

Representación y memoria de la ciudad. Bilbao en el cine: de “Raza” a “Juguetes Rotos”

Dr. Eneko Lorente Bilbao

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

El cine de la dictadura que toma Bilbao como objeto de representación, pone en escena una reconstrucción simbólica de la ciudad en la que, junto con los argumentos estereotipados y las tramas melodramáticas, se señala un territorio ambiguo y paradójico, un espacio en el que se confronta el elogio de la tradición industrial y financiera, con las imágenes fantasmáticas del franquismo, aquellas representaciones vinculadas con la ciudad “roja” y “traidora” heredadas de la propaganda franquista difundida durante la guerra civil. Pero tras los años de elocuente silencio, a partir de mediados de los 60, una serie de filmes inician un trabajo de memoria y de visibilidad de la ciudad negada y censurada, confinada a los márgenes de la representación, en el fuera de campo de las imágenes y discursos privilegiados por el franquismo.

Palabras clave: Bilbao, guerra civil, cine, franquismo

Bilbao irudizat hartzen duen diktadura garaiko zineak hiriaren birsortze sinbolikoa taularatzen du. Bertan, argudio estereotipatu eta trama dramatikoekin bat, lurralde ambiguo eta paradoxikoa agertzen da, eta aurrez aurre jartzen dira finantza- eta industria-tradizioaren aldeko goraipamena eta frankismoaren irudi fantasmagorikoak, hain zuzen, Gerra Zibilean hedatutako propaganda frankistatik jasotako hiri “gorri” eta “traidore”aren irudiak. Baina, erabateko isiltasuneko urteen ostean, 60ko hamarkadaren erdialdean, zenbait filmen bidez, ukatu eta zentsuratutako hiria, irudietan zokoratutako hiria, frankismoak pribilegiatutako irudi eta diskurtsoetatik kanpo egondakoa ikusarazteko eta oroimena berreskuratzeko lanetan hasi zen.

Hitz gakoak: Bilbao, gerra zibila, zinea, frankismoa

Representation and Memory of the City. Bilbao in the Cinema, from *Raza* (1941) to *Juguetes Rotos* (1966)

The cinema of the dictatorship that took Bilbao as an object of representation, is a *mise-en-scene* of a symbolic reconstruction of the city, in which, together with stereotyped arguments and melodramatic plots, an ambiguous and paradoxical territory is shown. A space in which the industrial and financial tradition confronts the phantasmatic images of Francoism, those representations linked to the “red” and “traitorous” city inherited from the Francoist propaganda spread during the Civil War. But following the years of eloquent silence, from the mid-1960s onwards, a series of films initiates a work of memory and of restoring visibility to the negated and censored city, confined to the margins of representation, outside the field of the images and privileged discourses of Francoism.

Key words: Bilbao, Civil War, Cinema, Francoism

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación¹ en el que se trata de analizar los filmes que toman como objeto de representación la ciudad, no tanto como productos determinados por un contexto político o social, sino como objetos de significación que expresan y dicen cosas, y las dicen de una determinada manera. Desde esta perspectiva, cada película es abordada en su singularidad, como un objeto cultural, construido, que guarda memoria y a la vez exhibe las huellas de las condiciones en que ha sido pensado, producido y realizado. Estas huellas inscritas en el cuerpo y en el tejido del filme nos hablan del modo en que se hacía el cine en una determinada época o periodo histórico, de las expectativas que animaban su realización, del modo en que se dirigían a su espectador y también de la manera en que nos afectan a nosotros, sus espectadores en la actualidad, aquí y ahora. Se trata, en definitiva, de analizar la forma en que algunas de las películas que se realizan a lo largo de más de treinta años de franquismo, desde los sombríos primeros años de la dictadura, hasta el denominado “aperturismo”, en los años sesenta, representan y hablan –o enmudecen- acerca de la ciudad y de cómo lo hacen, en relación con la sociedad y los espectadores de su momento y con los espectadores de hoy¹.

El estudio del diálogo peculiar que las películas establecen con su tiempo y con su espectador se basa en la idea de que algunas películas, en determinadas circunstancias históricas, cumplen funciones específicas y producen efectos concretos. La lectura atenta de estas películas, en su calidad de textos, tratará de desentrañar el modo en que inscriben en su tejido textual la matriz simbólica del espectador mismo, el punto de vista que es insistentemente invitado a compartir, las competencias que le son reconocidas –y eventualmente negadas- y el modo en que es inducido a participar activamente en la propuesta textual y a rastrear su sentido.

Desde la perspectiva aquí comprometida, el filme se presenta como un objeto que, lejos de constituirse en un texto cerrado y clausurado, deviene en una manifestación abierta, dinámica, de interacciones en curso, un conjunto de prácticas (sociales, culturales, políticas, etc.) en proceso de desarrollo. Una perspectiva que permite interrogar el objeto no sólo para indagar “lo que significa” y mucho menos “lo que el autor quiso decir”, sino para apreciar en el mismo gesto de interrogarlo lo que hace que comprendamos de una determinada manera, analizar la propia mirada en el momento en que construye el mundo, en tanto que mundo significante², un posicionamiento reflexivo que se interesa por comprender las condiciones de nuestra propia comprensión del mundo.

¹ Santos Zunzunegui. “Las vetas creativas del cine español”, en Pedro Poyato (comp.) *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba, Plurabelle, 2005 (pp.14)

² Eric Landowski, “La mirada implicada”, *Anthropos* n°186, 1999 (pp.40)

Esta actitud ante el estudio de los textos se interesa por su sentido como algo que se construye mediante determinadas prácticas o "actos de ver", por el punto de vista adoptado para su lectura y análisis, esto es, por la posición del lector o del espectador en tanto que actor inscrito en un universo de prácticas significantes en conflicto. Es este acto de lectura realizado en situación, desde una determinada situación, la que adquiere el valor de "acto de ver"³.

Los textos, como las películas, guardan memoria de todas estas estrategias de construcción y de interpelación del espectador y, por extensión, de la sociedad a la que se dirigen, a modo de marcas y rastros que han sido impresas en ellas como consecuencia de cada una de las opciones tomadas, desde la selección y privilegio de una determinada temática, hasta su tratamiento genérico, pasando por la específica reconstrucción de los objetos que, como la ciudad, el filme privilegia con vistas a su reconstrucción, a su puesta en escena, representación y manipulación. El cine realizado bajo la férrea mordaza del franquismo exhibe las condiciones en que han sido producido, a la manera de un complejo texto visual y sonoro compuesto sobre las tensiones entre los objetos privilegiados que ocupan el campo visual y los que son relegados a las sombras, fuera de campo, entre lo dicho y lo silenciado. Expresa, de esta manera, los presupuestos ideológicos en que ha sido inspirado, las expectativas que han delimitado su horizonte espectral, así como el peculiar diálogo que establecen con otros textos –fílmicos, literarios, iconográficos– con el fin de corroborarlos, rebatirlos o refutarlos.

La representación de la ciudad en el cine realizado bajo el franquismo pone en escena no sólo un conjunto de configuraciones y perfiles urbanos, contruidos, más o menos reconocibles e históricamente datables, un documento iconográfico de ciertos enclaves urbanos, sino que lo que pone en escena y representa es un régimen de visibilidad de la ciudad, las coartadas ideológicas y políticas que determinan lo que se da a ver y lo que se oculta, lo que se privilegia y discrimina, así como el punto de vista -no sólo escópico, sino también cognitivo, ideológico y pasional- desde el que se abordan las operaciones formales y discursivas de construcción de las imágenes fílmicas de la ciudad.

Raza, el espíritu maldito de la gran ciudad

Uno de los primeros filmes del franquismo destinados a la concreción de un determinado proyecto de sentido es "Raza", dirigido por José Luís Sáenz de Heredia, en 1941 y escrito por el propio Francisco Franco. El director forma

³ José Luis Brea (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005 (pp.8)

parte de un ecléctico grupo de cineastas que había comenzado su andadura como realizador en el periodo republicano, firmando películas como *La hija de Juan Simón* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1936), ambas para la productora Filmófono, con Luis Buñuel como productor ejecutivo y José María Beltrán como director de fotografía, el mismo que dos años después, en plena guerra civil, dirigirá el cortometraje documental *Guernika* (1937) en el que interviene como productor Nemesio M. Sobrevila. Fue la mediación del propio Buñuel, según relata Román Gubern⁴, la que liberó a Sáenz de Heredia de la cárcel, permitiéndole pasar posteriormente al bando franquista y desde allí combatir como alférez de artillería contra la legalidad republicana. Sáenz de Heredia ya había rodado en el País Vasco, en la inmediata posguerra, el documental *Hierro en Vizcaya* (1940), una cinta en la que se recogen los tópicos del franquismo acerca del esfuerzo y del valor de los mineros y de la pujante industria vasca, una serie de “lugares comunes” sobre los que la cinematografía del régimen proyectará los fantasmas y diatribas contra la amenaza revolucionaria y el comunismo. Otros títulos de carácter documental, referenciados por Alberto López Echevarrieta⁵, como *Desde Bilbao al Abra* (1944), *Un aeropuerto en Bilbao* (1945) o *Gallarta* (1947) proporcionaban una imagen, siempre distorsionada y exaltada, de las iniciativas e intervenciones que el régimen acometía en la ciudad, junto con un subrayado de los valores folclóricos y la abnegación del trabajo de sus habitantes.

Desde el final de la guerra provocada por el levantamiento franquista hasta la derrota de las potencias del eje que marca el fin de la segunda guerra mundial, el cine realizado bajo la dictadura se caracteriza por la promoción de un “espíritu de cruzada” asentado en una perspectiva castrense y militarista, comprometida con la reconstrucción histórica de un glorioso pasado colonial y nacional, con la exaltación de la propia sublevación y la legitimación del nuevo estado. Este cine de cruzada se inscribe en un proyecto político de legitimación y cohesión de las diferentes familias del recién instaurado régimen, basado en el combate propagandístico contra los vencidos, presentados como los enemigos seculares de la patria y de los valores del integrista católico. La institución militar será promocionada como único garante de la protección de los valores tradicionales, por encima incluso de la Iglesia y de la familia.

Debido a la carencia de una infraestructura industrial dedicada a la producción cinematográfica, el cine de posguerra recoge la experiencia propagandística desarrollada en el periodo de la contienda bélica, con la ayuda de los estudios berlineses de la UFA y las aportaciones de Cifesa recogidas a lo largo de su experiencia productiva en el periodo republicano, con especial

⁴ *Op.cit.* pp.113

⁵ Alberto López Echevarrieta. *Bizkaia, plató de cine*. Bilbao, BBK, Bizkaiko gaiak, arte y literatura, 1995

énfasis en la reconstrucción histórica, el melodrama, y los estereotipos asociados al musical folclórico. La productora Cifesa, la "antorcha de los éxitos", será la encargada de importar los modelos productivos de Hollywood, explotando el esbozo de un *star system* nacional, en torno al cual se pudiera convocar el sentimiento compartido del público y la frecuentación de sus personajes. Los galanes de esta época se caracterizan por un carácter estereotipadamente heroico, y por su pertenencia al bando de los ganadores, en tanto que los personajes femeninos se muestran, en su melodramática y abnegada sumisión a la promoción de los nuevos valores, dispuestas a cualquier sacrificio para alcanzar la difusa felicidad que entrevén en el universo emprendedor, castrense y heroico de los hombres. Los géneros dominantes se orientan hacia la adaptación de obras literarias de aquellos autores que el régimen considera de interés para su propósito refundador y con los que el público cinematográfico ya se halla previamente familiarizado, como Jacinto Benavente, Alarcón, Jardiel Poncela o el premio Nobel José Echegaray. Con todo, domina la adaptación de folletones decimonónicos de gusto popular, con trasfondo de drama social y trascendentalismo moralizante y las comedias con ecos de las italianas de "teléfonos blancos", junto con las intrigas policiales inspiradas en los relatos de Wenceslao Fernández Flórez, miembro de la Junta de Clasificación que valoraba el interés de los filmes para su promoción y ayuda económica.

Los valores castrenses y militares, la resistencia heroica, el aislamiento, la nostalgia y exaltación de la patria, junto con el cumplimiento del deber militar frente a los enemigos de España y de la Iglesia conforman el armazón ideológico del cine que, no carente de ambivalencias y contradicciones, se realiza en los primeros años cuarenta: *Harka* (Carlos Arévalo, 1941), *¡A mi la legión!* (Juan de Orduña, 1942), *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) o el filme que nos ocupa *Raza*, en su primera versión, realizada por Saenz de Heredia, en 1941, articulan de forma explícita las maniobras de un cine de reconstrucción histórica interesado por la relectura, en clave simbólica del espíritu de cruzada instaurado por los Reyes Católicos, por la exaltación del pasado colonial e imperial que sirve a la reconstrucción hagiográfica de ilustres personajes y por la exaltación de la figura paternalista del caudillo, cuando no incurren en la xenofobia y el rechazo de todo lo extraño a los nuevos valores, considerado como el enemigo, tanto exterior como interior, a combatir.

En los primeros años de postguerra, entre 1940 y 1941, continuando la anterior experiencia literaria *Marruecos, diario de una bandera*, una narración de memorias castrenses publicado en 1922, el propio Franco escribe un relato, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, con el título de *Raza* en el que, pese a su carácter ficcional, como bien indica Román Gubern⁶ "se infiltraron

⁶ Román Gubern, *Raza: un ensueño del general Franco*, Madrid, Ediciones 99 Historia secreta del franquismo, 1977 (pp.8)

en él numerosas referencias históricas y, sobre todo, se proyectaron en su narración frustraciones, sublimaciones y fijaciones personales”. Franco emprende en *Raza* una doble reformulación, histórica y personal, necesaria para la consolidación de su liderazgo y para una reconstrucción biográfica que compensase las frustraciones y contradicciones de la propia vida familiar. Una declaración de principios en forma de memorias personales enmascaradas y sublimadas.

El espacio que recorre el film traza el tránsito desde un mundo rural y familiar idealizado y atemporal hasta la ciudad derrotada, primero y de forma explícita por las armas, en el caso de Bilbao y de Barcelona, y posteriormente rendida al entusiasmo militar del desfile de la victoria, en Madrid. Como contrapunto a la deriva y confusión que propicia la gran ciudad, el orden y el respeto por los valores patrióticos, religiosos y familiares se perpetúa en los bastiones cuarteleros de la Academia de Infantería de Toledo, donde estudia el héroe José Churruca, en el refugio monacal al que se retira su hermano Jaime o entre las paredes del entorno doméstico, donde deambula Isabel. Los espacios cerrados, delimitados y apartados, constituyen en la ficción la simbolización de la conservación y resistencia frente a las tensiones, desorientación y pérdida que representan los espacios urbanos. Este tránsito simbólico guarda memoria del recelo y negación de los grandes núcleos urbanos, en los que el alzamiento encontró su principal fuente de resistencia y en los que ha quedado inscrita, de manera indeleble, la huella de la profunda fisura que ha dejado la contienda bélica.

Desde el punto de vista de la dramaturgia, *Raza* se centra en la disgregación y reencuentro de una familia hidalga “imagen fiel de las familias españolas que han resistido los más duros embates del materialismo”. El proyecto cinematográfico, destinado al auto-ennoblecimiento de una inexistente gloriosa tradición familiar que ya se exhibe en la elección del apellido Andrade, seudónimo adoptado por el dictador en su faceta literaria y recogido del ascendente noble de la línea materna, anticipa el deseo del autor de construir un pasado centenario e incontaminado, vinculado al pazo gallego y a una visión sublimada y platónica de la mujer, cargada de puritanismo sexual y de reminiscencias provincianas. Franco reserva para sí mismo una doble proyección en el relato: el Generalísimo, figura distante y ritualizada, merecedora de los gestos de culto y vasallaje debidos, y José Churruca, descendiente de una estirpe de navegantes que participaron en la colonización de América, en la batalla de Trafalgar y en la guerra de Cuba, en la que el propio padre del protagonista fenece heroicamente al mando del acorazado Vizcaya en desigual combate contra la flota americana. Continuando con esta tradición, José Churruca encarna la entrega al deber militar, por encima de los conflictos personales y familiares. Aquí el orden y la razón castrense simbolizan el orden moral, así como la única vía posible para la superación de las contradicciones

y conflictos personales –el deseo-, familiares –las actitudes antipatrióticas de su hermano Pedro, *alter ego* en la ficción de Ramón Franco- y sociales. El relato comparte la veta ideológica de novelas de héroes militares, como *Beau Geste* de P.C.Wren, llevada a la pantalla, en 1926, por Herbert Brenon, en la que se narran las peripecias de tres hermanos a quienes la contienda bélica pone a prueba en sus mutuas relaciones fraternales. El filme muestra también algunos guiños intertextuales como los encuadres en contrapicado al estilo expresionista del cine soviético (encuadres en la cubierta del Vizcaya y escena del fusilamiento de los frailes), así como la fotografía elaborada del operador austriaco Enrique Guérner, quien ya había trabajado con Florián Rey en *La aldea maldita* y con Ladislao Vajda, en *Barrio*, y posteriormente, en 1960, en *María, matrícula de Bilbao*.

Los hermanos Churrua, José, Pedro, Jaime e Isabel separan sus itinerarios a través de la contienda. Cada uno ocupará su correspondiente lugar en la trama. José representa la disciplina y responsabilidad militar y patriótica, Pedro la deriva moral originada por las influencias izquierdistas y el alejamiento de la tradición familiar, Jaime la tragedia del clérigo entregado al quehacer tan espiritual como inútil para la defensa de la patria, en tanto que Isabel, representante de la heroica abnegación y resignación familiares, ha quedado atrapada en Bilbao, a la espera de que las tropas tomen la ciudad. El capitán Luis Echevarría, marido de Isabel, personaje caviloso y escéptico acerca del curso de la guerra, decide, en la novela que da título al relato, desertar para cruzar las líneas y visitar a su familia en Bilbao, acto por el que será despreciado por su propia mujer y sus hijos “Sólo recordarlo me produce espanto. Era el 16 del pasado (...) algo subía desde mi corazón hasta mi garganta; algo que me ahogaba (...). Le pedí que se fuera, antes lo preferiría muerto”. Este pasaje, sin embargo, será suprimido de la película en función de la imagen ejemplificante, directa y sin ambages que el dictador confiaba al potencial propagandístico y aleccionador del proyecto cinematográfico. En este silencio cinematográfico queda patente la superioridad que Franco concede al orden y al deber militar por encima de los afectos y de los dramas familiares.

La desconfianza del propio Franco hacia el mundo civil, urbano y burgués se manifiesta en *Raza* en el momento en que, en su maniquea dicotomía dramática, homologa la burguesía despreocupada y egoísta, con los masones y comunistas, en tanto que los opone a los militares y patriotas, quienes “los militares tienen otras satisfacciones íntimas: las que produce el cumplimiento del deber y el servicio a la patria”. Al referirse a la batalla por el asalto del denominado “cinturón de hierro” que constituía la defensa de Bilbao, en el texto de *Raza* se enuncia: “a la afluencia de las fuerzas rojas hacia el frente con aire fanfarrón, confiados en la propaganda del cinturón de hierro, sucede el desfile desordenado de unidades derrotadas que llevan en sus rostros el terror de los vencidos (...). A la aparición de las siluetas de los nacionales

entre las explosiones del horizonte sucede la voladura por los rojos de los hermosos puentes sobre la ría, ilusiones y trabajos de varias generaciones destruidos en unos momentos por la barbarie roja (...) se han minado, premeditada y perversamente, los grandes edificios y establecimientos industriales". Las imágenes de Bilbao presentes en el filme han sido extraídas de filmes propagandísticos como *Bilbao para España* o *Frente de Vizcaya y 18 de Julio*, realizados en 1937 con imágenes tomadas del frente, mediante los cuales se trata de imponer una visión distorsionada y humillante de los vencidos. El filme *Raza* guarda y perpetúa, de esta manera, la memoria de la confrontación y del sometimiento de la ciudad, junto con el proyecto de instauración de una nueva historia, aquella elaborada e impuesta por los vencedores.

La película fue exhibida en la Alemania nazi y presentada en la Bienal de Venecia en 1942, sin que el público español conociera todavía el autor real del guión, hecho que no llegó a revelarse oficialmente hasta el año 1964 en que Franco solicitó el ingreso en la Sociedad General de Autores de España. Posteriormente, en 1950, tras la derrota de las potencias del Eje, en pleno proceso de apertura y reconocimiento internacional del régimen en el periodo de la "guerra fría" y de reconversión al nacional-catolicismo, el filme será recuperado y actualizado bajo el título de *Espíritu de una raza*, aliviando la impronta fascista del título original y del cual se suprimen algunas alusiones a la Falange y las expresiones de contenido antiamericano.

La censura y el sustrato popular crítico

El cine de posguerra presenta con todo una notable tendencia reflexiva y metacinematográfica, un cierto distanciamiento con respecto a la ficción representada que tiene su justificación en las duras condiciones de censura y control en que se debate la producción cinematográfica y al peculiar tensionamiento de las formas y motivos que conectan este cine con la tradición literaria y teatral.

El régimen franquista había puesto en marcha, ya en los años de la guerra, una serie de mediadas destinadas a la implantación de la censura. En 1937 se habían creado los Gabinetes de Censura cinematográfica de Sevilla y La Coruña. Un año después, se crea la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura, además del Departamento Nacional de Cinematografía, dirigido por el falangista Augusto García Viñolas. Y en 1939, recién finalizada la guerra, se impone la censura previa de guiones, vigente hasta 1976. Pese a ser uno de los principales instrumentos de control y restricción de lo enunciable en el cine, la censura no constituirá el único medio de sometimiento de la producción cinematográfica a los dictados del régimen. La imposición del doblaje obligatorio con fines censores –inspirada en una norma mussoliniana similar– aseguraba la manipulación de los diálogos y la supresión

de acentos locales, a la vez que promocionaba de manera insensata la industria norteamericana frente a la débil producción nacional. Junto con las medidas de fomento consistentes en la concesión selectiva del Crédito Cinematográfico Sindical y de los Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo, la declaración de "interés especial" para filmes que expresaran "muestras inequívocas de exaltación de los valores raciales o de enseñanza de nuestros principios morales y políticos" y la concesión exclusiva a ciertas productoras de los permisos de importación y doblaje, constituían otras tantas medidas destinadas al sometimiento de la creación cinematográfica a los postulados del régimen. La imposición del NoDo, en 1942, con carácter de exhibición obligatoria en todas las salas del país, monopoliza el tratamiento informativo de la actualidad al servicio de la manipulación y promoción propagandística de los nuevos valores y personajes adeptos al régimen. En este contexto, se aprecia la aparición de una producción minifundista, desarrollada al calor oportunista de la selectiva protección estatal y beneficiada por un complejo entramado de subvenciones y formas de promoción cinematográfica con que el régimen alentaba la realización de filmes que respondieran a sus intereses más inmediatos.

Con todo, junto a los directores oficialistas, adeptos o favorecidos por el régimen, como Sáenz de Heredia, Juan de Orduña, Eusebio Fernández Ardaín o Rafael Gil, caracterizados por una retórica manierista y ampulosa y cierto acartonamiento estético reflejo del anquilosamiento ideológico del régimen, otros directores que habían iniciado su carrera en el periodo republicano, como López Rubio, Jerónimo Mihura o Edgar Neville practicaban un cine en el que se acusaba el encuentro del humor negro e iconoclasta de sus tratamientos, de la corriente castiza, costumbrista y sainetesca con la que el público se hallaba familiarizado, con la vena plástica del tremendismo goyesco y de las formas expresionistas del cine soviético y alemán difundido por el influjo de las vanguardias europeas⁷. *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), *Domingo de carnaval* (1945) o *El crimen de la calle Bordadores* (1946), del mismo director, junto con *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947) o *Calle sin sol* (Rafael Gil, 1948) ponen en escena la supervivencia en el tejido urbano de un primitivo folclorismo rural y provinciano latente bajo el tratamiento del profundo desgarramiento social asociado a la gran ciudad que bulle detrás de la acción principal, y que resultan apreciable también en la crítica, necesariamente velada, de las formas de vida y aspiraciones de aquellos sujetos privilegiados por el franquismo, insensibles ante la descomposición social y la degradación moral de la posguerra, tratados con el verismo característico del costumbris-

⁷ Santos Zunzunegui. "La línea general o las vetas creativas del cine español", en Pérez Perucha, J. y Zunzunegui, S. (coords), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, A Coruña, Vía Lactea, 2002

mo social de influencia noventayochista. Un casticismo crítico que expresa de forma insidiosa y oblicua la desolación de grandes capas de la población que pululan por la urbe en busca de algún modo precario de subsistencia. Unos personajes anónimos, colectivos o secundarios, que muestran desde las sombras del drama la sonrisa de la desilusión. Filmes como *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1948) o *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949), compuestos con los mimbres genéricos del *thriller* psicológico y del drama social, ponen en escena los temas de la soledad, la incomunicación y el bagabundeo por el laberinto de una ciudad oscura, patética y claustrofóbica, en la que se confunde la mirada, siempre obturada e interceptada por elementos que impiden la visión y la comprensión diáfana de los acontecimientos que narra.

Un tercer grupo, representado por cineastas experimentalistas y disidentes, se interesan por poner en primer plano los conflictos y tensiones que atraviesan el drama urbano⁸ desde una actitud desairada ante la factura formal del relato filmico. *Un hombre va por el camino*, realizada por Mur Oti en 1949, representa un drama rural con una imagen invertida de la ciudad, en el que se focaliza la atención sobre las fuerzas atávicas que sustentan los conflictos y transgresiones del código moral, junto con el característico desdoblamiento de la personalidad, síntoma recurrente del trauma bélico junto con la fantasía, la locura y la pulsión de muerte bajo el encuentro con lo real. Otro tanto ocurre en las adaptaciones de *Las inquietudes de Santi Andía*, realizada por Arturo Ruiz Castillo, en 1946, sobre el relato de Pío Baroja, en el que la densidad de voces narrativas no es capaz de despejar lo innombrable y enigmático, o en *El sótano* (Jaime Mayorga, 1949), filme en el que asistimos, reclusos en un sótano, al bombardeo de una ciudad con la presencia exasperante del sonido en clave acusmática del bombardeo, actuando como subtexto dramático. Otros realizadores, como Carlos Serrano de Osma (*Abel Sánchez*, 1946; *La sirena negra*, 1947; *Embrujo*, 1947) o Llobet García (*Vida en sombras*, 1948) abordan una lectura marcadamente metafílmica de las huellas de la guerra entre las ruinas de las ciudades de un país desolado, aquejado por la recurrencia del doloroso recuerdo y del complejo de culpa.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial y atrapado en una situación de autarquía y aislamiento internacional, el régimen se ve en la obligación de reciclar la postura filogermana. En la segunda mitad de los cuarenta se produce un progresivo desplazamiento de los compromisos falangistas y una reorientación católica de varios ministerios, como educación o relaciones exteriores. Con la ayuda de la doctrina Truman y el apoyo norteamericano a los países anticomunistas, España ingresa en la Organización de Naciones Unidas,

⁸ José Luis Castro de Paz. Un cinema herido. *Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002 (pp.181)

en la Unesco, se firma el Concordato con el Vaticano y los acuerdos militares con Estados Unidos. Comienza un cine de exaltación patriótica y confesional, auspiciado por la nueva Junta Superior de Orientación Cinematográfica y por la creación en 1947 del Instituto de Investigación y Experimentación Cinematográfica (IIEC). La actualización del cine de cruzada característico del periodo anterior, se traduce en la construcción de nuevos héroes, deportistas, futbolistas que ya habían sido encumbrados en películas como *Campeones* (Ramón Torrado, 1942), y que son ahora retomados en nuevos proyectos filmicos como en el documental *Homenaje a Quincoces, El camino del amor* (José María Castellví, 1943) o *Tierra sedienta* (Rafael Gil, 1945), junto con los héroes históricos revisitados en filmes destinados a exaltar la actividad apostólica y misionera, en sintonía con el renovado espíritu patriótico articulado ahora en clave cristiana y anticomunista.

Luces y sombras: extravío y redención

El alineamiento internacional de España en el frente antisoviético acarrea una nueva iconografía urbana y nuevos argumentos cinematográficos que el cine del franquismo ya había experimentado en los años de postguerra. Filmes como *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), *Y eligió el infierno* (César Fernández Ardavín, 1957) o *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi Isasmendi, 1957) ponen en escena la temática anticomunista ambientada en la ciudad de Bilbao, ciudad de profundos claroscuros, horadada todavía por las profundas huellas dejadas en la memoria por la contienda civil. Espacio de traición y de venganza, de pérdida y de confusión, Bilbao sigue siendo el lugar privilegiado donde desarrollar las peripecias de extravío y redención que el cine del franquismo necesitaba para acallar los primeros atisbos de resistencia que las organizaciones políticas, obreras y estudiantiles comenzaban a manifestar en los principales núcleos urbanos e industriales, a lo largo de los años cincuenta.

Esta época se caracteriza por el desarrollo del capital bancario e industrial, por el control estatal de las grandes empresas y por el comienzo de los proyectos desarrollistas que alimentarán el éxodo masivo del campo hacia las ciudades, generando graves problemas urbanísticos, de vivienda y de desempleo, al tiempo que emerge una nueva pequeña burguesía seducida por la sociedad de consumo y por las divisas que comienzan a llegar provenientes de la emigración y del turismo. Mientras la expansión industrial se imponía a los intereses agrarios y se declaraban nuevos "focos de desarrollo" el urbanismo descontrolado hacinaba grandes masas de población trabajadora en los extrarradios de las ciudades industriales. El régimen crea, en 1951, el Ministerio de Información y Turismo y coloca a su frente a Gabriel Arias Salgado, con el objetivo de propagar la nueva imagen aperturista de la dictadura y, ante todo, de afianzar los aparatos de propaganda.

En 1951 llega José María Escudero, militar de talante liberal y articulista cinematográfico, a la Dirección General de Cinematografía. Y a mitad de la década, en 1955, se producen las Conversaciones de Salamanca, organizadas por el cine-club SEU de Salamanca, dirigido por Basilio Martín Patino, y la Revista Objetivo, las cuales se convierten en lugar de encuentro y discusión del pensamiento cinematográfico español de la época, y desde el que se critica la precaria situación por la que atravesaba el cine, reflejada en la contundente ponencia presentada por Juan Antonio Bardem: “el cine español –afirma el autor– es industrialmente raquítrico, intelectualmente ínfimo, políticamente ineficaz, socialmente falso...”. En las Conversaciones se reivindica una ampliación de los márgenes de lo decible y constituyen el punto de partida del denominado “nuevo cine español”. El cine emprende una reconsideración de la relación con la realidad social y cultural del país, mediante una mirada comprometida con los problemas, conflictos y tensiones que aquejan la vida social, política y cultural del país. La opción por el realismo ejemplificante, didáctico y testimonial encuentra en Bardem uno de sus principales exponentes. El despertar de la conciencia y el peso de la culpa en *Muerte de un ciclista* (1955), el provincianismo convencional y cruel de *Calle mayor* (1956) o *Venganza* (1958), en la línea del proyecto de “reconciliación nacional” impulsado por el Partido Comunista, contribuyen, pese a la intervención de la censura y al espíritu doctrinario que anima estos filmes, a la puesta en escena en clave crítica de la cobardía de la clase media y la doble moral que atena la vida social en las grandes urbes y en las ensimismadas ciudades de provincias.

Entre tanto, otros directores, como Luis García Berlanga, Carlos Saura o Pere Portabella emprenden el camino de un cine de ruptura, impulsado por productoras como Suevia, Altamira, Atenea, Uninci o Films 59 que ocupan progresivamente el hueco dejado por la crisis de Cifesa, y plantean un cine urbano y moderno que habla de los problemas, frustraciones y ambiciones del ciudadano medio retomando, bajo la lente deformante del esperpento y del humor negro característica del género chico, la crítica satírica y mordaz de los tipos populares y de los estereotipos sociales. La crítica de las penurias cotidianas de una pareja trabajadora atrapada en los sueños de evasión presentada en *Esa pareja feliz* (Bardem y Berlanga, 1951); la fábula satírica encerrada en un pueblo perdido que espera y sueña con el milagro de la ayuda norteamericana, apoyada en la caricatura de tipos encarnados por una notable tradición de actores que dan vida a notables personajes secundarios –José Isbert, Manolo Morán, Alberto Romea o Luis Pérez, en *Bienvenido Mr. Marshall* (Berlanga, 1952), o la crítica mordaz de la beatería, de *Los jueves milagro* (Berlanga, 1957), de las arcadias felices, en *Calabuch* (Luis G. Berlanga, 1956), de los dramáticos problemas de la vivienda tratados en *El inquilino* (Nieves Conde, 1957) o en *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), así como el tratamiento desesperanzado de las vidas erráticas de los personajes que pululan sin horizonte en

Los chicos (Marco Ferreri, 1959) o en *Los golfos* (Saura, 1959), ponen en escena, cada una de ellas, una encarnizada crítica de la imagen promovida por el régimen acerca de actualidad de la sociedad española, de la vida del proletariado urbano y de la omnipresencia eclesiástica entreverada con el régimen. Y todo ello en el contexto de la crudeza de la vida cotidiana en unas ciudades en las que, en su afán expansivo, han ahondado la fractura ideológica y social, relegando al suburbio y al vagabundeo por sus descampados, a las generaciones herederas de los derrotados en la guerra.

La película *Murió hace quince años*, basada en la obra de José Antonio Jiménez Arnau y con guión literario de Vicente Escribá, escritor y colaborador en diversos proyectos político-religiosos de Sáenz de Heredia –*La mies es mucha* (1948)-, Nieves Conde –*Balarrasa* (1950)- y Rafael Gil –*El beso de judas* (1953)-, inicia su argumento con la salida de los niños evacuados durante la guerra desde Bilbao a diferentes países europeos y a la Unión Soviética. Basada en hechos reales recogidos en el cortometraje documental *Guernika*, un filme que sería posteriormente adquirido por el Gobierno Vasco para su exhibición internacional, la película *Murió hace quince años* recupera este acontecimiento pero con un tratamiento sustancialmente diferente. Tras un largo *travelling* con varios planos de la margen izquierda de la ría y de un lóbrego paisaje industrial en el que se sobrepresionan los títulos de crédito, Diego Acuña, uno de estos niños embarcados con apenas 10 años en Santurce, aparece custodiado, junto con otros compañeros de evacuación, por los tripulantes de un sórdido barco ruso. Un rótulo anuncia "Bilbao 1937, cinco mil niños españoles salen de su patria camino de la URSS. Esta es la historia de uno que volvió...". Los niños, desamparados, envueltos en un profundo silencio, son embarcados en ordenada y castrense formación, en composiciones de corte expresionista que recuerdan las hileras de obreros que desfilan por el submundo de "Metrópolis", el filme de Fritz Lang, realizado en 1927. El protagonista es separado de forma violenta por uno de los tripulantes de la barandilla de embarque a la que trata de asirse desesperadamente, para ser finalmente embarcado por la fuerza y, una vez en interior del barco, ser interpelado por Germán Gueriz, un agente soviético que le arranca la medalla que lleva al cuello y la fotografía de una prima suya, único recuerdo que el niño conserva de su familia. Germán será el encargado de orientar su posterior reeducación en Rusia y de instruirle en las artes de la agitación y el terrorismo internacional. Diego regresa a España tras quince años de instrucción al servicio de un genérico *partido*, ilustrado con abundante iconografía de hoces y martillos, con la misión de infiltrarse en la Dirección General de Seguridad sirviéndose para ello de la posición de su propio padre, un alto cargo de la policía, y de la traición de sus propios *camaradas*. El actor Francisco Rabal será el encargado de componer un Diego frío, maniqueo e inexpresivo, carente de escrúpulos y de sentimientos, que convive en la casa familiar con su progenitor, la prima de la que fue separada en el embarque, una mujer mayor con la

que se crió en ausencia de madre y los recuerdos de su infancia. La fotografía expresionista de Alfredo Fraile, colaborador en sus inicios de Enrique Guérner, compone unos interiores atormentados, con profundos claroscuros, para recrear el reencuentro y el extrañamiento de Diego ante los objetos de su infancia, especialmente en el momento del descubrimiento del crucifijo que conserva sobre la mesa del escritorio de su habitación. Los paisajes urbanos nocturnos, todos ellos compuestos en largas perspectivas, contrapicados y profundas sombras, ponen en escena, bajo clave simbólica, el profundo conflicto ideológico y sentimental que se cierne sobre el protagonista. En una secuencia en la que el núcleo familiar asiste a una actuación musical protagonizada por María Dolores Pradera, la cantante anuncia el drama: "... volver a sufrir, para volver a amar, para volver a querer lo que era nuestro ayer". Tras una serie de peripecias a través de las cuales el protagonista se ve atenazado por la duda y la culpa por la traición de familiares y camaradas, descubre el verdadero motivo de su regreso: matar a su propio padre. La secuencia pone en escena una tensa espera y la decisión final de proteger al padre de la celada que se le prepara, a costa de poner en riesgo su propia vida. La puesta en escena, un nocturno resuelto en clave de altas luces y densas sombras, recuerdan la pérdida y confusión en el laberinto de calles anónimas y desoladas de "El tercer hombre" (*The Third Man*, Carol Reed, 1949) en las que se inscriben los compases *in crescendo* de la banda sonora compuesta por Cristóbal Halffter. Gravemente herido, Diego reclama el perdón de su padre "perdóname (...), he pagado vuestro cariño con la peor deslealtad (...), ¡Qué vergüenza!. Ayúdame a empezar otra vez (...), necesito borrar aquello. Acércate padre, ¡Más cerca!". Tras el acto de contrición, el perdón del padre y la extinción de la culpa, llega la reconciliación "sí, Diego, nosotros como siempre", escucha el protagonista postrado en la cama de un hospital, bajo un crucifijo, donde se recuperará de sus heridas físicas y morales.

Murió hace quince años representa un giro en el cine del franquismo hacia el combate del comunismo desde las posiciones católicas y propagandísticas puestas en marcha con motivo de la nueva composición de fuerzas dentro del régimen. El argumento de la culpa y posterior redención ya había sido abordado por el director en *Calle sin sol* (1948) "un hombre huyendo de algo, un crimen, una guerra..."⁹ y en *El gran galeoto* (1951), filme ambientado en Bilbao en el que, partiendo de una obra de José Echegaray, se narra la historia de un joven bilbaíno enamorado platónicamente de una actriz, a la que encuentra casada tras un viaje de negocios. Tras la muerte del padre en un atentado anarquista, confía la gestión de su patrimonio a un albacea que resulta ser el marido de la actriz. Realizada a partir de las convenciones del dramón decimonónico, encierra un mensaje acerca de "la insidia y la maledicen-

⁹ *Op. cit.* Pp.199

cia”, de los riesgos de la transgresión y la culpa que se interponen entre las buenas intenciones del protagonista, el amor imposible y el honor mancillado de la mujer que acabará expulsada de la comunidad y terminará por refugiarse en brazos de su platónico amante.

Redundando en el tratamiento de argumentos que expresan el sincretismo patria-religión, con un trasfondo anticomunista, *Y eligió el infierno* (César Fernández Ardavin, 1957), parte de un guión del sacerdote José María Quintana, para narrar la historia de dos hermanos, Richard y Elsa, residentes en un desolado pueblo de la República Democrática Alemana, donde los creyentes viven sometidos por el desprecio de los ateos, en tanto que se dedican a pasar clandestinamente católicos a la vecina República Federal, con la ayuda de un sacerdote, de un pescador, y del capitán Geor Kramer, enamorado de Elsa. Como indica Augusto M. Torres¹⁰, parece que Fernández Ardavin trata de desarrollar un relato basado en su propia experiencia vital, como católico atrapado en la zona republicana en uno de los momentos más crudos de la guerra civil, mediante este melodrama de trasfondo político-religioso, ambientado en diversas localidades del País Vasco, entre las que se encuentran Bilbao, Lekeitio y Ondarroa, entre sus múltiples localizaciones.

Semejante tratamiento argumental presenta también *Rapsodia de sangre*, de Antonio Isasi-Isasmendi (1957), en la que bajo la coartada histórica de las revueltas populares ocurridas en Hungría un año antes contra al régimen comunista impuesto por la Unión Soviética y la resistencia frente al estalinismo se desarrolla un melodrama religioso-sentimental. En este filme, en el que la ficción se ve entreverada con cortometrajes documentales auténticos de las revueltas y posterior represalia, rodados por reporteros de la *Attualità Italiana*, Bilbao y Barcelona son “reconstruidas” para la ambientación de un argumento que transcurre en la capital húngara. El filme, que cuenta con el guión y argumento del propio Isasi-Isasmendi y la colaboración de Julio Coll, comienza con un plano del amanecer de la capital húngara desierta, en el que se sobrepone el rótulo “Budapest, Octubre 1956”, para pasar por corte directo a un plano cerrado sobre el monumento al poeta romántico Sándor Petöfi, renovador de la poesía tradicional que centró su lírica en la temática del amor y la libertad y que, tras su muerte en 1849, simboliza la lucha por la independencia. El protagonista, un afamado pianista católico llamado Pulac Andras (Vicente Parra) camina por las calles mientras resuenan en sus oídos las palabras del agitador que, en nombre de Petöfi llama a la rebeldía frente al invasor. Con rostro de entusiasmo se encamina hacia su casa, cruza la actual Plaza de Unamuno, en el casco viejo bilbaíno y asciende por las escaleras de Mallona. El argumento entrecruza dos historias de amor con trasfondo políti-

¹⁰ Augusto M. Torres. *Cine Español*, Madrid, Espasa, 1999

co y religioso, mediante las cuales se pone en escena las peripecias protagonista, enamorado de la atea Lenina Kóndor (Rosa Salgado), hija del ortodoxo director de un importante diario comunista, en tanto que otra pareja, formada por el comandante Igor Slov, amigo del protagonista, un pianista que abandonó la música por la política, vive la quiebra de su matrimonio con la rusa Ana Solor, quien defraudada por la imposición comunista termina sacrificando su vida para que la joven pareja pueda escapar de Hungría. El conflicto se anuda en torno a la organización de un concierto que será retransmitido por radio a toda Hungría en el que Pulac Andras, transgrediendo el programa oficial, dará la señal para el levantamiento contra el gobierno comunista.

Los amores de Pulac y Lenina discurren por los parajes urbanos del puente y paseo del Arenal, rivera de Deusto y los paisajes industriales de la margen izquierda. Lenina confiesa el temor que siente por el riesgo que asume Pulac, en tanto que decide transformar su nombre de Lenina por el de María, con el fin de satisfacer el deseo del pianista. Iniciada la revuelta, los corresponsales de *Attualità Italiana* se convierten en testigos de excepción de las manifestaciones populares, de la destrucción de los símbolos soviéticos y de la posterior represión. Ante el entierro de las víctimas, podemos escuchar el lema recurrente del filme “el amor por encima del odio, de la política y de todo lo humano”. Uno de los reporteros, herido de muerte, confía a Pulac los rollos de película impresionados con la sangrienta represión con el fin de que los dé a conocer al mundo, con lo que, en un rizo metafílmico, la propia película exhibe el testimonio documental de los acontecimientos que relata. Finalmente, la pareja tratará de huir por alguno de los puentes de la ciudad ocupada, en un periplo que les lleva desde las inmediaciones del Puerto de Bilbao, al puente de La Merced, puente de Deusto y Zorrozaurre. La ciudad fotografiada por Joaquín Hualde y música de Xavier Montsalvatge, presenta un aspecto desolado y vacío, iluminada por las débiles luces del amanecer, una ciudad inhóspita y deshumanizada en la que la luz enturbia la mirada y la comprensión de los acontecimientos, antes que revelarlos.

Aperturismo y ampliación del régimen de representación de la ciudad

En los años sesenta, el régimen trata de dotarse de una nueva iconografía, en consonancia con los aires aperturistas que propugna. En 1962 se crea la Escuela Oficial de Cinematografía y en 1963 se redefinen las Normas de Censura Cinematográfica, según la cual la viabilidad del proyecto y la recomendación de interés especial se supedita a las reglas del “buen gusto”, esto es, la exclusión de temáticas como el suicidio o la venganza, la obscenidad y las bajas pasiones, o los alegatos contra la Iglesia.

María, matrícula de Bilbao, es un filme rodado en 1960 por el húngaro Ladislao Vajda, adaptación de *Luiso*, un relato de José María Sánchez Silva en

el que se narra el rito de paso a la madurez que sufre el primogénito de una familia de navieros bilbaínos a bordo de uno de los barcos de su propiedad, el *María*. El filme expone un conflicto intergeneracional acerca de la continuidad en las tradiciones familiares, resuelto de manera convencional mediante la superación de las conductas infantiles e irresponsables que inicialmente muestra el adolescente protagonista. La intervención *manu militari* de la autoridad paterna, el heroísmo y el acceso al conocimiento de secretos familiares posibilitan la transformación de Luiso a bordo del *María*, metáfora de un país en el que todavía se confía a las formas e impronta castrenses la educación de sus vástagos. No en vano, el relato en el que se basa la película era un modelo educativo y moralizante, recomendado en la Formación del Espíritu Nacional.

Rodada en cinemascopio y eastmancolor, el filme se desarrolla en un ambiente marítimo luminoso, con un cuidado tratamiento tonal de la luz a cargo de Enrique Guerner, alejado de los ambientes nocturnos y sombríos con que el cine había representado la ciudad durante la década anterior. *María, matrícula de Bilbao*, pone en escena los nuevos proyectos de un régimen que comienza a vislumbrar el potencial turístico de sus costas. El *María* recalca en los puertos de Málaga, Cádiz, Mallorca y en el de Bilbao, del que deja fuera de campo las omnipresentes industrias de la margen izquierda para interesarse por la otra orilla, la de los grandes industriales, navieros y financieros. Las poblaciones de la margen derecha del Abra, el puente colgante de Portugalete y los muelles junto a la Universidad de Deusto simbolizan la nueva ciudad que el cine inaugura para su reubicación en los mercados internacionales y en la política aperturista que el régimen franquista comienza a exhibir. Para reforzar este compromiso aperturista con nuevo panorama de relaciones internacionales, *Luiso*, el protagonista, llega a extraviarse durante la visita a un imponente portaviones norteamericano en el que será interrogado por su “amable”, a la vez que inexpresiva, tripulación.

Los temas musicales compuestos por Pablo Sorozabal, acompañados por las voces de una tripulación en formación de “ochote”, proporcionan a la película una atmósfera amable y risueña cercana a la exasperación del estereotipo folclórico. En una secuencia en que el *María* es adelantado, en plena navegación, por otro barco, presumiblemente turístico, uno de los marineros grita eufórico “¡...pero nosotros vamos a Bilbao!, ¡A Bilbao!”.

Entre tanto, en tierra, Jorge Grau en los inicios de su carrera cinematográfica y por encargo del Ministerio de Vivienda, rueda en 1961, el corto documental *Ocharcoaga*, en el que se exponen los resultados de la política desarrollista del régimen en materia urbanística y la “milagrosa” intervención en las zonas de chabolismo que proliferaban en los extrarradios y en los arrabales de la ciudad. Esa misma política urbanística densificaba hasta el colapso los barrios dormitorio que circundaban la ciudad, a la vez que anexionaba los

municipios cercanos a la ría, mediante una política expansiva y depredadora del territorio al servicio de los intereses especuladores y del desarrollo industrial descontrolado.

La ciudad como territorio de la memoria fragmentada

En el terreno de lo cinematográfico, desde la década anterior, venían apareciendo publicaciones que contribuyeron, desde sus páginas, a la formación de un nuevo público: *Film ideal* (1956), *Documentos cinematográficos* (1960) o *Nuestro cine* (1961) daban cuenta del trabajo de directores agrupados bajo la etiqueta del “Nuevo cine español” y de la “Escuela de Barcelona” (Joaquín Jordá, Jacinto Esteve, Pere Portabella) quienes propugnaban, desde perspectivas diferentes, la indagación de nuevas formas y tratamientos que relevaran el realismo social desarrollado bajo la impronta del héroe positivo y del naturalismo psicológico, orientado hacia el aleccionamiento ideológico y moral del público, para abordar la búsqueda de una nueva estética y la conceptualización de un nuevo realismo basado en el cuestionamiento de las relaciones entre la realidad y la imagen, atento a las formas abstractas, preexistentes, que dan forma al objeto artístico y que a lo largo de la historia del arte han producido diferentes efectos de realidad¹¹. El cine de los años sesenta presagiado por el filme dirigido por Carlos Saura, *Los Golfos*, avanzaba el tránsito hacia una nueva forma realismo, construido en torno a personajes anónimos y colectivos, tratado desde la estética del registro periodístico –el filme estaba inspirado en un reportaje realizado por Sueiro, acerca del mercado de Legazpi- y el vagabundeo por descampados, barrios marginales y arrabales que tienen la ciudad como historia de fondo, horizonte inalcanzable para unos personajes acerca de cuyos comportamientos el filme evita ofrecer explicación alguna y que reclama insistentemente la participación del espectador en el trabajo de sutura y cohesión de un relato en aparente deriva narrativa. La ciudad dibuja en estos filmes un *skayline* deshumanizado y carente de sentido para esos personajes que deambulan por el laberinto de su deshilachado tejido urbano. Personajes del descampado y del terreno baldío en los que los sueños y aspiraciones se topan insistentemente con la dura realidad de los barrios periféricos, de las infraviviendas de protección oficial y de la ausencia de otros referentes que no sean los grandes proyectos oficiales, un territorio desolado en el que la generación de los hijos de aquellos que perdieron la guerra han quedado definitivamente confinados.

Diferentes proyectos fílmicos siguen la estética renovadora y crítica de estos filmes. *Los Farsantes* o *Young Sánchez* (Mario Camús, 1963), *Nueve car-*

¹¹ Santos Zunzunegui. *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005

tas a Berta (Basilio Martín Patino, 1965), *La busca* (Angelino Fons, 1966), *Mañana será otro día* (Jaime Camino, 1967) o *El espontáneo* (Jorge Grau, 1964) emprenden, cada uno desde sus respectivas inquietudes temáticas y formales, la exploración de la ruina física y moral de los territorios marginales de las urbes industriales y de las tensiones sociales derivadas del desclasamiento, de las relaciones de poder y explotación, y de la exclusión del proletariado y de la juventud no integrados. Y lo que unos directores indagan por la senda del realismo otros emprenden por la vía del simbolismo, a través de filmes que enuncian una mirada entomológica de los rituales y arquetipos como los indagados en *La caza* (Saura, 1965), en el sustrato mítico que alimenta la narrativa de la actualidad informativa o publicitaria, en *De cuerpo presente* (Antonio Eceiza,) o en los tópicos y la retórica hueca que velan la percepción de lo real, en *Donde tú estés* (Germán Lorente, 1964), sobre un guión de Juan García Hortelano y Juan Marsé.

La década se iniciaba con *Viridiana*, el filme realizado por Luis Buñuel en 1961, en el proyecto de perversión del modelo sainetesco, de la picaresca y del esperpento, hibridados con la estética surrealista. Una visión, a la vez abstracta, expresionista, grotesca y satírica del mundo en la que continúan los realizadores de filmes por los que deambulan personajes derrotados, erráticos y confundidos, observados bajo una mirada a la vez cruda y tierna, como en *Plácido* (García Berlanga, 1961), corroídos por la envidia y la represión, como en *El extraño viaje* (Fernán Gómez, 1964), u olvidados por la historia, quebrados, deshechos de un pasado de éxito y fama, y de unos sueños que no llegaron a cumplir, como en *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966).

En la segunda mitad de los sesenta, animados por los aires renovadores de los nuevos cines y la política aperturista abierta con el regreso de García Escudero a la Dirección de Cinematografía y Teatro, en 1962, algunos realizadores acometen el ejercicio de una mirada crítica sobre las temáticas, los tópicos y los mitos erigidos por el franquismo. Uno de estos ejercicios es la insólita película *Juguetes rotos*, producto atípico del atípico realizador Manuel Summers, formado en la Escuela Oficial de Cinematografía, donde tiene como compañeros de promoción a José Luis Borau, Francisco Prosper, Miguel Picazo o Basilio Martín Patino y que, desde sus primeros trabajos, se preocupa de la temática de la senectud y de la imposibilidad de realización de los sueños y aspiraciones de sus personajes: títulos como *El viejecito* (1960), *Del rosa al amarillo* (1963), una película protagonizada por viejos y niños, cuya continuación *La niña de luto* (1964), con guión de Pilar Miró, interpone la muerte de los progenitores en la relación de una joven pareja, dan cuenta de una realidad desesperanzada y de una mirada apagada por el tiempo.

Juguetes rotos, realizada en 1966 y estrenada un año después, aborda una mirada crítica acerca del éxito y de los símbolos erigidos por el cine del franquismo. Recomendada inicialmente de "interés especial" por la Comisión de

Censura de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, será posteriormente censurada y mutilada en buena parte de su contenido, además de perder la mitad de la cuantía que en concepto de ayuda a la producción le correspondía por la mención de “interés especial” anteriormente citada. El argumento parte de la situación por la que en aquel momento pasaban artistas, deportistas o toreros, figuras que en su momento fueron elevadas al rango de héroes populares en las pantallas, y que entonces se debatían entre la nostalgia de un pasado extinto, eclipsado por el resplandor de las nuevas estrellas que los sustituyeron, y los sueños que nunca llegarán a realizarse. *Juguetes rotos*, muestra mediante una puesta en escena ecléctica y desigual, en la que se entremezclan las imágenes de archivo, las técnicas documentales y el docudrama, la ficción, la crónica y el periodismo de calle, la forma de subsistencia de varios personajes olvidados por su público, tratados a la vez con ironía y humor negro, con ternura y crudeza. Los personajes interrogados directamente por la cámara se alternan con imágenes de viejos noticiarios, pasajes de películas argumentales o fotografías familiares e, incluso, con fotografías realizadas durante la misma producción del filme. El *Gran Gilbert*, un cantante de la bohemia barcelonesa, los boxeadores Paulino Uzcudun y Ricardo Alís, junto con el futbolista bilbaíno Guillermo Gorostiza, “bala roja” o el torero Nicanor Villalta comparten esta situación de olvido sobre la que Summers realiza un ejercicio de memoria. Pero memoria fragmentaria, incompleta, apenas suturada por el hilo conductor de unos personajes incapaces de reconstruir sus propias biografías –un boxeador “sonado”, un artista que prefiere callarse cosas que el público no debe saber, un futbolista todavía angustiado por el trauma de la guerra-, con los que el filme comparte la fragilidad e inconsistencia de los materiales que maneja. Summers, pese a tener acceso a otras glorias eclipsadas, aborda en el filme únicamente aquellos personajes de los que puede tener acceso a las imágenes que los ensalzaron y convirtieron en personajes públicos. Cine sobre la imagen y sobre el papel social de una iconografía de cartón-piedra erigida por y al servicio del régimen, sobre la que se indaga a partir de sus restos, retazos de la memoria de unos personajes cuyo pasado apenas llega a enunciarse.

El filme presenta de forma fragmentaria y heterogénea la reconstrucción de estos personajes partiendo de los restos de las imágenes que el cine exhibió y que el público reconoce, pero rehusando proponerlas como testimonio fidedigno, coherente y clausurado de aquello que es su objeto, la memoria de un pasado del que apenas queda otra cosa que vagos recuerdos. Particularmente dramático resulta el caso de Guillermo Gorostiza, un futbolista sobre el que el cine ya había centrado su atención en una temprana película de Ramón Torrado, realizada en 1942, titulada “Campeones”, en la que se mezclaba el documento futbolístico y la ficción, y en la que con el fin de aprovechar la popularidad de “las primeras figuras del fútbol”, el productor Cesáreo González, fundador de Suevia Films, convoca en la pantalla junto a Gorostiza a Ricar-

do Zamora y Jacinto Quincoces. Será el mismo Cesáreo González quien posteriormente se niegue a distribuir *Juguetes Rotos* por considerarla una película excesivamente "amarga y triste".

El argumento del episodio de Gorostiza narra la búsqueda emprendida por un hombre que admiró de niño al futbolista y que rastrea los pasos de su antiguo ídolo preguntando, a través de Bilbao, a diversos personajes que se encuentra en la vía pública. Pero la ciudad se muestra amnésica, ensimismada por el ajeteo de la vida cotidiana, confundida y sorprendida por las preguntas acerca de una vieja gloria a la que apenas recuerdan. Finalmente llegamos a un asilo de ancianos ubicado en Santurce, donde se encuentra el futbolista, aquejado de una "mala salud de hierro" y atormentado por la experiencia de la guerra, la desaparición de los hermanos y por las circunstancias en las que se produjo el fin de su carrera. En un momento de la entrevista que permanece censurado, el futbolista afirma "los únicos que no se han portado bien conmigo han sido la Real Federación y la Delegación Nacional de Deportes". Retazos del pasado y del éxito efímero que este insólito documental, realizado con las dificultades y precariedades del sonido directo de la época, pone en escena en un ambiente de nostalgia por el tiempo pasado e irremediabilmente perdido.

Pero *Juguetes rotos* es un documental que al propio tiempo que documenta su presente, el presente de la filmación y los intentos infructuosos de recuperar la memoria desde un presente desinteresado y amnésico, pone en escena también el pasado de su realizador, aficionado desde joven al boxeo y al juego con las imágenes recortadas de los futbolistas en las chapas de botella que pueblan el territorio mítico de la infancia, en un país de descampados y de juguetes improvisados. Mientras escuchamos la voz en *off* de un adulto, recordando sus anhelos de infancia, observamos a un niño que escribe una carta, juega al fútbol y sueña con sus ídolos deportivos. Esta especial imbricación en el cuerpo del filme de lo inmediato y actual, con el trabajo de la deteriorada memoria compartida entre los propios personajes, el realizador y el público, confiere al filme un espesor signifiante excepcional que reclama por parte del espectador una lectura atenta al detalle, a los matices del material narrativo exhibido en fructífero diálogo con la memoria de la experiencia histórica y presente del público. Memoria precaria y compartida que no termina por cuajar en un relato desarticulado, que halla en sus fisuras e intersticios, en sus silencios y confusión, la fuerza de una estrategia de implicación del espectador que no se asienta ya en la mera identificación con los personajes que desfilan por la pantalla, sino en su capacidad para rehacer y suturar los frágiles materiales que presenta.

Con todo, *Juguetes rotos* fue un fracaso comercial que acarrió la ruina de la productora Paraguas Films y la desconfianza del director hacia el público, así como la decisión de encaminar la carrera cinematográfica, tras *Urtain*, el

rey de la selva ... o así (Summers, 1969), un frustrado intento por continuar el camino iniciado con su anterior proyecto, hacia un cine más comercial, de humor fácil y grueso, al estilo de Pedro Lazaga o Luis Lucía.

Juguetes rotos exhibía los restos dispersos de una ciudad que ha perdido la memoria, que ha olvidado sus referentes inmediatos y que ha expulsado del territorio privilegiado de sus espacios públicos a los a los derrotados, a la población desarraigada que alimenta sus industrias y a los héroes deteriorados por el afán desarrollista, por las nuevas formas de consumo y la inmediatez de lo cotidiano.

Una ciudad amnésica y ensimismada en el reflejo que las fachadas de acero y cristal que se levantan en las grandes vías devuelven a sus perplejos transeúntes.