

ENTRE EL PASADO Y LA HISTORIA. REFLEXIONES EN TORNO AL CANON CINEMATográfico ESPAÑOL

Jorge Nieto
Universidad de Valencia

La comunicación pretende plantear algunas cuestiones sobre un asunto que apenas ha provocado reflexiones en los historiadores del cine y está justamente en la base de la propia historia del cine –especialmente las historias sociales y las estéticas–: el canon cinematográfico. Desde disciplinas parejas, como la teoría, la sociología y la historia literaria, ha sido objeto en los últimos tiempos de infinidad de debates que no encuentran traducción en la teoría, la sociología y la historia del cine.

El canon cinematográfico se puede definir como una lista o elenco de films considerados valiosos y dignos de ser estudiados y comentados –es decir, protagonizar críticas, análisis e historias–. Por regla general, el canon provee de modelos, ideas e inspiración, legitima determinadas concepciones sobre el cine, transmite la herencia cultural y estructura el pasado –de hecho, el canon historiográfico selecciona los hechos del pasado, en este caso los films, susceptibles de formar parte de la historia del cine–. La canonización, la selección y jerarquización de films a partir de la parte accesible de un repertorio cinematográfico –el conjunto total de films–, se efectúa en base a la función que se le atribuye al canon en un momento histórico determinado para un grupo concreto. Por lo tanto, el canon es histórico –e historiable–, es decir, voluble y cambiante, pese a que en muchas ocasiones se le ha pretendido dotar de los atributos de lo inmutable y universal. El canon y la canonización están en la base de toda historia del cine, pues determina la selección de aquellos hechos del pasado cinematográfico –films– que deberán formar parte de ella.

De igual manera, no hay un solo canon sino múltiples –lo que puede conducir a un ejercicio taxonómico interminable–. La perspectiva con la que se aborde el hecho cinematográfico conduce a una jerarquización de los films que la ejemplifican. Desde el punto de vista de una histórica técnica del cine, ciertos films que suponen inflexiones o la asunción de determinadas innovaciones –la irrupción del sonido, del color, etcétera– ocuparán un lugar más alto en la jerarquía que aquellos otros que les siguen y simplemente las asumen. Estos films en pocos casos coinciden con un canon configurado desde el punto de vista sociológico

o estético. Los planteamientos estéticos, técnicos o sociológicos configuran sus propias relaciones y jerarquías de films relevantes, y puesto que a su vez se subdividen en distintas parcelas –diferentes perspectivas estéticas, sociológicas, etc.–, los films se encuentran en ellas conflicto por ocupar cuotas más altas en el canon.

Nos interesa aquí el canon historiográfico estético español en relación con el cine bajo el franquismo, y concretamente sus fluctuaciones en los años setenta y ochenta en base al criterio de canonización «disidencia», que pertenece más a la ética y la ideología que a la estética –hay una disidencia estética con las posturas de ruptura de los sitgistas y otros grupos enclavados en el ‘underground’ de finales de los sesenta, aunque ésta es otra cuestión-. Es decir, dadas las especiales circunstancias que provoca el franquismo, un criterio de selección de films propio de la historia social del cine está también en la base de la historia estética del cine español, algo que ha empezado a cambiar tímidamente en la última década.

Un rápido vistazo a las historias del cine español bajo el franquismo nos permitirá comprobar que todas las películas relevantes desde el punto de vista estético han chocado con el régimen dictatorial. No es cierto que las películas más molestas al franquismo hayan sido las estéticamente más relevantes, pero sí lo es que prácticamente todas las «obras» –el término «obra» es más propio de una historia estética que de una social- han sido disidentes. Esta operación historiográfica se institucionaliza en la transición. Así, la selección de lo que vendría a conformar desde los años setenta la historia –estética- del cine español llenando antologías, historias y monografías sobre periodos o directores se realiza en función de un criterio tan poco estético como útil para demostrar a partir de ese momento la existencia de una cultura predemocrática: la capacidad de estas películas para disentar o, al menos, molestar al régimen. Pueden encontrarse sus antecedentes en la confluencia de intereses de ciertos reformistas del régimen –operando siempre con la intención de que éste no acabara quebrándose- y la disidencia cultural ya en la década de los cincuenta, lo que se aprecia en la negación de un pasado –de la materia misma que permite historiarlo- al cine español antes de la aparición de las «obras» de Berlanga o Bardem por José María García Escudero en su conocida *Historia en 100 palabras del cine español* (1954), en el sencillo pentagrama bardemiano expuesto en las Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca o en la voluntad de restar importancia a toda película que no se ajustara a la realidad de una manera crítica –neorrealista o social- desde las páginas cinematográficas de *Índice* y la revista *Objetivo*.

Puede ser, sin embargo, que el criterio disidencia no se refiera tanto a qué seleccionar entre el inmenso corpus cinematográfico sino a cómo analizar las películas que ya han sido seleccionadas por criterios estéticos. Tal vez podría dar interesantes resultados contemplar, por ejemplo, *Bienvenido, Mister Marshall* (García Berlanga, 1953) atendiendo a este insuflado de disidencia, pues su posicionamiento autárquico-regeneracionista ha mutado –en buena medida ayudado

por una mal entendida coherencia autorial que retrotraería al pasado las propuestas críticas de *Plácido* (1961) y, sobre todo, *El verdugo* (1963)- en disidencia sainetesco-neorrealista. Aquí la operación es distinta, convirtiéndose la disidencia en un parámetro crítico e interpretativo más que de selección. Sin embargo, al atribuir aspectos más o menos subversivos a películas seleccionadas por criterios formales o intrínsecos, su valor predemocrático seguiría sin perder un ápice de utilidad en la década de los setenta.

En la configuración del canon artístico cinematográfico español intervienen otros criterios además de los estéticos y formales. Según señala Jenaro Talens, el canon «no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a construir y justificar un presente. La elección del corpus sobre el que operar; el establecimiento de los criterios que hiciesen coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodización y taxonomización del material no respondería, en consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de *construir un referente* a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y de pensar el mundo por parte de la sociedad actual, a la que arroparía con el argumento de su autoridad» -citado por José María Pozuelo Yvancos en *Teoría del canon y literatura española* (2000: 40). De esto se deduce la imposibilidad de definir de una vez por todas qué merece ser recordado -historiado, reflexionado y enseñado- como «texto artístico»; tampoco creer que una vaga y metafísica noción de valor estético universal y transhistórico en exclusiva ayudaría a resolver el asunto. Es importante ver el lugar desde el que dicha pregunta se formula. Lo canónico del pasado se constituye en función del presente.

De alguna manera, cuando ya no son tan urgentes las operaciones consensuadas de la transición, se ha producido en la historiografía cinematográfica una reconfiguración del canon, contemplando ciertos periodos -los años cuarenta-, cineastas -como Edgar Neville- o estrategias discursivas -el sainete- olvidados tras la simplista consideración de inocuidad disidente o fidelidad a algunos de los supuestos éticos, ideológicos, tal vez estéticos, que contribuyeron de alguna manera a apuntalar al régimen franquista. El proceso de revitalización de Edgar Neville -algo similar sucede con la producción de Rafael Gil en los años cuarenta- constituye un ejemplo destacable de esta reconfiguración del canon cinematográfico. Fuera de toda sospecha en cuanto a su vinculación ideológica y moral al alzamiento militar de 1936, la transición confinó el conjunto de sus películas al ámbito de lo desdeñable, donde también residía todo el cine no sujeto al proceso de canonización que inicia sus pasos en los albores de las Conversaciones de Salamanca. En 1976 y 1977, sin embargo, aparecen algunas de las aproximaciones parciales a su vida y obra -*Edgar Neville, conde de Berlanga del Duero, 1899-1967* (1976) y *Edgar Neville en el cine* (1977)-, aunque no será hasta que el Festival de Cine de Valladolid haga una retrospectiva del cineasta y bajo su amparo se publique *El cinema de Edgar Neville* (1982), de Julio Pérez Perucha, cuando se inicie su reubi-

cación en el canon. No resulta extraño que sea 1982 la fecha -la transición ya ha desembocado en democracia-, ni que empiece a usarse el calificativo de «inclasificable» para definir sus películas, pues éste resulta fundamental a la hora de iniciar cualquier traslado de la periferia al centro canónico. Finalmente, a Edgar Neville se le ha coronado recientemente con el don de la disidencia. Esto afecta a la biografía del cineasta, llegando a convertir su solicitud de incorporación al ejército de los sublevados en 1937 en circunstancia casual que lo atrapó entre los nacionales, o su interés por el fascismo italiano y sus viajes a Italia en una huida ante los horrores de la guerra –*El tiempo de Neville* (Pedro Carvajal y Javier Castro, 1991)-. Así, en *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (2002), de José Luis Castro de Paz, se matiza la biografía del cineasta, afirmándose en relación con la estrategia sainetesca desplegada en sus películas su «escrupulosa medi(ta)da disidencia cultural. Progresivamente desencantado del Régimen militar que había apoyado y contribuido de alguna forma a llevar al poder, conocía a la perfección que elementos culturales podían ser entrelazados textualmente de forma aparentemente inocua y solidamente asentada en la intocable tradición artística española, pero susceptibles –si el discurso resultante estaba construido con la coherencia requerida-, de llegar a amplias capas populares, su indiscutible público potencial» (pág. 152). Con todo, al atender a unos cineastas y ciertas estrategias discursivas proscritas en el cambio democrático, el estudio de José Luis Castro de Paz resulta fundamental para entender la –necesaria- reconfiguración canónica llevada a término en los últimos años. Desaparecida la obligación de articular una tradición cinematográfica acorde con las exigencias del consenso democrático, *Un cinema herido* incita a volver a cierto tipo de análisis inmanente que no relegue todas las películas que fueron molestas en el presente transicional a un abordaje en función de criterios sociológicos o sociohistóricos, aunque tampoco pueda escapar totalmente del heredado parámetro disidencia. Ésta, sin embargo, se aborda desde la contestación discursiva antes que ética o ideológica.

Igual interés presenta el tremendamente canónico trabajo de Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961* (1993), donde se dedican la mitad de las páginas destinadas al análisis de los filmes del periodo al minoritario cine considerado con frecuencia disidente. Es curioso que, además, mientras en el cine no disidente se utiliza en mayor medida una clasificación colectiva por ciclos, géneros y contenidos temáticos, el cine de la disidencia interior está analizado recurriendo a la categoría de autor –como es conocido, la asunción de la noción de «autoría», en buena medida traducida de la historia de la literatura, supone desde los años cincuenta uno de los hitos en la elevación de la dignidad estética del cine, que tiene su traducción en las historias del cine-. La producción española de los años cincuenta que merece ser investigada, historiada y enseñada con mayor profundidad se decide en función de criterios donde los artísticos no son los más relevantes, dignificándose estéticamente con la mayor incidencia en

sus constantes autoriales. Es decir, ocupa una mayor centralidad el cine ética y políticamente disidente, a la vez que se le estudia más siguiendo los criterios de autoría y sus constantes identificables en los textos: primero es la disidencia ética o ideológica, más tarde y a partir de ella, la dignidad estética. Una aproximación superficial a la bibliografía dedicada a cineastas individuales sobre cine español desde la transición hasta bien entrada la década de los ochenta ratificaría esta idea, pues se centran fundamentalmente en aquellos directores que polemizaron con la dictadura.

Obviamente, la reflexión sobre el canon cinematográfico español merecería mucho más espacio que las breves notas dedicadas en esta comunicación. Tan sólo se pretende señalar lo transitable de las fronteras entre una historia estética y una historia sociocultural del cine, destacando los puntos comunes que guardan entre sí en el ámbito cinematográfico español, en especial los aspectos socioculturales e ideológicos del principio de selección que rige la primera. En este trabajo no se aportan certezas sino dudas y se invita a profundizar en mayor medida en cuestiones historiográficas –prácticamente ausentes en la historia del cine-, y que en disciplinas como la historia de la cultura, la sociedad –se prefiere el término «historia social», o como mínimo parcelar las diferentes historias antes que hablar de una vacía «historia general»- o la literatura nos llevan décadas de adelanto.

Esta comunicación es una reformulación de un epígrafe de la Introducción al trabajo *Cultura y crítica cinematográfica en España, 1940-1961*, que aparecerá en los próximos meses.