

CINEMATOGRAFÍA E IDENTIDAD

CINEMA AND IDENTITY

Carmen Rodríguez Fuentes
Universidad de Málaga

Resumen:

Con este trabajo queremos dar los primeros pasos para llegar a definir el cine español, señalando las vías que hay que recorrer, analizando cómo se construye la representación de la identidad cultural española a través de su cinematografía. La identidad es una construcción que se forja con el paso del tiempo, y generalmente, en relación a la apropiación de un territorio por parte de un pueblo. La edición de libros, en primer lugar, ayuda a poner en pie esa construcción, a formular la identidad de la nación. Después, son los medios de comunicación de masas, como el cine, los que participarán de esa construcción, contribuyendo a organizar los relatos de la identidad nacional. Existe un cine español desde el punto de vista administrativo, y es el que ha sido recogido por los manuales de historia cinematográfica. Pero también existe un cine de identidad nacional, que fue primero promocionado por cineastas y después, en décadas posteriores, fomentado por el Estado. Dentro de este cine nacional se puede rastrear un cine representante de la identidad cultural española.

Abstract:

We want to find a good definition for the concept Spanish Cinema. We describe the way to analyse the Spanish cultural identity through its cinema. Identity is something gradually built and easily shown after the conquest of a territory. At first, literature helped this identity to be forged. Then, mass media, and cinema in special, join their efforts to tell the stories that support this national identity. There is an administrative cinema which is traditionally studied in history handbooks. But there is also an identity cinema, firstly backed and developed by moviemakers, but stimulated by the state afterwards. Thus, there is a possible research line in the history of identity cinema.

Palabras clave:

Cinematografía; Identidad; Cine español; Nacionalidad.

Key words:

Cinema; Identity; Spanish cinema, Nationality.

1. Introducción

Cuando un grupo de individuos comparten un mismo tiempo y espacio participan, todos ellos, de una comunidad generadora intrínsecamente de identidad nacional. Esa identidad nacional se sustenta, entre otras cosas, en una identidad cultural, elaborada para definir esa comunidad. La identidad cultural estará sujeta, con el paso del tiempo, a los procesos de cambio de toda sociedad.

El diccionario de la Real Academia Española¹, en su cuarta acepción, define nación como “el conjunto de personas de un mismo origen étnico y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común”. Y con respecto al concepto nacional, en su primera acepción, lo define como “perteneciente o relativo a una nación”. Anderson, por su parte, define la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993: 23).

Los miembros que pertenecen a una nación se identifican entre ellos como semejantes y en contraposición a los componentes de otras naciones. Por tanto, la nación unifica a sus integrantes por medio de la identificación. La organización política de la nación es lo que da lugar al Estado y, en Europa tradicionalmente, identificada con la monarquía. Desde 1812 España existe jurídicamente como nación política, aunque ya existía como sociedad nacional tiempo atrás, cuando se la reconocía como un imperio.

El cine como manifestación artística pertenece a una identidad cultural, y la existencia o no de un cine nacional ha sido un tema ya estudiado por diferentes historiadores. Rafael Utrera dice que Lagny (M. Lagny, *Cine e Historia*; T. Elsaesser, *El concepto de cine nacional*) “recurriendo a la pedagogía, selecciona tres metodologías de posible utilización y, al tiempo, complementarias: la teórica y crítica, denominada heurística, concibe el cine nacional como un concepto organizador, descriptivo o explicativo, muy útil para el análisis filmico, historiográfico, pedagógico, etc.; la filmica, es decir, producir cine, aquí llamada pragmática, que ha funcionado paralelamente a la construcción de los conceptos de nación e identidad, y ello tanto desde el propio centro del sistema social, como desde posicionamientos contrarios al mismo. La definición de cine

¹ Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Vigésima primera edición. Madrid, 1992.

nacional, que Rosen etiqueta como lógica, es el resultado de combinar las dos precedentes; permite nombrar y unir los diversos postulados históricos (cineastas, instituciones, espectadores, textos, etc.) con una categoría histórico-espacial (cine alemán, estadounidense, español, etc.)” (Utrera, 2007: 121-122). El caso concreto de Estados Unidos es modélico a la hora de utilizar la cinematografía para la creación de una identidad nacional. “Mientras Estados Unidos vivía lo nacional como una construcción, una elaboración en un continuo presente, España, por su parte, sólo podía considerar lo nacional como una proyección, un proyecto nunca alcanzado” (Seguin, 2007: 4).

El reconocimiento de la existencia de cine español de una forma global se concreta gracias a la clasificación administrativa; es decir, se ha establecido que el cine producido en territorio español forma parte del Patrimonio Nacional. Mi condición de profesora de la asignatura de Cine Español me hace plantearme, en primer lugar, la definición de cine nacional, y en concreto, de cine español. La cuestión de la nacionalidad de los productos filmicos está relacionada con diferentes aspectos: artísticos, históricos e industriales. En la actualidad, y a través de los años, la nacionalidad se ha definido con el espacio o lugar de producción. Pero existen otros factores que podrían ayudar a definir y clasificar el cine, como las localizaciones de rodaje, la temática tratada, el habla utilizada por los actores, o la nacionalidad del director del film, por ejemplo. Como decía, me encuentro con la necesidad de identificar, clasificar y definir el cine español. En mis investigaciones parto de una primera premisa: el cine es un hecho cultural. Pero, hay que ahondar más, y realizar un ejercicio de definición del cine, partiendo de una identidad -si ello fuera posible-, con el objetivo principal de lograr una clasificación de los films para su posterior estudio.

Esta pregunta que me hago ¿Qué es el cine español? Es la misma que se plantea el profesor Santos Zunzunegui en un artículo², y dice que “el cine español es el cine administrativamente producido en España, es decir, puesto en pie por productoras españolas, con dinero español y, por qué no, también el cine de las coproducciones en las que España participa de manera mayoritaria o minoritaria” (Zunzunegui, 2005: 9). Santos Zunzunegui cuestiona que esta clasificación entra en contradicción cuando resulta que una película considerada

² Poyato, Pedro, *Historia(s) motivos y formas del cine español*, Ed. Plurabelle, Córdoba, 2005.

española desde el punto de vista administrativo, no tenga nada que ver con las formas culturales españolas. Pongamos un ejemplo, cuando se estrena la película *Los otros* de Alejandro Amenabar y tiene un gran éxito, el comentario del público en general, es que no parece una película española, no se identifica con esos personajes, con ese cine; sin embargo, es una película española administrativamente hablando. De ahí su rechazo a aceptar esa definición de cine español, y reflexiona sobre los criterios que pueden ayudar a definir este cine nacional. ¿Por ello, qué criterio debería predominar sobre el otro? ¿Lo administrativo o lo cultural? Además, destaca cómo en la actualidad la definición de cine español queda supeditada a otras nuevas concepciones, como la que atañe al cine producido en las comunidades autónomas españolas y, también, al interés de la puesta en pie de un cine europeo (Zunzunegui, 2005: 10). Otra cuestión que trata Zunzunegui en su artículo, es el por qué los historiadores “han sido relativamente tímidos a la hora de intentar extraer algunas líneas maestras que permitirían hablar, en términos culturales, de un modelo cinematográfico español” (Zunzunegui, 2005: 11). En el artículo citado plantea unas posibles vías, muy interesantes, para definir el cine español, que planearan sobre este trabajo.

Nuestro objetivo principal es dar los primeros pasos para llegar a definir el cine español³. Planteamos en este artículo, como punto de partida para futuros trabajos, las posibles interrogantes sobre la definición de cine español. Teniendo siempre presente que el cine es un hecho cultural, identificaremos ese cine, señalando las vías que hay que recorrer, analizando cómo se construye la representación de la identidad cultural española a través de su cinematografía, y lo clasificaremos de manera que podamos lograr esa definición. Para alcanzar estos objetivos se parte de la base del estudio de la identidad nacional. Una vez entendida la identidad nacional en su concepto y funcionamiento, el estudio de la aplicación de dicha identidad dentro de diferentes películas españolas, ha sido la línea a seguir como primer punto. Es importante señalar que resulta necesario ubicar su perímetro histórico de gestación, no con la intención de ofrecer sólo datos y anécdotas, sino con el objetivo de enmarcar su nacimiento. El artículo se vertebra desde un punto de vista histórico, recorriendo la producción cinematográfica desde los inicios del cine hasta la transición

³ Definición ardua y compleja, que requerirá posteriores investigaciones.

democrática. Para el análisis del cine español hemos acudido a diversas fuentes bibliográficas. El análisis y descripción de este, nuestro cine, es una metodología taxonómica que permite obtener toda la información relativa a dicho concepto. Una recopilación de materiales filmicos sirvió para elaborar el material documental del trabajo de campo en su primera fase. Así, efectuamos una tarea de concreción que ha limitado el análisis a un corpus de unas cincuenta películas comerciales, de diferentes directores. La selección se hizo teniendo en cuenta que en ellas fuera posible reconocer rasgos de identidad nacional. Por otra parte, en la siguiente fase, con la panorámica sobre el estado de la cuestión, la investigación derivó en la reflexión y conclusión de esa perseguida definición de cine español.

2. Cine español, construcción de una nacionalidad

Este deseo de definir el cine español puede pasar por encontrar un modelo cinematográfico español, cuya identidad se concrete en la diferencia frente a otros modelos cinematográficos que sí coinciden con su nacionalidad. La identidad asentada gracias a las diferencias con respecto al otro, al extranjero. Los cineastas, en los comienzos del cine, son conscientes de la necesidad de encontrar ese modelo. Igual que el cine americano se centra en el western, el italiano en el peplum y el francés en la fantasmagoría de Méliès, España sólo propone adaptaciones de modelos extranjeros (Seguin, 2007: 5). La representación que hace la cinematografía española de la sociedad no es suficiente para crear su identidad, sino que sería además necesario sumarle la idea que otras identidades culturales tienen de esa identidad española. El poder identitario del cine español es más reconocido por otras nacionalidades, como la estadounidense, que por los mismos españoles. Un alto número de jóvenes españoles desprecian el cine español, porque lo identifican con el programa televisivo *Cine de barrio*, y ellos, en cambio, se sienten más cerca del cine de producción hollywoodiense.

El cine es un medio de comunicación que proporciona, o puede proporcionar, diferentes modelos de representación de una nación. Porque los cineastas son mediadores de la sociedad y pueden contribuir a construir la identidad

española. Labanyi⁴ dice: “La insistencia de las películas folclóricas en recurrir a escenarios andaluces constituía mucho más que una mera desviación de los regionalismos del nordeste y el noroeste de España hacia una zona en la que el sentimiento regional se confundía con modalidades de expresión cultural. Los vínculos exóticos que se establecían en el entorno andaluz y el intruso racial (sus raíces árabes y gitanas) propiciaban que el sur sirviera de modelo a una nacionalidad que se articulaba según esquemas coloniales; es decir, fue precisamente el componente extranjero de la tierra andaluza el que sirvió para realzar su españolidad” (Utrera, 2007: 122).

Sin embargo, cuando el cine se establece en España, el cine no se utiliza como medio para fomentar el sentimiento de pertenencia nacional. La producción de esos primeros años remite a algunos aspectos de la sociedad española, pero no los suficientes como para definirlos como signos de identidad de una nación. “El cine español durante años es incapaz de renovar su discurso y, por supuesto, de proponer una imagen nacional, sencillamente porque no existe un real proyecto nacional que pudiera sentirse como una forma nueva de pensar España. Lo único que le queda es inventarse una nación a partir de sus estereotipos y, sobre todo, de la imagen esquemática que el país produce fuera de sus fronteras. De ahí que el cine que irá dominando es un cine que recoge las capas superficiales de las identidades, las formas anquilosadas de la cultura encarnadas a menudo en la ritualización de lo folclórico” (Seguin, 2007: 5).

La identidad es una construcción que se forja con el paso del tiempo, y generalmente, en relación a la apropiación de un territorio por parte de un pueblo. La edición de libros, en primer lugar, ayuda a poner en pie esa construcción, a formular la identidad de la nación. Después, son los medios de comunicación de masas, como el cine, los que participarán de esa construcción, contribuyendo a organizar los relatos de la identidad, al sumar a los grandes acontecimientos vividos por la comunidad en tiempos anteriores, los sucesos intrascendentes de la cotidianidad, los modos de vida de los diferentes pueblos.

Los medios son los nuevos espacios de construcción del imaginario de la nación y de su identidad cultural, que está conformada además por el concepto que las

⁴ Labanyi, *Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo*, pág. 24 en Utrera, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Casa de Velázquez, Madrid, 2007.

demás culturas tienen sobre ella. En España, se buscó en la adaptación de textos literarios al cine el reconocimiento de lo español, que permitiese identificarse al público con ello. “En la mayoría de los casos, lo que se pretendió fue recuperar éxitos del teatro o de la literatura para granjearse los favores del público, reutilizar en cierto modo un sentimiento hispano sin pensar en una construcción identitaria” (Seguin, 2007:5). Pongamos por caso *El abuelo* del escritor Benito Pérez Galdós y *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés. “De los 230 largometrajes de ficción realizados por la industria cinematográfica española durante la década de los años veinte, observamos que 130 corresponden a adaptaciones de textos literarios... la costumbre de adaptar en el cine español está muy arraigada desde esta década y responde a un claro objetivo: captar para el cine a un público autóctono que conoce, valora y demanda los espectáculos y las manifestaciones de su cultura popular” (Cánovas Belchí, 2007: 26).

Los cineastas buscan en lo popular aquello con lo que se pueda identificar lo genuinamente español. La idiosincrasia de nuestra nación influirá en la creación cinematográfica. Si en otras artes queda muy claro que el romanticismo es alemán, el renacimiento italiano y el barroco genuinamente español. En el cine, no parece que haya existido un intento claro de creación de identidad nacional. Según Jean-Claude Seguin la película *Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1917) de Gérard Bourgeois fue una oportunidad perdida para haber podido crear, a partir de ella, un cine de identidad nacional. Esta película habría podido ser un instrumento político capaz de generar una cohesión nacional (Seguin, 2007: 5).

Será en la década de los años veinte, de la mano de Buchs cuando, por primera vez, se intente una construcción de lo nacional en torno al cine. Es un intento consciente frente a los productos que vienen de fuera. “La recuperación de la historia del siglo XIX operada por José Buchs constituye uno de los más claros intentos de poner el cine al servicio de un ideal nacional, retomando figuras y acontecimientos para proponerlos como modelos: Es el caso de los films *El dos de mayo* (1927) y *El empecinado* (1929).

Sin embargo, la ausencia de nación española hace que el proyecto ideológico de José Buchs sólo pueda conducir al fracaso proponiendo más una serie de viñetas

de tipo más bien costumbrista, que constituye un lastre del cine español al hacer que el proyecto nacional se convierta a menudo en una parodia como pueden serlo, sin querer, las *españoladas*, que también fue un género cultivado por el director” (Seguin, 2007: 7).

Este afán de encontrar el cine genuinamente español a través del folclore revierte en el desarrollo de la *españolada*. Que ha llegado a ser considerada por algunos, como un género cinematográfico muy particular y muy nuestro. “... bastantes creen que pedir cine español es tanto como solicitar confección de la “españolada” sin limitación alguna. Y al decir “españolada” caen en otro nuevo error, pues suponen que ésta es todo aquello que muestra los ambientes de fuerte pintoresquismo, tales como los toros, los gitanos y las fiestas andaluzas. Y no es eso... “españolada” puede ser y es únicamente presentar tipos, cuadros y escenas falsos, que no respondan a la realidad, y cuya vida estrepitosa y trágica de los toreros y el alma del pueblo andaluz, derrochando luz y alegría, no es “españolada”, es pura y auténticamente España en su aspecto colorista” (Gubern, 1977: 145).

Durante los siglos XVII y XVIII, las clases altas de la sociedad británica utilizan el “grand tour” como medio de formación para sus hijos, los cuales recogían todo tipo de observaciones y detalles sobre los monumentos, ambientes y costumbres típicas de cada zona –vestimenta, comidas y, sobre todo, temas religiosos y fiestas populares-. Todas estas anotaciones daban lugar a un diario de viaje –handbooks-. Los británicos visitaban distintos países europeos. España junto con Portugal comenzará a ser visitada sólo a partir del reinado de Carlos III. Los primeros jóvenes ingleses que vinieron a nuestro país traían preestablecida una idea de lo que era España. Toda ella apoyada en prejuicios, asumidos por el conocimiento de la leyenda Negra (hipocresía del catolicismo español, los procesos de la Inquisición, el que los españoles por naturaleza eran soberbios, haraganes y crueles, etc.). Pero poco a poco se acercan diferentes viajeros británicos, y estos prejuicios van desapareciendo al tiempo que se da a conocer una interesante literatura de viajes.

El Romanticismo, en cierta medida, es una reacción a la cultura francesa del siglo XVIII introducida en toda Europa a través de las tropas napoleónicas. Era un movimiento esencialmente burgués, que rompía con la artificiosidad de las

formas de la sociedad aristocratizante. El Romanticismo inglés floreció a comienzos del siglo XIX, aunque fue gestándose durante la centuria anterior. Crearon un núcleo importante en torno al poeta Wordsworth, que influyó en gran medida en Southey -viajó por Portugal y España-. Southey quedó gratamente impactado por la seducción de España. Debido a que el Romanticismo es una manera de sentir y concebir la naturaleza, la vida y al hombre mismo, se manifiesta con aspectos específicos y muy concretos del país donde se desarrolla. En Francia, de gran tradición clasicista, el Romanticismo aparece tardíamente. La gran figura del Romanticismo francés es Víctor Hugo, siendo otros autores destacables Prosper Mérimée y Theophilo Gautier.

La literatura de viajes o crónica viajera es una manifestación muy antigua, pero la cultura del andar y ver se justifica realmente sólo en la época del Romanticismo. Porque los románticos hacen que la naturaleza se incorpore a sus estados de ánimo. El paisaje diferente y misterioso de Oriente, la curiosidad por la otredad, lo fantástico y lo insólito, contribuirán a la creación de un nuevo imaginario colectivo, con la producción de un extraordinario aumento de “notas”, “diarios”, “guías” y memorias de viajes, donde se forjan los mitos de los usos y costumbres españolas. Los libros de viajes son los que contribuyeron poderosamente a formar una primera imagen de España y de su arte. Tales publicaciones darán lugar a un mejor y más profundo interés por todo lo relacionado con el país por parte de historiadores franceses, ingleses y alemanes.

En oposición al internacionalismo dieciochesco, los románticos exaltan los rasgos diferenciales de su propio país o los buscaban en otras fronteras; por eso se revalorizan muchas tradiciones locales. Los románticos europeos descubrieron que muchos de los ideales que defendían se personificaban en España, en su historia, su literatura y en su arte. Y, en ocasiones, el viajero romántico llegó a concebir tipos y situaciones que no existían en la realidad española, pero que la necesidad que tenía de romper moldes establecidos le obligaba a imaginar y narrar de forma más o menos divertida y fantástica. Los acontecimientos descritos sin matices resultaban descripciones falsas o deformadas en su mayor parte. Una cosa era lo que en realidad vieron estos viajeros, y otra bien distinta lo que esperaban ver. Lo que dejaron escrito se

pareció a menudo más a lo segundo, aunque no siempre mentían; la mayoría de las veces bastó con exagerar lo visto, u olvidar aquello que no resultaba “pintoresco”. Olvidos y exageraciones en los relatos contribuyeron a configurar una España inventada.

Las imágenes que de España proporcionaron los viajeros extranjeros dependían en gran medida del origen geográfico de éstos, porque ese origen les predisponía a encontrar, seleccionar y valorar unas cosas más que otras. Por ejemplo, los que procedían del norte de Europa destacaban a España como país propio del continente africano, y por eso se limitaron a describir parte de Andalucía. Si eran franceses, señalaban las diferencias religiosas, exagerando las manifestaciones populares, configurando la imagen de una clase popular supersticiosa y religiosa hasta el fanatismo. La mayoría de los autores extranjeros cometieron el mismo error, ver a España de forma tan esquemática que, los múltiples matices que definían su carácter no se tuvieron en cuenta, quedando así una imagen más propia del burlesco que de una franca realidad. Los románticos insisten en lo castizo, en los rasgos diferenciales que fácilmente podían deslizarse hacia un costumbrismo caricaturesco. Todos estos aspectos del paisaje, costumbres, tradiciones y, en general, signos pintorescos del costumbrismo andaluz, se amalgaman durante el siglo XIX para formar un mito, lo que vino en llamarse “la España de Mérimée”, que será el fundamento en el que se consolide la españolada como género artístico. En Francia, un hecho dará un gran impulso a la españolada: el matrimonio de Eugenia de Montijo y Napoleón III en 1853, poniéndose de moda lo español. En Francia, la cultura española sigue siendo esencialmente folclórica, y lo curioso es que quien inaugura esa cultura folclórica, en el peor sentido de la palabra, es *Carmen*, no la de Mérimée, sino la ópera cómica de Bizet, con libreto de Meilhac y Halévy, estrenada en la sala Favart en marzo de 1875. Al transformar la obra de Mérimée en libreto de ópera cómica, Henri Meilhac y Ludovic Halévy harán esta misma elección de localización española de la historia; sin embargo, llevados por su cuidado de dramatización eficaz y de efectismo teatral, se olvidarán de la España minimalista y verídica de la novela, en beneficio de otra España, más acorde con los fantasmas de su público, la España soñada de la cultura burguesa de la Francia de Napoleón III. A partir del siglo XIX, la imagen y la realidad de Andalucía cambia, su españolidad alcanzó las cotas más altas; para todos, la

imagen de España se identificó con la de Andalucía. Y, que en ello hubiera mucho de falso y convencional, no destruía la fuerza del mito. Las diferentes artes que se desarrollan en el siglo XIX se ven influenciadas por tales convencionalismos, especialmente el teatro, donde se narra la vida de bandoleros, gitanas o bailaoras, basados en datos poco creíbles y mal situados históricamente.

El cine, para el que el teatro será una de sus primeras fuentes donde beber, estará dispuesto a participar en la divulgación de la españolada. El nacimiento de la españolada coincide con los orígenes de nuestra cinematografía. Los films rodados por Lumière en 1896 en Sevilla constituyen la base del futuro género español. Desde el primer momento hubo mucha controversia con la españolada. En el cine español, la españolada nace a la par que éste. *Soleares (1898)*, *La malagueña y el torero (1903)*, son los inicios de una larga lista de españoladas.

Es durante la II República cuando más ejemplos encontramos de este género – *El relicario*, *Sierra de Ronda*, *Currito de la Cruz*, *María de la O-*, y cuando el término españolada es utilizado frecuentemente en cierta literatura periodística.

Cifesa, productora que se inicia a mediados de los años treinta, utiliza el género de la *españolada* para españolizar nuestro cine. Estampas taurinas, manifestaciones religiosas, trajes y bailes como muestra de una España auténtica. Películas como *Nobleza Baturra (1935)*, o *Morena Clara (1936)*, son ejemplo de ello.

La crítica analiza la españolada, y frente a ella se encuentra dividida. Por un lado están los que la consideran una opción positiva para nuestro cine, aunque desean mejorarla, y por otro, los que la rechazan sin ninguna duda. Entre los que la aplauden, señalar a críticos como Francisco Casares⁵, Germán Gómez de la Mata⁶, Antonio del Amo⁷, directores como Florián Rey⁸ y, sobre todo, recordar que es el público español quien más la aclama. “Todo el mundo protesta de las españoladas, esto es, de las películas que contienen escenas de toros, flamenco, chulapismo madrileño, bandolerismo andaluz, o cosa

⁵ Casares, Francisco. “Primer Plano”, 11-6-44.

⁶ Gómez de la Mata, Germán. “Cámara”, 1945.

⁷ Del Amo, Antonio: “Origen de la españolada y aplicación cinematográfica”. “Imágenes” n° 21; 21-1-47.

⁸ Rey, Florián. “Primer Plano”, n° 204; 10-9-44.

parecida... Protesta el público, las empresas, los artistas y hasta los que solamente por referencia conocen las películas en cuestión. Pero con todo eso, el público llena los salones, un día y otro día, a tal punto que, para ver una españolada, han desfilado en unos cuantos días, más de ciento cincuenta mil espectadores” (Cánovas Belchí, 2007: 30).

La criticarán aquellos que la consideran como un mal endémico, críticos como Victorio Aguado⁹, Antonio Walls¹⁰, o directores como Luis G. Berlanga¹¹.

Lo que sin duda es realmente interesante es que, aunque el origen de la españolada es una deformación de lo español realizada por los viajeros extranjeros, el desarrollo de la españolada es por parte de los mismos españoles. Si esto es así, es porque el público aplaude este cine y, trasciende más allá, porque en Hollywood se toma como base la españolada hecha por españoles, para hacer su propia versión de lo español al identificar el concepto de lo latinoamericano con el latino-europeo. El resultado será un pastiche entre el folclore español y el folclore latinoamericano.

Siguiendo a Santos Zunzunegui y su definición de vetas creativas del cine español (Zunzunegui, 2007: 17), nos atrevemos a proponer una veta creativa más, la españolada.

En los inicios del cine, las productoras cinematográficas españolas, para congraciarse con el público español, andan buscando temas cercanos, verdadera competencia al cine que viene de fuera. Será “la productora Atlántida SACE... el motor que impulsó un tipo de cine identificable con lo español y lo nacional...” (Cánovas Belchí, 2007: 26). Recogemos un detalle del texto fundacional de la productora Atlántida SACE “La compañía se inspirara en el genio tradicional de nuestra raza, para coadyuvar, con la reproducción de las excelencias varias de su arte, a la elevación espiritual de nuestro pueblo, y a su vez procurará estrechar las relaciones de fraternidad con la América Española, y difundir las civilizadoras en el Norte de África” (Cánovas Belchí, 2007: 26-27). El director José Buchs aquel que lo traslade a su obra con más interés, “Buchs afirmaba en la revista *Vida Nueva* (21 de mayo de 1922) sobre planes futuros: *Teniendo en*

⁹ Aguado, Victorio: “Estilo de nuestro cine y estilos de españolada”. “Imágenes”, n° 43, enero 1949.

¹⁰ Walls, Antonio: “Del cine español, folklore o historia”, “Cámara”, n° 45; 15-11-44.

¹¹ Muestra de ello es la parodia de la españolada que crea en su obra *Bienvenido Mr. Marshall*.

cuenta lo expuesto, la labor de Atlántida está bien definida, y es editar únicamente películas de ambiente genuinamente español, tomando los asuntos preferentemente de nuestra novela y teatro, pues el público siente curiosidad por ver en la pantalla obras populares que ya conoce” (Cánovas Belchí, 2007: 27-28).

En España, durante la década de los treinta, con la irrupción del cine sonoro, encontramos una conciencia clara de que el cine puede pertenecer a una nacionalidad concreta. Por ello, aparecen las primeras publicaciones reconociendo un cine nacional. “Hasta la década de 1930 no se publican textos dedicados a cinematografías nacionales” (Delgado, 1993: 21).

La identidad cultural se elabora por medio del aparato cultural que pertenece al estado político. Por ello, muchos estados han buscado el cine para la construcción de su identidad nacional. Durante la II República, los diferentes gobiernos que se sucedieron, no supieron ver el potencial que tenía la cinematografía como promotor de un espíritu nacional. Muy al contrario, durante la guerra civil española, ambos bandos encontraron en el cine un aliado de propaganda a sus ideologías, aunque en ningún caso fue referencia para un único pensamiento nacional. Al término de la guerra, de forma consciente y, por primera vez desde las instituciones, se intenta crear un cine nacional asentado en un modelo ideológico, pero el devenir de la historia –el resultado vencedor de las tropas aliadas- obliga a trazar un giro a ese cine, deseoso de ser nacional, hacia la temática ya tratada por José Buch en la etapa muda. En estos años de posguerra, existe una verdadera preocupación por un cine español con clara identidad nacional –*Raza, El abanderado*–.

En las revistas especializadas del momento se cruzan opiniones de cómo debe ser ese cine, cuáles sus características, y siempre una clara alusión a la españolada. Además, por parte del Estado, hay un interés especial por fomentar y proteger el cine creado dentro de nuestras fronteras. Progresivamente, el destino del cine en España va a depender cada vez más de las políticas del Estado, hasta el extremo de identificar la cinematografía con el Estado-Nación. Tanto es así, que para algunos historiadores cinematográficos, todo el cine producido durante el régimen dictatorial es desechable. Se ha extendido la falacia de que, predominantemente, se hizo un cine de cartón piedra –cine

histórico- y pandereta –folclórico-. Existe, también, la idea general de que en estos años cuarenta se mistificó la imagen de Andalucía como representación de España; nada más alejado de la verdad, como ya hemos visto anteriormente, cuando hemos hablado del origen de la españolada. Con respecto al cine histórico “hay que desmentir la identificación popular –y en ocasiones también culta- del cine español de los años cuarenta con el cine histórico, una sinécdoque razonablemente cuestionada por la historiografía reciente; una identificación sólo justificable en parte debido a la pregnancia y evidencia del mensaje oficialista inherente al cine histórico del período. Recordemos que en la propia estadística oficial, para el período 1939-1950, sobre los aproximadamente 437 filmes producidos, sólo una veintena de títulos se inscriben en el cine histórico, lo cual no debe resultar sorprendente si consideramos que, pese a todo, el papel otorgado al cine en los regímenes totalitarios, cuando menos, se orienta hacia la distracción” (Monterde, 2007: 90-91). Por otra parte, sí es cierto que durante estos años trabaja un cineasta, Edgar Neville, creador de un cine español que conecta con lo popular, y que Santos Zunzunegui define de “veta costumbrista”. Películas como *La torre de los siete jorobados*, *Domingo de Carnaval* y *El crimen de la calle Bordadores*, son muestra de ello.

En los años cincuenta existe consenso entre intelectuales y profesionales del medio, sobre la necesidad de dar una orientación nueva a nuestro cine. Estas inquietudes se concretan en las Conversaciones de Salamanca en 1955, aunque la administración franquista hará caso omiso de las conclusiones a que se llegan. Es a finales de esta década cuando aparece un film con guión de Azcona y realizado por Ferreri, *El pisito*, film que inicia un cine con identidad española, al conectar con la cultura nacional por medio del esperpento –recordar la literatura de Valle-Inclán-. Esta veta se extiende con autores como Berlanga y su película *Plácido*.

En la década de los sesenta, el Estado continúa con su propuesta de crear un cine nacional, reflejo de la nación española, favoreciendo así el nacimiento del llamado Nuevo Cine Español –cine de autor fomentado desde las instituciones-. Un cine que desea conectar con las vanguardias cinematográficas europeas del momento, pero que al mismo tiempo se alejan del espectador español. En estos

años se mantiene esa inquietud por el cine español, intelectuales y creadores del medio escriben sobre ello “García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro en estos años, concretamente entre 1962 y 1967, es autor de *Cine español*, conjunto de cuatro ensayos en los que, bajo los títulos *Un cine sin alma* (los problemas artísticos del cine español), *Un cine sin cuerpo* (los problemas económicos del cine español), *Los intelectuales españoles y el cine*, y *La incorporación de los universitarios al cine*, se abordan aspectos diversos del cine en nuestro país (Delgado, 1993: 49).

En el artículo de Zunzunegui, anteriormente citado, se señala una “veta fondo del mito” y una película, *El espíritu de la colmena*, paradigma de esta veta. Es un cine que desde una poética estética conecta con esa identidad española, porque habla de la realidad de su tiempo.

Por nuestra parte, queríamos incorporar a ese cine de identidad española, el género más internacional del cine español, nos referimos a la españolada, porque a pesar de sus tópicos se asienta en la cultura popular española.

Después de realizar un recorrido histórico, desde los inicios del cine en España hasta la transición, hemos visto cómo no existen dudas, por parte de los cineastas, de que hay un cine nacional, un cine español. Hay preocupación por la calidad del cine, de su industria, de la censura, etc. Y va a ser durante la transición democrática cuando surge la duda a la hora de definir el cine español, es cuando comienza a producirse un cine autonómico.

La definición de cine español pasa también por el reconocimiento de otros cines que integran, y al mismo tiempo, ayudan a definir este cine. Esto es como señala Zunzunegui, la doble dimensión del cine español, al pertenecer por un lado a un cine regionalista-localista y, por otro, a un cine europeo-universal. En cuanto al cine regionalista creado en las diferentes comunidades españolas, será en la década de los ochenta –concienciación política- cuando se promocióne más; aunque curiosamente, en 1943 se publica “*El cine en Gerona* (Barcelona, Gráf. Fénix) de José Grahit Grau, claro que constituye uno de los primeros textos de historia local del cine, y es antecedente remoto de las obras que a partir de 1980... se publicarán en España, dedicadas al cine en las distintas regiones” (Delgado 1993: 33).

En cuanto al cine europeo, más universal, tendríamos que preguntarnos si existe un eurocine, y qué tipo de cine puede narrar la heterogeneidad y la coexistencia de varios códigos cinematográficos en un único cine. El cine sólo puede ser producto de la realidad que lo fabrica. El conocimiento de la realidad genera un discurso concreto, que puede conectar con el poder, y así regular la conducta social y construir una identidad.

Habría que preguntarse primero por esa realidad, ¿Qué es Europa?, y segundo, ¿Existe el cine europeo?

A lo largo de la historia, Europa se ha consolidado como unidad. Compartir innumerables experiencias históricas ha hermanado a las distintas identidades europeas. El resto del mundo nos ve como unidad. Igual que para nosotros América del norte o África son un todo, para los africanos y los americanos pueden existir verdaderos abismos entre ellos mismos. Quiero decir que entendamos el concepto europeo visto desde fuera, desde la imparcialidad del que no es europeo. Para nosotros Europa, como europeos que somos, es lo cercano, y por ello, encontramos esa gran cantidad de diferencias; pero esa diversidad está unida no sólo por el espacio geográfico, o las políticas que se quieren desarrollar desde que la Unión Europea es realidad política y monetaria, sino por la suma de vivencias históricas. En el caso del cine, el idioma, en principio, podría ser un motivo de distanciamiento o al menos de no encuentro, pero no es así, muestra de ello son las numerosísimas coproducciones entre distintos países europeos. Aparte, queda demostrado que el idioma no es un impedimento para que el cine se desarrolle llegando a otros mercados; observando el hollywoodiense, vemos que es un hecho que, siendo rodado en inglés, va a ser comercializado en todo el mundo -doblado al idioma del país correspondiente-, y más ahora, con la facilidad de los formatos digitales.

Además de la identidad histórica europea a la que nos estamos refiriendo, hay que tener en cuenta el nuevo mapa político mundial que se vislumbra -en el que destacan Estados Unidos, la Unión Europea y Rusia frente a la incipiente Asia, con China a la cabeza-, para que aún sea más necesaria la adopción de identidad europea por parte de los europeos. Pero será un concepto mercantilista – Comunidad Económica Europea- el que generará una promoción de un cine. La

necesidad de construir una identidad europea se vuelve a poner en manos del cine.

Contestando a la segunda pregunta, diremos que sí existe el cine europeo, en la medida en que ha sido promocionado por la legislación de la Unión Europea. Pero no en cuanto a identidad nacional. A las ayudas particulares de cada país se le suman las de la Unión Europea que buscan los mismos caminos, al entender que el cine es bien cultural que se ha de fomentar y proteger. Hasta ahora, se ha venido definiendo al cine europeo como contraposición con el que llega de Hollywood, reconociendo al primero como un cine de autor y al segundo como un cine comercial. Claro que las actuales circunstancias no hacen sostenible esta definición por demasiado general. En próximas investigaciones sería un tema a abordar y desarrollar una línea de investigación que ayude a definir el cine español.

3. Conclusiones

En definitiva, existe un cine español desde el punto de vista administrativo, y es el que ha sido recogido por los manuales de historia cinematográfica. Pero también existe un cine de identidad nacional, que fue primero promocionado por cineastas como José Buch y después, en décadas posteriores, fomentado por el Estado. Además, definido por Santos Zunzunegui, se puede rastrear dentro de este cine nacional un cine representante de la identidad cultural española. Es lo que define Zunzunegui como vetas creativas del cine español, señalando cuatro: costumbrismo populista, esperpento, vanguardismo y fondo del mito (Zunzunegui, 2007: 17-20). Nosotros entendemos que se podría añadir una veta creativa más, relativa al folclore, y es todo aquello que tiene que ver con la españolada pues, como hemos indicado anteriormente, un sector amplio del público se identifica con ese cine.

Los otros dos aspectos que hemos tenido en cuenta –cines comunitarios y cine europeo-, para delimitar el cine español, son propuestas políticas, que aún hoy no han tenido una continuidad como identidad cultural, y que serán futuras vías de investigación.

Referencias Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict, (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. Suárez trans. 1º ed.) México: Fondo de cultura económica.
- BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude, (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velázquez.
- CÁNOVAS BELCHÍ (2007). *Folclore y tipismo en el cine mudo español*, p. 280. En: BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (ed). *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velázquez.
- DELGADO CASADO, Juan, (1993). *La bibliografía cinematográfica española: aproximación histórica*. Madrid: Ed. Arco/libros, S.L.
- GARCÍA ESCUDERO, José María, (1954). *Historia en cien palabras del cine español*, Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del SEU.
- GARCÍA ESCUDERO, José María, (1962). *Cine español*, Madrid: Rialp.
- GUBERN, Román, (1977). *Cine sonoro en la II República(1929-1936)*, Barcelona: Lumen.
- ROSEN, Philip (1995). *El concepto de cine nacional en la nueva era mass mediática*, en VV.AA.: *Historia general del cine*, Vol. XII: *El cine en la era audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- TRENZADO ROMERO, Manuel (2000). *La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas, el caso del cine andaluz*. En: *Revista de estudios regionales* nº 58, págs. 185-208.
- ZUNZUNEGUI, Santo (2005). *Vetas artísticas del cine español*. En: POYATO, Pedro (ed) *Historias(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba: Ed. Plurabelle.