

## *El hombre y el páramo en el cine español de los años 50-60*

Si nos preguntamos qué relación existe entre el cine español de la década de los años 50/60 y el actual, seguramente nos pondremos de acuerdo mucho antes que, por ejemplo, en una definición del concepto de realismo. Evidentemente, poco hay ya en común entre ambos tras el cine de la transición o el de la *movida*. Aquel era un cine subyugado por la dictadura franquista y su censura, fuese esta tan sólo económica<sup>1</sup> o no; mientras que el cine actual goza de una libertad creativa sin precedentes.

Pero hay diferencias que me parecen más importantes, dado que las creativas y estéticas vienen dadas, por fuerza, por el paso de tiempo. Me refiero, por ejemplo, a la especial relación que se da entre el espectador cinematográfico y la película que experimente en un momento determinado. Se han escrito multitud de libros que, directa o indirectamente, intentan explicar esa relación, incidiendo en aspectos que nos llevan a preguntarnos por qué el espectador va al cine o qué es lo que le engancha a una determinada película y no a otra. Finalmente, la respuesta —y toda investigación al respecto debería empezar por ahí— debe pasar por atender a la pregunta de cómo y por qué el espectador se emociona con tal o cual película.

A través de esta pequeña introducción he querido marcar una trayectoria o dar un color a lo que va a suponer el grueso de mi ponencia, que va a consistir en mostrarles ciertas películas, muy en concreto, tres secuencias-tipo o espacios-motivo que he ido localizando a través de mi recorrido por el cine de esa época. Se me disculpará la poca elegancia de los términos elegidos; pero he querido que el énfasis estuviese en las propias imágenes y no en proponer una nueva terminología, lo cual excedería al marco de la ponencia.

Estas secuencias-tipo crean cierta cadena de interrelaciones que describiré enseguida. Las he elegido porque son secuencias cuya estética, es decir, puesta en

---

<sup>1</sup> Pues como se nos recuerda en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (2005): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Láctea, A Coruña, en los primeros años de la posguerra la censura no estuvo tan organizado como se supone y esta venía dada, en un curioso eco con el cine contemporáneo, por la cuestión económica.

escena, y peso específico en la trama, es decir, estructura narrativa, difícilmente se encuentran en nuestro cine contemporáneo. En este sentido, estos espacios-motivo no están precisamente desfasados respecto de la actual estética postmoderna, ni son inútiles en las películas puramente comerciales. Sin embargo, sí muestran algo que creo que ha desaparecido del cine español actual, que es lo que Jesús González Requena ha llamado Punto de Ignición, y que tiene que ver con un punto invisible que localiza cierto goce de la experiencia del espectador con el texto.

Como indica su nombre, el Punto de Ignición es algo que quema y quizá ahí debamos ver su inoperancia en el cine contemporáneo de cara a enganchar a un espectador cada vez más acomodado en cuanto a la exigencia estética que demanda a la películas. Suele ser el punto del relato donde la experiencia del espectador se hace especialmente patente, debido a que el texto logra cristalizar sus emociones más profundas.

Quizá se me pueda objetar qué tiene que ver todo esto con el realismo. Les pido un poco de paciencia al respecto, pues las propias imágenes me ayudarán a responderles.

Así, me voy a centrar en localizar el Punto de Ignición de tres películas de los años 50 y 60, a través de ciertas imágenes en las que el hombre parece surgir de un páramo, es decir, de un «terreno, yermo, raso y desabrigado», como «lugar sumamente frío y desamparado»<sup>2</sup>. Ya estas definiciones parecen recordarnos ciertos tópicos de lo que usualmente se entiende por *realismo*. Pero enseguida pondremos en duda este posicionamiento.

Como señala González Requena<sup>3</sup>, en el Punto de ignición se cristaliza un sentido: aquel hacia el que el texto se dirige indefectiblemente. También es uno de los puntos donde el tejido semiótico del relato se quema y aparece lo real. Ese registro de lo real es lo que no es capaz de estructurar el cine contemporáneo, ya sea porque todo en él es quemadura desintegradora —véase *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995) — o porque lo evita totalmente, decantándose, entonces hacia el spot de noventa minutos.

---

<sup>2</sup> 1ª y 2ª acepción de «páramo». DRAE, edición electrónica. Consultado el 01-01-06.

<sup>3</sup> Para una profundización en este concepto *Cfr.*: GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Frente al texto filmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor”, en J. González Requena (compilador) (1995): *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Editorial Complutense, Madrid y (, 1999): “Pasión, Procesión, Símbolo”, *Trama & Fondo*, nº 6, Getafe, pp. 7-20.

El espacio escénico o páramo de la secuencia-tipo que voy a analizar consta básicamente de un paisaje de iglesias en ruinas, arquitecturas erosionadas y escenarios vacíos; los cuales, en cierta manera, recuerdan a la ruina clásica del romanticismo o a la bajada a los infiernos dantesca. En este sentido constituyen, pese a su aparente realismo, toda una escenografía que pone en cuestión su inmediata inclusión dentro de los parámetros del realismo.

Por su parte, el hombre, el personaje que deambula, come, duerme o fornicaba en ese páramo, suele ser un personaje que ha sido vilipendiado y que, de alguna manera, encuentra en ese espacio donde lo real impera, un lugar donde recuperar fuerzas momentáneamente o donde se retratan algunas de las energías y potencialidades humanas más viscerales. Pese al aspecto mortecino de este paisaje desolado que nos devuelven las tres secuencias que vamos a analizar, en el páramo ocurren multitud de situaciones que, finalmente, puede hacer reaccionar al hombre, hallar la muerte o encontrar una catarsis mística.

A través de este análisis, pues, se pretende analizar la relación de estas secuencias-tipo tanto con el momento histórico como con el amplio concepto de realismo que se presenta en este Congreso.

### ***La busca***

El primero de los ejemplos que voy a traer a colación, y uno de los más puros en de los que he analizado, es *La busca* de Angelino Fons, del año 1967. Basada en la novela homónima (1904) de Pío Baroja, forma parte de una trilogía, *La lucha por la vida*, del escritor de adopción madrileña, que se completa con *La mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1905), en la que muestra su individualismo anarquista y su filosofía pesimista. Esta trilogía es, además, la obra más conocida de Baroja en el extranjero. En ella nos encontramos, como en la película homónima, una conmovedora y realista descripción de los bajos fondos de Madrid.

*La busca* es considerada una obra emblemática del Nuevo Cine Español. Ambientada en la España oprimida de finales del siglo XIX; aunque según

declaraciones del propio director, los personajes y situaciones se podrían haber trasladado a la época franquista. En este sentido, Fons utilizó varios anacronismos en las imágenes: un aparato de aire acondicionado y otro de radio que, al estar rodando en escenarios reales, intencionadamente no quiso suprimir u ocultar<sup>4</sup>. Este dato quizá nos puede ayudar a empezar a cambiar nuestra idea del tipo de realismo en que se desenvolvía Fons. No obstante, el caldo de cultivo es perfecto para una estética realista, que el director sabe transmitir a través de la árida fotografía en blanco y negro de Manuel Rojas y de la música de vanguardia de Luis de Pablo.

Su protagonista, Manuel, un chico de pueblo, llega a los arrabales de Madrid, donde se instala con unos familiares y entabla una estrecha relación con su primo Vidal. Éste le abre las puertas de un mundo de delincuencia, uno de cuyos cabecillas se hace llamar «El Bizco». Manuel consigue un empleo honrado en una imprenta gracias a Tomás, otro familiar suyo; pero la fatalidad le impide acceder a la vida que soñaba. Entre tanto, comienza a forjarse una inconsciente historia de amor entre él y Rosa, la compañera sentimental de Vidal. Todo acaba trágicamente cuando se ve obligado a matar a «El Bizco».



Estamos en el centro del relato.

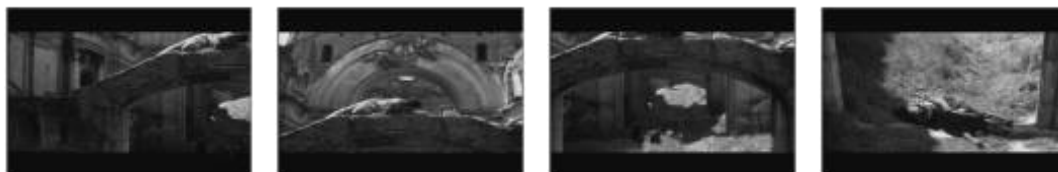
En el fondo del plano Manuel, reencuadrado de forma evidente por una forma vertical, es decir, por ese marco de una puerta inexistente, aparece a modo de héroe fordiano<sup>5</sup>. Pero a esa forma vertical le falta algo para ser el marco de presentación del héroe: una barra horizontal que cruzase la vertical y que diese sentido a su sacrificio. Su primo Vidal brota también de ese marco marcando una dirección muy clara y que se revelará fatídica al final del relato.

---

<sup>4</sup> *Versión española*, TVE, 21 de octubre 2005, invitados: Angelino Fons, Emma Penella, Ernesto J. Pastor.

<sup>5</sup> El interés de Fons por el Western es explícito. *Op. cit.*: *Versión española*.

Ambos personajes se ven ahora tachados por las barras de hierro de una claraboya; las cuales tampoco llegan a ser horizontales, sino diagonales, marcando la violencia del relato que va hacia un vacío evidente de sentido, como se ve en el tercer fotograma.



Manuel y Vidal recorren un espacio conformado por ruinas de lo que parece, y no por casualidad, una iglesia o catedral, a través de sus arcos, ábside, bóvedas, portadas, claustro, etc. No se trata de un simple abandono o descuido de ese lugar sagrado, sino que la erosión del tiempo, su destrucción, es evidente. Hasta cuando el punto de vista es a través de una ventana, como acabamos de analizar, no hay cristaleras que la embellezcan, sino unos agresivos radios metálicos en diagonal que atraviesan y marcan la trayectoria de los personajes.

En el interior, pese a esa erosión, interactúan todo tipo de personajes del *lumpenproletariado*<sup>6</sup>, como comentaba su director: duermen tras una fornicación, conspiran o arremeten contra otros.



Podríamos pensar, entonces, en un ejemplo perfecto de realismo, rayando con el

---

<sup>6</sup> *Op. cit.: Versión española.* Según Fons, estas escenas están rodadas en Madrid, en la zona de Las Vistillas y Princesa.

documental. En otro sentido, también, en un cine *social*, que, como indica Félix de Azúa, es un adjetivo que se aplicó frecuentemente al realismo «para hacerlo más real»<sup>7</sup> si cabe.

Y reales o realistas parecen todas estas imágenes: surge el primer enfrentamiento entre *El Bizco* y Manuel, que quedará en suspenso, como fatal presagio, hasta el dramático desenlace final.

Pero fijémonos ahora en el fondo de los fotogramas: son sólo ocho momentos seleccionados en los que los personajes protagonistas están reencuadrados por una puerta o entrada siempre erosionada o siempre incapaz de señalar un límite entre el dentro y el afuera, es decir, de dar un sentido a lo que allí acontece. Es más, como ya hemos señalado parecen entradas a iglesias o nos recuerdan arquitecturas de estilo clásico.

Es decir, que ese fondo nos está señalando algo en relación con cierta Verdad que se juega ahí. Podemos dibujar, entonces, un eje que va del Realismo a la Verdad —una Verdad que siempre parece muy abstracta.



Quizá como el eje de izquierda a derecha que se dibuja en los siguientes fotogramas semisubjetivos de Manuel: el primero pertenece al final de esta secuencia central. El segundo está en un punto más avanzado de la película, cuando Manuel intenta escapar de todo, aun si eso le supone pasar hambruna.

Para finalizar con este primer ejemplo, tan sólo señalar que los decorados de estos fotogramas eran lugares reales, en la zona de las Vistillas y de Princesa de Madrid<sup>8</sup>; lo que refuerza su carácter realista. Sin embargo, como en el Neorrealismo, se trata de un realismo muy estilizado, como hemos analizado y que nos va a ir marcando el paso de nuestra ponencia.

---

<sup>7</sup> AZÚA, Félix (2002): *Diccionario de las Artes*, Anagrama, Barcelona, 2ª edición, octubre 2003, p. 242.

<sup>8</sup> *Op. cit.*: Versión española.

## *Surcos*



En este nuevo ejemplo estamos, de nuevo, casi en el centro de la película.

Otro plano semisubjetivo de un personaje que mira hacia un lugar del que se desprende cierta autoridad, podemos decir, entonces, también, relacionado con cierta Verdad: se trata de un acuartelamiento militar que reparte comida a los pobres a mediodía. Hasta éste ha llegado uno de los hijos de los Pérez, otra familia rural en busca de su sueño dorado en Madrid. Diegéticamente hemos dado un salto adelante en el tiempo, al Madrid de los años 50; sin embargo esta película fue realizada en 1951 por José Antonio Nieves Conde; es decir, antes que *La busca*. No obstante, el retrato es igual de crudo y realista.

En este caso, es un guión original del propio Nieves Conde, teniendo en cuenta que contó con la colaboración literaria de Gonzalo Torrente Ballester. Es sabido que pese a la filiación falangista del director, la película no consiguió tener las máximas prebendas franquistas, pese a que fue declarado de interés general: la idea común es que pese a su crudeza, habría cumplido la función de servir de aviso para que las familias rurales dejaran de emigrar a la ciudad. Para ello, claro, habría servido su acerado realismo.

Volvemos a encontrar unos escenarios reales, erosionados, derruidos, y en los que, igualmente, se busca encuadrar al personaje ayudándose de los arcos, marcos y ventanas que quedan en pie. Por lo tanto, el hombre en el páramo integrado de una forma que va más allá del realismo, pues ambos niveles interactúan: se empieza con el hombre en primer término cruzando el páramo, luego enmarcado en el fondo gracias a ese gran marco u ojo.



El hombre recorre ciertos lugares del páramo y, al tiempo que lo hace, queda atrapado por éste. Pero ese espacio concreto también queda personalizado por su paso. Y hasta tal punto que literalmente cobra vida, como se puede ver en el plano semisubjetivo del golfillo que espía al hombre o, más radicalmente, cuando del fondo surge una mirada multiplicada por los ojos que forman las ventanas derruidas y los de los niños que se apostan en éstas. Es en ese preciso momento cuando la espalda del hombre y su piel brillan más intensamente al sol, sufriendo la erosión que éste provoca.

Se da aquí, por tanto, una tematización de la mirada, todavía de forma más evidente que en *La busca*. De alguna manera, pues, estas secuencias-tipo intensifican la emoción del espectador, no sólo a través de unos escenarios radicalmente realistas y, en cierta manera, únicos en la dirección artística de ambas películas; sino, como hemos analizado, a partir de poner en evidencia el acto mismo de mirar.

Pero no debemos olvidar que nos encontramos en el ámbito del realismo ¿Sería, pues, esta tematización de la mirada una de sus características o corresponde a una estilización que nos alejaría de esta?

### ***Cómicos***

La última película que vamos a analizar es la primera que Juan Antonio Bardem dirigió en 1954 (por lo que temporalmente se sitúa en medio de las dos anteriores). Se trata, en términos cinematográficos, de un punto de giro en este recorrido que inicié con

*La busca* y que nos va a dar la clave para llegar al final de mi ponencia. Me refiero al hecho de que siendo un relato que podemos seguir calificando de realista, se diferencia claramente en sus pretensiones estéticas de las dos anteriores, todo ello, quizá, influido por tratarse de una historia del mundo del teatro. Sin embargo, para llegar a alguna conclusión interesante en mi ponencia, va a ser un buen método intentar buscar puntos de conexión con las dos primeras películas.

Y el primero de estos puntos es que *Cómicos* es una película centrada en la vida de los actores de teatro ambulantes; lo cual podemos poner en relación con esos otros exilios retratados en *La Busca* y en *Surcos*.

José Luis Castro de Paz señalaba —citando a Pérez Perucha y Santos Zunzunegui— cómo en la historia del cine español hay vigente una «corriente subterránea común» constitutiva de esa «savia nutricia» de la que nos habla este Congreso<sup>9</sup>. La idea sería que el cine español de la época vendría dado por el entrecruzamiento entre las tradiciones culturales populares, el modelo Hollywoodense y el momento histórico. Estoy básicamente de acuerdo con esta visión. Pero añadiría, de entrada, que en el recorrido que nosotros hemos emprendido, el referente cinematográfico sería más europeo, principalmente, a través del Neorrealismo. En cuanto al referente popular, yo lo situaría en los oscuros grabados de Goya.

En este sentido, es muy interesante la referencia explícita que hace Nieves Conde en *Surcos*: me refiero a la secuencia en la que la querida del mandamás del barrio quiere ir al cine, a ver, como ella dice, una *película psicológica*. Éste, que es un personaje muy negativo en el relato, le dice que eso está pasado de moda, que ahora lo que se llevan son las *películas neorrealistas*, es decir, una de *problemas sociales y gente de barrio*...

---

<sup>9</sup> Cfr. CASTRO DE PAZ, José Luis, *et al, op. cit.*, p. 16.



Ana Ruiz, la protagonista de la historia, acaba de cumplir su sueño: sustituir a la actriz principal de la compañía y triunfar. Entonces, ¿por qué se abre la secuencia desde negro? ¿Se trata del escenario vacío a oscuras después de la borrachera del éxito? ¿Por qué esas miradas que no parecen denotar felicidad?

El escenario se ilumina con una luz de carácter expresionista que surge a través de una puerta del escenario. Por ella aparece Ana en un encuadre perfectamente desequilibrado. Y, por corte, nos vamos a su rostro. Concretamente, a su mirada.

De momento, pues, esta secuencia es sustancialmente diferente a las anteriores por la estilización que implica esa luz. No obstante hay puntos en común, como es la tematización de la mirada que empezamos a intuir con ese radical cambio de tamaño de plano desde gran plano general a primer plano.



El director de la compañía le informa de que su éxito ha sido efímero, pues la actriz principal pronto volverá a escena. Ana busca, entonces, los restos de ese éxito, los aplausos, las butacas llenas...; pero sólo encuentra vacío —es decir, un páramo figurado— y a su Mefistófeles particular, que entra por otra puerta, la más alejada topológicamente de aquella otra por la que entrara Ana en el escenario.



Tras la despedida definitiva al Mefistófeles, los campos vacíos que se llenan con la mirada de Ana cambian sutilmente, pues nos muestran, en contrapicado, el techo del teatro, encuadrando en su límite la gran lámpara central. Como en el límite ha estado ella de triunfar; pero también de caer irremediabilmente en las garras del empresario mefistofélico. Ella se gira bruscamente, como si recibiese un llamado desde lo alto, es decir, lo otro contrario a Mefisto, que se materializa en esa lámpara cenital. Y es que lo contrario a Mefisto es el lugar de lo sagrado, pues hacia donde se gira Ana y mira se asemeja a la cúpula de una catedral.



A ese preciso lugar se traslada ahora el punto de vista ¿De quién? En primer lugar del espectador que ocupa un lugar privilegiado desde lo alto, así como en el patio de butacas o en el interior, en el inconsciente de Ana, como parece sugerir el fundido encadenado de su cabeza con la cúpula. Finalmente, ahí ha aparecido el inconsciente, en plena experiencia mística.

Empieza ahora a aparecer el fondo que tan importante ha sido en las dos primeras películas que he analizado. Un fondo que de nuevo empieza a parecerse a un páramo, es decir, a algo en relación con lo real, o, en otro sentido, en algo todavía por construir.

## Conclusión



Según Zunzunegui, para analizar la conveniencia del concepto de «realismo» en este periodo de la historia del cine español, habría dos grandes modos:

- a) El de la voluntad de algunos artistas por hacer ese tipo de arte, los cuales se moverían en el par realismo/estilización (simbolismo).
- b) El del periodo histórico a partir de la segunda mitad del siglo XIX a partir de corrientes psicologistas y sociológicas<sup>10</sup>.

El modo b) es bastante evidente en los ejemplos que hemos visto, pues junto al realismo supuesto de los relatos desplegados, hay una gran profundización psicológica de los personajes, al tiempo que un estudio sociológico casi científico. Pero esto no nos explica el realismo de esos relatos, sino que más bien nos describen parte de las bases sobre las que se construye su poética.

En cuanto al modo a), creo haber puesto en evidencia a poco que me he puesto a leer las imágenes, sobre todo en *Cómicos*; pero también en los otros dos ejemplos, que no está nada claro ese dualismo entre realismo/estilización. Para empezar cae en una evidente ontología, pues se emplea el mismo término, *realista*, para explicarlo, aunque sea con uno nuevo (*estilización*). Asimismo, lo que se desprende de mi análisis es que en películas tan realistas como las propuestas la estilización llega a un grado máximo en las secuencias-tipo analizadas.

Zunzunegui añade todavía que ocuparnos del *realismo* es:

[...] ocuparnos de la manera histórica en las que determinadas sociedades deciden hacer suyas ciertas formas como suficientemente aceptables como descripción del mundo. Desde este punto de vista, el “realismo” aparece como una mera cuestión de eficacia histórica y queda de una vez por todas

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, CASTRO DE PAZ, *et al.*, p. 142.

desvinculado de cualquier dimensión fotográfica o naturalista.<sup>11</sup>

Aquí incluye un nuevo elemento que me parece muy interesante y que tiene que ver con la sociedad concreta en la que ese *realismo* aparece, pues no otra cosa es la *eficacia histórica*. En este sentido podríamos recordar las discusiones sobre el *realismo* de la pintura egipcia o, en un ejemplo más cercano, el de la pintura románica.

En este mismo sentido se expresa Jesús González Requena cuando afirma que:

[...] el realismo aparece siempre como el rasgo que se atribuye a los textos que, para cada época y sociedad, participan del sistema de representación dominante, en tanto que éste constituye, para esa sociedad y en esa época, el modelo de lo que se entiende por realidad.<sup>12</sup>

He intentado presentar dos ejemplos clásicos de realismo de los años 50 y 60, más uno quizá superficialmente estilizado; pero igual de realista en su tejido. En todos hemos visto cómo el ser humano se defendía en el más real de los escenarios, en el páramo, fuese real o figurado. Eso real hemos comprobado cómo actúa sobre el ser humano matándolo, desnudándolo o produciendo en él una transformación casi mística.

Por lo tanto, estos Puntos de Ignición que he localizado van más allá del sistema de *representación dominante* del que nos habla González Requena, van más allá de la *realidad*, para entrar en el campo de la simbolización —y ahora el par señalado por Zunzunegui sí cobra sentido.

A buen seguro hay muchos otros ejemplos que reforzarán, matizarán y enriquecerán esta investigación que sigue en marcha y de la que esta cata ha sido tan sólo una humilde muestra.

Esta comunicación fue defendida en el **XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine, “¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el Cine Español”**, el 25 de febrero de 2006 en la ciudad de Córdoba.

---

<sup>11</sup> *Ídem*, p. 143.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Pensar el cine clásico*, en proceso de publicación, 2005, p. 17.

