966)

que hubieran aportado, por lo menos, mayores sorpresas, y las fotografías se adueñaron de la exposición. Cada una de ellas estuvo acompañada de una leyenda con el nombre, la fecha y el director de la película. Entre otras posibilidades se impuso el cine entendido como proceso creativo de un autor. El primer aparte temático, justo al comienzo, estuvo dedicado a la figura del director, su trabajo artístico dentro, cómo no, del proceso industrial. Es esta figura una forma complementaria del trayecto de la exposición. En España, a falta de una estructura industrial sólida, colonizado el espectador natural, la construcción de un cine de calidad enraizado en nuestra cultura es realizada por el trabajo de los diferentes autores, de Benito Perojo a Florián Rey, de Luis Buñuel a Luis G. Berlanga, de Basilio Martín Patino a Víctor Erice, fuera de las seguras estructuras comerciales que pudieran dar continuidad a sus propuestas. Es el cine español, visto de este modo, un cine de francotirador, un superviviente todavía a la deriva en la inundación provocada por Hollywood.

Marcada por una periodización en décadas (1896-1906, 1906-1916, etc.) que evitó problemas con la clasificación de las etapas pero que provocó cierta confusión, la exposición se liberó de algunas fronteras demasiado elevadas entre los periodos tradicionales de la historiografía y no presentó las películas como resultado único del momento político en que se concibieron. Eso sí, la mayoría de los títulos fueron utilizados para representar su momento histórico y trazar un discurso coherente dentro de la cronología de España donde se veía la diferencia entre la época de la autarquía, el aperturismo o la Transición. Este enfoque hizo

que hubiera un número bastante más elevado de películas representativas a nivel histórico que de otro tipo; ejemplos evidentes son las películas fascistas en el cine de los cuarenta, el Nuevo Cine Español (NCE) en los sesenta, el paso al gobierno socialista, etc.

Si recapitulamos, podemos distinguir las tres zonas por donde pivotó la exposición: el discurso nacional del cine, el autor y los momentos históricos. Por encima, como siempre, sobrevolaba la alargada sombra de la competencia, no se sabe muy bien si la de Hollywood o, como decía Luis Alonso en *Once miradas sobre la crisis y el cine español* (Madrid, Ocho y Medio, Libros de cine, 2003), la del cine universal entendida como el panteón de las mejores películas de la filmografía mundial, contra la cual siempre saldremos perdiendo. Y dejando a un lado algunos errores en las fechas, la exposición cumplió con su propuesta de presentar un tipo de cine nacional como cine español, un cine que se ha visto sometido a una presión enorme y que, a pesar de todo o por todo esto, ha logrado un discurso humilde pero digno con estrellas fugaces a la altura de los más conspicuos nombres del antes citado cine universal. De ahí, por razón de orgullo, se expusieron cinco de Perojo, las tres de Erice, cuatro de Buñuel, otras tantas de Berlanga y varios ejemplos del NCE, haciendo que solo una parte se convirtiera en el todo, representando la idea de cine nacional y reduciendo la cultura de un país a un número concreto de características.

¿Cuál fue la metodología utilizada en la elección de las películas? Pregunta siempre importante, pero en este caso más, pues la exposición se formuló como representación del cine español y ocupó uno de los espacios más característicos y concurridos (por lo menos desde la calle) de la vida cultural pública del país, como es la sede central del Instituto Cervantes (calle Alcalá, 49, Madrid). Como se ha dicho, la elección de los títulos estuvo dirigida por el gusto personal de los organizadores dentro de los tres límites de nación, autor y contexto histórico, pero también por la profundidad del fondo fotográfico de Álbum, Archivo Fotográfico, única fuente, mencionada de pasada, de las imágenes. La buena o mala calidad de éstas, el color, que la película propuesta tuviera o no su correspondiente fotografía en el archivo, tuvo que determinar la configuración de la exposición y, sin embargo, esto apenas se menciona.

En cuanto a los planteamientos, hubiera sido conveniente unificar los criterios entre la exposición y el catálogo, el punto más débil del conjunto, redactado por Jesús García Dueñas, comisario de la exposición. Por ejemplo, en este último, sin explicación se toma como españolas las primeras vistas impresionadas por Alexandre Promio en nuestro territorio, para luego señalar que *LEsPoir* (Sierra de Teruel, Andre Malraux, 1939) es extranjera. Por el contrario, en la exposición, la película dirigida por Malraux estuvo presente unos segundos en uno de los vídeos. Otro ejemplo chocante son las vetas temáticas propuestas como características del cine español. En el catálogo podemos encontrar el sexo, la comida o la violencia como rasgos definitorios de la filmografía española, convirtiéndola de este modo en la más copiada del mundo. Por fortuna, estos segmentos se evitaron al público final de la exposición. Eso sí, el catálogo, notable en su acabado y diseño gráfico, ha alcanzado una admirable distribución llegando a los grandes almacenes y duplicando su precio respecto al que se vendió en la entrada de la exposición... cuestión de saber encontrar apoyos.

En cuanto a la selección final de películas, no hubo muchas sorpresas a la norma excepto por la ausencia de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1927) y *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951); el poco protagonismo de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), la inclusión en el segundo vídeo de un fragmento de *Antes llega la muerte* (Joaquín Romero-Marchent, 1964.) y un espacio mayor de lo habitual para la etapa muda. Es decir, no significó una nueva mirada a la histografía del cine español ni tampoco intentó delimitar los siempre inasibles conceptos de cine nacional o estatal por los que se mueve. Lo esperado se cumplió, el gusto estético de algunas imágenes compensó con creces la visita, pero no impidió que una sensación de *déjà vu* recorriera las paredes. Aunque a veces la sorpresa saltaba y Erice escuchaba que Don Quintín es una amargao o Zulueta, piropos chuscos de *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989). Fue lo mejor; además de estos contrastes estaban los pequeños detalles, las satisfacciones del mitómano: una sonrisa cuando se escucha a lo lejos la zarzuela de *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) o se ve de frente y a tamaño natural la explosiva juventud de Concha Velasco.

*Cine español. Una crónica visual* entra en el amplio grupo de exposiciones tradicionales, las cuales ofrecen una parte por el todo, sin señalar que ni toda la producción sigue estos patrones, ni todas las historias deben seguir los mismos caminos. En definitiva, una exposición cuyo logro fue traer a la memoria imágenes olvidadas y poner una nota de color a través de los oídos. Recordar nunca es malo.

LEANDRO ALARCÓN



**Amanece que no es poco** (José Luis Cuerda, 1989).