



HISTORIA DE ESPAÑA CONTEMPORÁNEA VISTA POR EL CINE

TOMÁS VALERO

HISTORIA DE ESPAÑA CONTEMPORÁNEA VISTA POR EL CINE



HISTORIA DE ESPAÑA CONTEMPORÁNEA VISTA POR EL CINE

TOMÁS VALERO

Publicacions i Edicions



Valero, Tomás

Historia de España contemporánea vista por el cine. –
Colección Film-historia ; 13

Notes. Bibliografia. Bibliografia web
ISBN 978-84-475-3415-9

I. Títol II. Col·lecció: Libros Film-historia ; 13

1. Història contemporània 2. Temes en la cinematografia
3. Filmografia 4. Espanya

© PUBLICACIONS I EDICIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2010

Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona, tel. 934 035 442, fax 934 035 446;

comercial.edicions@ub.edu, www.publicacions.ub.es

Diseño de la cubierta: Cesca Simón

Impresión: Gráficas Rey, S.L.

Depósito Legal: B-25.142-2010

ISBN: 978-84-475-3415-9

Impreso en España/Printed in Spain

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada mediante ningún tipo de medio o sistema, sin autorización previa por escrito de los editores.

A mis padres, Carmen y Tomás,
A mi hermana Teresa,
A todo el equipo de Film-Historia,
Y a todos mis amigos.

ÍNDICE

Prólogo	11
INTRODUCCIÓN	13
El cine como fuente histórica	15
Una proyección de cine. Breve historia del cine español	25
 Primera parte	
EL CINE Y EL SIGLO XX	73
1. Finales del siglo XIX, Restauración y II República.....	75
<i>El maestro de esgrima</i> (Pedro Olea, 1992)	89
<i>El abuelo</i> (José Luis Garci, 1998)	103
<i>Tristana</i> (Luis Buñuel, 1969).....	117
 2. Guerra Civil española.....	131
<i>La plaza del Diamante</i> (Francesc Betriu, 1981)	139
<i>Por quién doblan las campanas</i> (Sam Wood, 1943)	155
<i>Tierra y libertad</i> (Ken Loach, 1995)	167
<i>Las bicicletas son para el verano</i> (Jaime Chávarri, 1983).....	181
 3. Dictadura franquista.....	191
<i>Calle Mayor</i> (Juan Antonio Bardem, 1955).....	205
<i>Calabuch</i> (Luis García Berlanga, 1956)	217
<i>La tía Tula</i> (Miguel Picazo, 1964)	227
<i>Nueve cartas a Berta</i> (Basilio M. Patino, 1965).....	239
<i>Plácido</i> (Luis García Berlanga, 1961).....	251
<i>La prima Angélica</i> (Carlos Saura, 1973)	263
<i>El Sur</i> (Víctor Erice, 1983).....	273

4. Transición y Democracia	283
<i>Asignatura pendiente</i> (José Luis Garci, 1976)	295
<i>Siete días de enero</i> (Juan Antonio Bardem, 1979).....	305
<i>Sombras en una batalla</i> (Mario Camus, 1993).....	317
<i>Barrio</i> (Fernando León de Aranoa, 1998).....	327
<i>Smoking Room</i> (Julio Wallovits y Roger Gual, 2001).....	339
<i>Te doy mis ojos</i> (Icíar Bollaín, 2003)	349

Segunda parte

ANEXOS.....	361
-------------	-----

5. Cine e Historia. Una práctica educativa	363
De Cine y Educación	363

6. Filmografía complementaria para enseñar Historia de España.....	377
<i>Las Hurdes/Tierra sin pan</i> (Luis Buñuel, 1933).....	379
<i>Raza</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1941).....	385
<i>Surcos</i> (José Antonio Nieves Conde, 1951).....	391
<i>¡Bienvenido, Mr. Marshall!</i> (Luis García Berlanga, 1951).....	399
<i>Muerte de un ciclista</i> (Juan Antonio Bardem, 1955).....	407
<i>El verdugo</i> (Luis García Berlanga, 1963)	413
<i>La caza</i> (Carlos Saura, 1965).....	421
<i>El espíritu de la colmena</i> (Víctor Erice, 1973)	427
<i>La ciudad quemada</i> (Antoni Ribas, 1976)	433
<i>Los santos inocentes</i> (Mario Camus, 1984)	441
<i>El viaje a ninguna parte</i> (Fernando Fernán Gómez, 1986)	449
<i>¡Ay, Carmela!</i> (Carlos Saura, 1990)	457
<i>Solas</i> (Benito Zambrano, 1999).....	467
<i>Los lunes al sol</i> (Fernando León de Aranoa, 2002)	475
<i>La pelota vasca. La piel contra la piedra</i> (Julio Medem, 2003)	483
<i>Sangre de mayo</i> (José Luis Garci, 2008)	493
BIBLIOGRAFÍA.....	503

Nota. Las fechas de las películas *Raza*, *El verdugo* y *La caza* son las que se indican en este sumario y no las que aparecen en las páginas 385, 413 y 421.

INTRODUCCIÓN

EL CINE COMO FUENTE HISTÓRICA

Presentación

En 1947, Sigfried Kracauer dio a conocer un riguroso ensayo (*De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*)¹, que no tardó en despertar encendidos debates. Kracauer postulaba, no sin cierto riesgo, que en los filmes expresionistas alemanes de las primeras décadas del siglo XX subyacía ya el germen del nazismo² (no en vano el nombre del personaje principal de *El gabinete del doctor Caligari*³, Cesare, puede intuirse como una invocación a la vocación imperialista que permanece soterrada en la conciencia de toda

1. KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Paidós. Barcelona, 1995.

2. «La década de los veinte —apunta el profesor Caparrós Lera— es la de posguerra, y una época que prometía grandes cambios en la estructura económica y social de Europa que nunca se produjeron, y que sólo traerán consigo los negros nubarrones de la Gran Depresión. Para Alemania, además, la posguerra fue algo más: es la derrota, la destrucción de sus sueños imperialistas y, sobre todo, millones y millones de parados, hambrientos y sin un futuro inmediato que solucione estos problemas.»

Tras el humillante Tratado de Versalles y el frustrado «putsch» de Múnich, Alemania había quedado postergada. Los llamados «felices años veinte» no fueron tales para el país. Si, por un lado, la nueva situación era ruinosa y se le presentaba como un reto su recuperación industrial, por otro, la derrota de la I Guerra Mundial alentaría la unidad pangermánica y, por tanto, el nacionalismo. El nuevo régimen que sucedió al Reich fue una insegura República de Weimar... De ahí que la difícil situación socioeconómica —bajos salarios, devaluación del marco, concentración de grandes industrias, enriquecimiento de unos pocos en perjuicio de la explotación de otros muchos, etc.— estuviera presidida por un radicalismo en los planteamientos ideológicos (idealismo, nazismo, marxismo...), el cual obstaculizaría el desarrollo democrático de la Alemania de la primera posguerra. Por eso, tras la profunda crisis de 1929-30, la República de Weimar se vería abocada al gobierno totalitario del partido nacionalsocialista (CAPARRÓS LERA, José M. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza Editorial. Madrid, 2004, pp. 233-234).

El cine expresionista alemán al que Kracauer alude simboliza la exacerbación ideológica que alimentó la derrota sufrida tras la I Guerra Mundial. Además de eso, la artificiosa prolongación de las sombras, el predominio monocromático del negro o la deformación del espacio, conforman un singular escenario cuyos personajes evocan hábitos primigenios, como la antropofagia, todo un símbolo de la autodestrucción, que es, a su vez, una representación *freudiana* de la enajenación de un pueblo que ha perdido su propia identidad colectiva.

3. El primero de una serie de filmes que el teórico alemán analiza en su obra.

una sociedad). Con más o menos acierto metodológico, Kracauer tuvo la osadía de descifrar el imaginario de una sociedad a través del cine, un medio de comunicación de masas cuyo incipiente influjo merecía cierta atención. Más aún, elaboró una teoría cuyo objeto de estudio era considerado hasta la fecha como un simple entretenimiento de feria. Kracauer propuso una nueva ciencia auxiliar: el cine como fuente histórica. No obstante, el cámara polaco que trabajaba bajo las órdenes de los hermanos Lumière en 1898, Boleslaw Matuszewski, fue el primero en atribuir al cine un valor documental, al afirmar que era «... necesario dar a esta fuente privilegiada de la Historia, la misma existencia oficial, el mismo acceso que a otros archivos conocidos». Matuszewski —fotógrafo, a la par, del zar Nicolás II— sugería, a su vez, la creación de un depósito de cinematografía histórica y, por extensión, de una filmoteca, con el único objetivo de atesorar el patrimonio cinematográfico mundial que él mismo estaba creando, cámara en mano. Su sueño, como el sueño de muchos pioneros, se haría realidad mucho después. En 1933, en pleno auge del fascismo y el nazismo en Europa —lo cual, por otra parte reviste no poco significado—, la Academia Sueca del cine fundaría en Estocolmo la primera filmoteca de los tiempos modernos: la Svenska Filmsamfundets Arkiv. Sin embargo, no fue hasta 1955 (sesenta años después del nacimiento del séptimo arte) cuando se formularon las primeras teorías sobre el cine como testimonio histórico⁴. El historiador británico Sir Arthur Elton, autor de *The Films as a Source Material of History*, atribuía al cine la facultad de hacer historia, más allá de la simple escenificación del pasado⁵, hasta tal punto que, según el profesor Robert A. Rosenstone, las películas han distorsionado, en algunos casos, nuestro particular y colectivo sentido del pasado, tesis que demuestra la influencia social que el cine ha ejercido desde sus orígenes. No olvidemos que es un medio de comunicación de masas y, como tal, ha servido a intereses de toda naturaleza⁶.

4. Todo filme adquiere valor histórico en tanto que es un producto de su tiempo, al margen del género al que pertenezca. A este respecto, Pierre Sorlin afirma que «no hay género histórico en la medida en que la historia, en lugar de ser construida por la película aplicando recetas preestablecidas, es exterior al cine, y existe ahí en donde los especialistas y el gran público consideran que hay materia histórica». Sin embargo, cabría añadir que, aunque la historia es exterior al cine —como lo es a otras manifestaciones artísticas con pretensión histórica—, el cine nos permite interpretar el pasado y, por lo tanto, recomponerlo de acuerdo con la percepción actual que tenemos de él. Sorlin, al afirmar, además, que «los temas históricos han sido un recurso para el cine...» nos recuerda que el cine ha sido, desde siempre, testigo de la Historia. Por último, no hay que olvidar que las películas «... han contribuido a la popularización de la historia». Vid. SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. FCE. México D.F., 1985.

5. Robert A. Rosenstone llega a decir que «... en el cine somos prisioneros de la Historia».

6. El sociólogo Charles Wright Mills (1916-1962) sostenía que los medios de comunicación no «identifican al opresor» y construyen una realidad paralela, de apariencia democrática. Charles Wright Mills acuñó la expresión «sociedad de masas». Como el profesor Flores Auñón señala, la sociedad de masas se define por los medios de comunicación social:

- En la sociedad de masas una minoría moldea la opinión de una mayoría. El cine tiende a imponer modelos que homogeneizan los preexistentes.

El profesor Flores Auñón señala, por su parte, que «el cine y la televisión son los *massmedia* que cuentan hoy con mayor audiencia. Su eficacia persuasiva y comunicativa es mayor que la conseguida por la prensa o la radio...» —y añade— que «el cine... es una fuente de primer orden para la historia de la sociedad contemporánea⁷» (lo que no excluye, evidentemente, el estudio de otros períodos del pasado de la humanidad). Y continúa diciendo que el cine «es un medio de comunicación sin grandes artificios, popular, que hace una llamada directa a las amplias masas, un instrumento ideal para llegar a la gente sin una gran preparación cultural, que comprende con facilidad el lenguaje de la imagen en movimiento. Es por ello el cine una manera eficaz de lograr una transformación paulatina en la forma de pensar y actuar del individuo. Imponiéndose como absolutamente necesaria la educación del hombre para «ver cine», que le redima de ser sujeto pasivo y se convierta en verdadero crítico de lo que ve y oye en la pantalla, que sepa valorar el filme en su conjunto. ... Toda esta influencia del cine no ha escapado al control de los diversos poderes políticos y económicos, control que han ejercido por diversos medios, pero que el más conocido es el de la censura, institución que actúa bajo el pretexto de que el cine es un «espectáculo para todos», y como tal debe verse libre de otras influencias comprometedoras⁸».

La interpretación marxista de Juan Carlos Flores Auñón sobre el uso más o menos fraudulento que el poder ha hecho del cine, excluye, por principio, toda posibilidad de democratización de este fenómeno de masas⁹. Ahora bien, la evolución de éste en cuanto arte ha estimulado tendencias contestatarias, que han

-
- Los grupos de producción controlan los medios de comunicación social, por lo que los receptores difícilmente pueden sustraerse a su influencia. En la actualidad, no obstante esto, la red de redes o, lo que es lo mismo, Internet, ha subvertido la naturaleza política de los tradicionales medios de comunicación o *massmedia*, ya que, aunque inicialmente nació como resultado de un experimento militar, su uso se ha democratizado hasta el punto de incoar nuevos métodos de control por parte de las más altas instancias del poder.
 - Las opiniones particulares no trascienden públicamente, más que por los canales que esos medios han establecido.
 - Estos mismos medios e instituciones condicionan la opinión pública. Es decir, la opinión pública se ejerce en la medida en que no ponen en tela de juicio el *statu quo*.

(Cfr. FLORES AUÑÓN, Juan Carlos. *El Cine, otro medio didáctico*. Escuela Española. Madrid, 1982, pp. 16 y 17.)

7. Pese a las disensiones existentes entre los historiadores de hoy, la Historia se considera Ciencia por cuanto se estudia sobre la base de una metodología al uso.

8. *Op. cit.*, nota al pie núm. 6, pp. 17, 18, 20 y 21 del libro del autor.

9. El doctor Flores Auñón concibe el cine, entre otras cosas, como una nueva arma que el opresor utiliza contra el oprimido. Ahora bien, a pesar de la arbitrariedad con la que el poder se ha apropiado de este medio, también es verdad que ha habido momentos históricos durante los cuales se ha hecho un uso predominantemente popular. La Guerra Civil española fue el escenario propicio para el desarrollo de campañas propagandísticas cuyo medio de difusión más idóneo fue, precisamente, el cine. El combate ideológico que se libró incidió, más de lo que se suele creer, en el ánimo del enemigo.

puesto en tela de juicio los valores e ideas transmitidos por ese mismo poder que otrora monopolizaba unívocamente el medio¹⁰. De ahí, que Marshall McLuhan¹¹ afirmara que el medio es el mensaje, con independencia de su emisor. Esta hipótesis confirma el hecho de que cada medio posee su propio código de representación. La Historia escrita está sujeta, por su parte, a las convenciones de su género, por lo que nunca retrata el pasado con la lealtad que se le presume. Del mismo modo en que se da por sentada su propiedad histórica, un filme —tanto de ficción, como de no ficción¹²— también aporta información sobre el momento en que se ha rodado e, incluso, sobre el momento de su estreno, pues no olvidemos que las distintas formas de censura han impedido o postergado el estreno de una película en función de circunstancias más o menos coercitivas. En otras palabras, desde el momento en que al cine se le confiere una utilidad, ya adquiere categoría documental. Lo que se discute (en algunos casos, no sin prejuicios), es si el filme es un instrumento adecuado para la enseñanza y el aprendizaje de períodos históricos alejados del contexto en el que éste se circunscribe, duda que suscita, cómo no, otro interrogante polémico. De ser así, ¿el cine debería incorporarse al sistema educativo actual como materia histórica? La Escuela de los Annales sugiere el estudio total y absoluto de la Historia. Esto implica disponer del mayor número posible de recursos que, a poco que reporten información de interés académico, adoptan apariencia documental y enriquecen el temario en curso.

No obstante, con el fin de asignar a cada filme una finalidad didáctica determinada, es imprescindible establecer una clasificación adecuada a tal efecto. Marc Ferro (1924), jefe de estudios en L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, fue uno de los pioneros del estudio de la Historia a través del cine o, lo que es lo mismo, del cine como agente histórico. En 1968, publicó en la revista *Annales* un artículo titulado «Sociedad del siglo XX e historia cinematográfica»¹³. A la reivindicación del uso historicopedagógico del filme que hacía a través de este sucinto artículo, le siguió tiempo después su correspondiente sistematiza-

10. El caso más flagrante, como recordamos, es el de Hollywood. No faltan ejemplos políticamente oportunistas, como la proyección circunstancial de filmes para defender el sistema vigente o justificar el intervencionismo internacional de determinados *lobbies*, como el judío. Por ejemplo, la recientemente estrenada *Múnich*, del popular director de cine Steven Spielberg, podría entretenerse como una forma de legitimar la agresión que Israel ejerce sobre Palestina, ya que presenta al pueblo israelita con un victimismo desmesurado, magnificado, tras cada uno de sus actos por el estigma del Holocausto sufrido durante la II Guerra Mundial.

11. Marshall McLuhan (1911-1980) sostenía que los medios de comunicación audiovisual completan la percepción sensorial del hombre, porque trasciende al ámbito de la escritura.

12. Muchos historiadores consideran el filme de no ficción como el único documento veraz en soporte audiovisual. Sin embargo, un documental se apoya en un discurso narrativo —las secuencias elegidas conforman una trama—, por lo que también está sujeto a la manipulación que exige el objetivo último de su creación.

13. FERRO, Marc. «Société du 20^e siècle et histoire cinématographique». *Annales*, núm. 23, 1968.

ción. Según su principal discípulo español, el profesor Caparrós Lera, siguiendo las teorías del maestro Ferro, establece tres tipos de películas:

- De reconstrucción histórica: películas que, sin una voluntad de hacer historia, se convierten en un testimonio de su tiempo.
- De ficción histórica: películas en las que la Historia es poco más que el escenario en el que se desarrolla la trama.
- De reconstitución histórica: películas con vocación de reinterpretar el pasado.

Rosenstone¹⁴, otro de los grandes teóricos de la representación cinematográfica de la Historia, sostiene que «casi un siglo después del nacimiento del cine, el séptimo arte representa un desafío que los historiadores todavía no han aprovechado, el desafío de comenzar a pensar cómo usar todas las posibilidades del medio para transmitir información, mezclando imágenes y palabras en combinaciones contrastantes, y (quizá) creando estructuras analíticas que incluyan elementos visuales. Dado que las convenciones del medio visual son muy fuertes, e inicialmente perturbadoras para los historiadores, también sirven al propósito de resaltar las convenciones y limitaciones de la historia escrita. Así, el cine sugiere nuevas posibilidades para representar el pasado que podrían hacer que la narrativa histórica recupere el poder que tenía cuando estaba más profundamente enraizada en la imaginación literaria¹⁵».

Por otra parte, si hay un axioma que define al cine es el de «arte total», no ya por cuanto se refiere a la producción de un filme —cuyo resultado nace de la colaboración de todos y cada uno de los miembros de un equipo—, sino porque la forma y el contenido constituyen, en síntesis, una manifestación artística múltiple. Tradicionalmente, se suelen admitir como Bellas Artes: la pintura, la arquitectura y la escultura (artes estáticas); la poesía, la música y la danza (artes dinámicas), hasta llegar al cine y a la fotografía, etc. El cine tiene, por ende, la propiedad de expresar conceptualmente cualquiera de ellas, tanto por su concepción técnica, como por su dimensión temática, en consonancia con la cosmovisión de sus propios autores. No en vano, el cine, en tanto que «arte total» contribuye a enriquecer el proceso de aprendizaje de cualquier disciplina humanística pero, en especial, de la historia humana, puesto que «el único cine que, semánticamente hablando, merecería el nombre de “histórico” es aquel que, en sí mismo, pertenece ya a la Historia¹⁶».

14. Robert A. Rosenstone, catedrático de Historia en el California Institute of Technology, es uno de los grandes especialistas norteamericanos, historiador representante de la posmodernidad y asesor del largometraje *Rojos* (1981), de Warren Beatty, ganador del Oscar de Hollywood, y del documental *The Good Fight* (1984).

15. ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Ariel. Barcelona, 1997.

16. JACKSON, Martin A. «El historiador y el Cine», en ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve (Eds.). *La Historia y el Cine*. Fontamara. Barcelona, 1983, pp. 16-17.