

OLAS ROTAS. EL CINE ESPAÑOL
DE LOS SESENTA Y LAS RUPTURAS
DE LA MODERNIDAD

J. Pérez Perucha, F. J. Gómez Tarín y A.

Rubio Alcover (eds.)

Madrid

Asociación Española de Historiadores del Cine y

Ediciones del Imán, 2009

463 páginas

19,50 €



La edición en forma de libro de las actas de un congreso plantea siempre varios problemas. El más frecuente tiene que ver con la prácticamente ingobernable tendencia a la dispersión y al desorden que suele acompañar a esos volúmenes en los que se reúnen un número considerable de voces (en este caso veintitrés). La diversidad de temas (objetos de estudio) y enfoques (metodológicas) que se dan cita en este tipo de volúmenes lejos de enriquecerlos (con los siempre balsámicos efectos de la, en mi opinión, sobrevalorada «polifonía de voces») suele alejarlos de la que, por el contrario, pienso debe ser su aspiración última: esto es, ofrecer una visión más o menos articulada sobre la cuestión en torno a la que gravitan las diferentes intervenciones (en este caso, el cine español de los años sesenta). Para evitar

esa, como digo, peligrosa tendencia a la dispersión, en algunas ocasiones, la publicación de las ponencias y comunicaciones suele venir enmarcada por una o varias intervenciones de carácter general que, situadas al principio, al final o en los dos sitios, sirven para trasladar al lector la sensación de estar siendo interpelado por un discurso más o menos unitario. En el caso concreto que nos ocupa, ni el prólogo, ni la intervención inaugural, ni los dos debates que ocupan las páginas finales del volumen consiguen (probablemente porque no fueron escritos –o transcritos– con esa intención) reconducir el sentido de las intervenciones puntuales hacia una suerte de discurso más o menos compartido. Habrá quien argumente que el cometido de un congreso es precisamente ese que mis palabras parecen querer combatir: el de ofrecer visiones diferentes y en ocasiones abiertamente enfrentadas sobre una cuestión determinada. Sin embargo, a mí me gusta pensar que por encima de esas visiones individuales, nacidas de la inevitable diversidad de objetos y métodos de abordaje, existe algo parecido a un proyecto común en el que, de una u otra manera, están embarcados la mayoría de los socios de la AEHC. Un proyecto compartido entre cuyas más visibles manifestaciones estarían esos congresos que la asociación celebra periódicamente y a través de los que se intenta trasladar al conjunto de la comunidad científica una cierta (y nueva) idea (compartida) del cine español.

Cuando en las postrimerías del franquismo, cierta crítica de izquierdas comienza a rescatar de la quema una parte (bastante reducida) de nuestro patrimonio fílmico, ésta dirige de manera previsible su atención hacia dos momentos concretos de la historia del cine español: el periodo republicano y los años sesenta. La aparición del llamado Nuevo Cine Español va a ser vista por estos críticos como ese momento prácticamente fundacional a partir del que nuestro cine puede comenzar a ser tenido en cuenta: «El cine español, casi desde sus orígenes y hasta hace poco años, ha sido uno de los más atrasados, torpes y

faltos de interés del mundo occidental», reza una de las más lapidarias y desafortunadas sentencias de esa corriente crítica (Diego Galán, «El cine español de los años cuarenta», en Román Gubern (coord.), *Un siglo de cine español* [Madrid, Cuadernos de la Academia, n.º 1, 1997] p. 113). La adscripción ideológica y la vocación más o menos rupturista de la mayoría de los cineastas jóvenes que conforman la nómina del NCE, y, sobre todo, su decidida y mimética apuesta por modelos foráneos, convierte su cine, a ojos de estos críticos/historiadores, en una suerte de contra-modelo ideal que les permite seguir menospreciando en bloque el cine producido durante el franquismo y, por extensión, casi todo el cine español. A partir de entonces, las películas y los realizadores del NCE comienzan a recibir un trato especial en las páginas de esos artículos y esos libros con los que se está empezando a levantar (y no sólo desde España) un nuevo canon del cine español. Sin embargo, no pasará mucho tiempo antes de que comiencen a aparecer visiones menos entusiastas de un movimiento que, como señala José Enrique Monterde en uno de los debates que se recogen en la última parte de este volumen, formaba parte de una operación más amplia, «auspiciada desde el poder político de la época» (p. 422), que ya había venido ensayándose desde los años cincuenta en otros ámbitos («en el campo de la pintura se manifestaría en el apoyo reiterado a grupos como El Paso y otros, o, aún más claro, en el campo de la arquitectura, donde habría que recordar algunas presencias en bienales internacionales» [p. 422]) y cuyo objetivo, como es bien sabido, no era otro que ofrecer una imagen moderna y aperturista de la dictadura en el exterior. Con la consolidación, a mediados de los noventa (sobre todo a partir de la feliz publicación en 1997 de la *Antología crítica del cine español*), de ese proyecto compartido de revisión de la historia de nuestro cine que he mencionado al principio de esta reseña, la nueva evaluación o reconsideración crítica a la que es sometido el NCE no sólo servirá para insistir en lo que de

operación propagandística tenía el movimiento sino que servirá, sobre todo, para llamar la atención sobre los perniciosos efectos que el excesivo elogio de un determinado grupo de cineastas y películas había tenido sobre el resto de la producción de esa misma década. Como ponen de manifiesto las páginas del estudio más importante que nuestra historiografía ha consagrado al cine de la década (*Los felices sesenta*, de Santos Zunzunegui [Barcelona, Paidós, 2006]), lo grave no fue tanto que se engordara de una manera un tanto artificial el prestigio estético y político de los nuevos cineastas, lo verdaderamente grave fue que dicha operación se edificó a partir del ninguneo de la que era, de largo, la veta más interesante y productiva de nuestra cinematografía.

Aunque, como no podía ser de otra manera, el eco de estas ideas se refleja de una u otra manera en las páginas del volumen que estoy reseñando (de hecho, prácticamente todos los ponentes citan el libro de Zunzunegui), no existe, y ahí es a donde quería llegar, una exposición detallada de las mismas, una reflexión general a propósito de la valoración que los historiadores han venido haciendo del cine español del periodo a lo largo de estos últimos años, un posicionamiento claro, en suma, que sirva para vertebrar todas las intervenciones y que, en última instancia, señale con precisión el lugar historiográfico desde el que la AEHC atisba, escruta y evalúa el cine español de los sesenta. Lógicamente, todo esto no quita para que entre el nutrido grupo de intervenciones encontremos unos cuantos trabajos notables. Y no es para nada casual que la parte más sustanciosa del congreso esté, precisamente, en aquellas investigaciones que se afanan en echar luz sobre las sombras de ese discurso historiográfico canónico que, como vengo diciendo, por fortuna, cada vez lo es menos. Tal sería el caso del riguroso estudio que Jorge Nieto consagra a una de las revistas más interesantes del periodo: *Documentos Cinematográficos*. De nuevo, la capacidad del NCE para concentrar sobre sí todas las miradas estaría detrás de la atención privile-

giada que los historiadores han prestado a la revista que se encargó de pregonar a los cuatro vientos la buena nueva del movimiento, en detrimento de esas otras publicaciones que no compartían el mismo entusiasmo de *Nuestro Cine* por la nueva generación de cineastas. «No creemos en tendencias sino en cineastas» podía leerse en uno de los textos programáticos de la más *cahierista* de las revistas españolas a la altura de 1962 (nº 13, 1962, p. 12). En parecida dirección apunta el capítulo que Nekane E. Zubiaur dedica a la, en aquel tiempo, errática carrera de uno de los más insignes cineastas de eso que la autora llama el «Viejo Cine Español». Aunque el Manuel Mur Oti de los sesenta ya no es el cineasta en estado de gracia de la década anterior, en sus nuevas películas, sobre todo en *Milagro a los cobardes* (1962), sigue quedando de manifiesto que la suya es una obra profundamente estilizada y por lo tanto situada en las antípodas de ese modelo realista que sigue siendo hegemónico a principios de los sesenta. De las dos ponencias que se ocupan de *La piel quemada* (José María Forn 1966) —otro de esos largometrajes que hasta ahora no había recibido la atención que merece— la que identifica de una manera más precisa las razones por las que el film de Forn ocupa un lugar de privilegio en el seno de ese gran relato sobre el fenómeno turístico que atraviesa el cine español de la época es la que lleva la firma de Álvaro Yebra. En palabras del autor, la película de Forn «se aparta del discurso oficialista y autocomplaciente del gobierno franquista», entre otras razones, porque plantea «la dialéctica entre emigración y turismo como dos caras de una misma moneda. Una moneda —concluye Yebra enlazando con nuestro aciago presente— en la que España sigue fundamentando gran parte de lo que es, desde su economía a su régimen demográfico. Y con la que, al mismo tiempo, construye la imagen de fábrica para todo un imaginario mundial de sol y playa» (p. 311). Y es que a pesar de todo, las (nuevas) olas seguían, como siempre, rompiéndose en la playa.

Asier Aranzubia Cob

FILM FESTIVAL YEARBOOK 1: THE FESTIVAL CIRCUIT

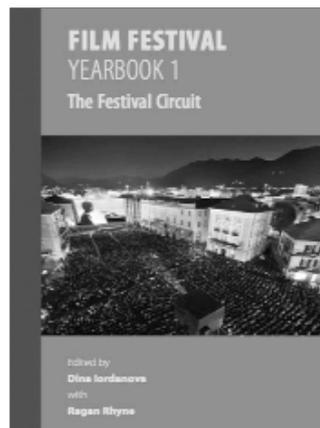
Dina Iordanova y Ragan Rhyne (eds.)

St. Andrews

St. Andrews Film Studies / College Gate Press,
2009

225 páginas

17,99 £ / 20,47 €



FILM FESTIVAL YEARBOOK 2: FILM FESTIVALS AND IMAGINED COMMUNITIES

Dina Iordanova y Ruby Cheung (eds.)

St. Andrews

St. Andrews Film Studies, 2010

286 páginas

17,99 £ / 20,47 €

