

Casi paralela a la historia del *comic* —con grandes diferencias, en todos los sentidos, entre ambas— es la historia del cine. Ambos medios de expresión se valen, evidentemente, de la imagen para comunicar un contenido. Las diferencias entre ambos —*comic/cine*— son evidentes y no es preciso incidir en ellas.

El 15 de mayo de 1896, en el número 14 de la Carrera de San Jerónimo de Madrid se celebra la primera proyección del «Cinematógrafo Lumière», importado por A. Promio. Tres días después se da una proyección privada con la asistencia de la familia real. La Reina Regente María Cristina felicita a los hermanos Lumière por su invento... (4).

En palabras de Enrique Brasó, ésta podría haber sido la prehistoria del cine en España. Desde aquel lejano 1896, pasando por el verdadero nacimiento del cine español coincidente con el fin del imperio en 1898, hasta nuestros días, muchos han sido los avatares del panorama cinematográfico en nuestro país. Pero vamos a centrarnos en un campo más restringido: el del cine contemporáneo.

Al análisis del cine español de esta época se dedica el libro que comentamos. Bajo el título de *Siete trabajos de base sobre el cine español* se agrupan otros tantos críticos que abordan la empresa de encararse con la realidad actual de nuestro cine, con su conformación como fenómeno político, económico y estético.

Los autores del libro —a quienes podemos considerar como representativos de una cierta manera de contemplar hoy el hecho cinematográfico en España— analizan las estructuras de la industria fílmica, penetrando en sus bases y dando a luz lo escondido en ellas. Partiendo del análisis económico, las disposiciones vigentes que regulan el cine en España dan muestras de una clara falta de perspectiva que sirva para potenciar los productos nacionales. Frente a la paulatina *colonización* de películas extranjeras, habida cuenta las facilidades de *penetración* con que se encuentran, las películas producidas en España no son sino una muestra de la incultura o subdesarrollo cinematográfico que padecemos.

Y si el factor económico es buen índice para calibrar la valía de nuestro cine —no olvidemos que el cine es una industria—, los presupuestos teóricos son más desalentadores.

Diego Galán, en su artículo incluido en el libro titulado *El cine 'político' español*, nos ofrece una acertada panorámica de lo que es

(4) Enrique Brasó: *Carlos Saura*, Taller de Ediciones J. B., Madrid, 1974, 345 pp.

norma general en este medio de expresión en nuestro país. Analiza los distintos tipos de cine —histórico, folklórico, religioso, político— y la conclusión unánime se resume en una mediatización y una falta total de libre expresión.

El cine histórico es un fenómeno irremediable de la cinematografía de cualquier país: las películas de *guerra* norteamericanas, el cine soviético tras la victoria revolucionaria, el cine cubano, el cine inglés a partir de 1945... Pero el cine histórico español no tiene características comunes a las de estas cinematografías. Y ello es debido a que los valores a defender tenían —tienen— una particular configuración ideológica. Realizado con gran lujo de medios, esta forma de hacer cine español está dirigida a lograr la permanencia y la defensa de unos supuestos maniqueos en donde los buenos/malos, religiosos/ateos, blancos/rojos... representan la lucha eterna entre el Bien y el Mal. Mientras el cine soviético proponía una representación colectiva, el cine español alcanzaba el polo opuesto idealizando a los héroes centrales: *La leona de Castilla*, *Eugenia de Montijo*, *El Capitán de Loyola*, *Agustina de Aragón*, *Lola la Piconera*...

El cine histórico conectaba directamente con el religioso. Sus presupuestos partían de la apología del honor, del deber, del sacrificio... junto a determinadas constantes de interés. Entre estas constantes —señaladas por Diego Galán— destacan: el amor de una pareja es designio divino y debe legalizarse ante un ministro de Dios, las relaciones sexuales deben tener como única mira la procreación de hijos, sólo dentro del mundo de la fe es posible considerarse buen español, el posible pasado tenebroso de una monja, no más allá de haberse enamorado antes de profesar, servía como estímulo a la rectitud...

Quedaban al margen los posibles conflictos interiores, la humanización del religioso, el análisis profundo de la religiosidad. Era la época de *El niño de las monjas*, *La hermana Alegría* —con la innovación de la «monja folklórica»— *Balarrasa*, *Cristo Negro*, *La novicia rebelde*... Un cine milagrero y timorato, ofreciendo una liturgia de la piedad, superficial e insuficiente, sin ahondar en la capacidad revulsiva del cristianismo.

A estos elementos ya citados hay que añadir —en el marco del cine folklórico— dos nuevos ingredientes: la picaresca y el erotismo. La versión de las relaciones amorosas ofrecida en esta faceta del cine nacional deja mucho que desear. El marco de un folklorismo estereotipado, falto de autenticidad, servía de fondo a un falso moralismo similar al esquema de las fotonovelas. Este sería el camino para una educación deformada, para un puritanismo pernicioso, en

fin, para los principios moralistas de los españoles de posguerra. Este tipo de cine juega al máximo con las represiones eróticas del español. Como dice Diego Galán:

La represión mantenida durante años y la carga religiosa con su culpa de pecado han determinado ahora un cine machista, misógino, que en su convulsiva necesidad de dar rienda suelta al erotismo reprimido del espectador no niega, sin embargo, la exigencia del moralismo final como contrapunto a todo descoque (5).

Es obvio pensar que en una situación de monopolismo político no tiene cabida la realización de un cine crítico. Cualquier tentativa de llevar a la pantalla el análisis de los problemas de la sociedad en que nos desenvolvemos será calificado con dureza y, con certeza, censurado antes de su exhibición. La negativa a dar salida a esta función analizadora, comunicadora, del cine político nos remite a una situación de una cinematografía anquilosada, exenta de vitalidad, de nulo valor social y enteramente mediatizada por los grupos detentadores del poder. Pero aun así, junto a los realizadores especializados en un propagandismo oficial, nos encontramos con una lista de directores que se hallan en esa difícil y problemática línea de un cine crítico. Tales son los nombres de Berlanga, Bardem —el de *La muerte de un ciclista*, no el último Bardem productor de bodrios insoportables—, Fernán Gómez —el que intentó combinar la vía popular con la función analítica—, Carlos Saura, Regueiro, Borau..., y no citemos a Buñuel, que casi es más francés-mexicano que español, y es un punto aparte.

Otra constante en nuestra filmografía es la utilización del factor erótico celtibérico, ya apuntada en las películas folklóricas. Es un fenómeno que podemos denominar como *landismo*, por ser un actor, Alfredo Landa, el especializado en estas películas para reprimidos. El ejemplo de ello estaría en *El vecino del quinto*, récord de recaudación taquillera y muestra de mal gusto e insulsez. Todo se va en utilizar el señuelo de la *carne* —cuantas más mujeres en ropa interior, hombres en calzoncillos, *ligues* hipotéticos, escenas de cama... y demás ingredientes al uso, pues mejor—. Esta peculiar muestra de cine hispano es el exponente de la mayoría de los filmes nacionales. Utilizando esa represión tradicional del espectador español, jugando con su *imaginación* —es más lo que se adivina que lo que se ve—, esta parcela de nuestro cine nacional es mucho más perniciosa que un verdadero cine pornográfico. Los efectos son lamentables y embrutecedores.

(5) José Luis de Zárraga, José Vanaçlocha, Diego Galán, César Santos Fontenla, Enrique Brasó, Juan Antonio Pérez Milán y Fernando Lara: *Siete trabajos de base sobre el cine español*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975, 259 pp.

Otros factores de los que se ocupa el libro que comentamos y que contribuyen a esclarecer el complicado entramado de nuestro cine serían el acusado centralismo en detrimento del cine que se hace y que se ve en provincias, los monopolios de las grandes distribuidoras, las condiciones en que se desenvuelven las Salas Especiales y de Arte y Ensayo, los Cine Clubs, el cine amateur... Es curioso constatar el hecho de que quienes tienen en sus manos las directrices del cine español, conscientes del enorme papel a desempeñar por el llamado Séptimo Arte como medio de educación de masas, piensen que el buen cine, ese cine que podemos considerar como crítico, debe estar lejos de la mayoría del pueblo y quedarse restringido a una minoría de *iniciados*. Este es el sentido de la creación de esas Salas Especiales, en donde con un poco de suerte, si no hay doblajes *especiales* o mucha tijera censoria, se pueden contemplar obras de interés. Pero, eso sí, para un determinado número de intelectuales, con lo que cercena en su base esa misión mayoritaria de comunicación del cine.

Son varias —pocas— las tentativas de hacer un cine español digno. Una de ellas está en lo que se ha dado en denominar como *tercera vía*. Especie de conjugación —no muy acertada a veces— de esas constantes típicas definitorias del mundo cinematográfico español, con una cierta carga crítica. Un posibilismo que aún no ha dado todo su juego.

Junto a ellos —y al lado de esos realizadores más o menos integrados en el sistema: Sáez de Heredia, De la Loma, Iquino, Masó...— unos grandes directores que, con grandes esfuerzos —las aventuras y desventuras de *La prima Angélica*, de Carlos Saura, constituyó material suficiente para llenar un libro—, una serie de buenos directores, digo, que no cejan en su empeño de crear ese nuevo cine que aún no tiene cuerpo de realidad.

## VI

A lo largo de estas líneas hemos comentado las características de dos, relativamente jóvenes, medios de expresión. Tanto el cine como el *comic* se encuentran ante dos alternativas, la de quedarse mediatizados y manipulados, al servicio de unos intereses de clase, o esa otra alternativa democrática —como la bautiza Fernando Lara en *Siete trabajos de base sobre el cine español*— de responder a unos presupuestos coherentes, con amplio sentido crítico, en los que la realidad social sea el punto de partida para plantear y reflejar las características de una comunidad problemática.