

**Realismo y estilización. El hombre y el páramo en el cine español de los años 50-60.**

por

Lorenzo J. Torres Hortelano

ISSN 2340-2709

En este artículo voy a analizar tres secuencias-tipo o espacios-motivo que he ido localizando a través de mi recorrido por el cine de los años 50-60. 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 este artículo.

A los filmes escogidos, La busca (Angelino Fons, 1967), Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) y Cómicos (Juan Antonio Bardem, 1954) se les suele enmarcar dentro del realismo crítico español. Movimiento estético y social similar, aunque menos conocido, al de otras cinematografías de la misma época: los precursores como el John Ford de Las uvas de la ira (The Grapes of Wrath, 1940) o algunas de las primeras obras de Jean Renoir, el neorrealismo italiano, etc. Sin embargo, en este artículo voy a intentar demostrar que en el caso español hay cierta originalidad que hace difícil enmarcar de manera tan directa nuestro cine en esa estela del realismo.

Las secuencias-tipo propuestas crean cierta cadena de interrelaciones que describiré enseguida. Las he elegido por su estética, puesta en escena y peso específico en la trama narrativa, que lleva a una identificación del espectador innovadora en la época y que, por otra parte, es difícil de encontrar en nuestro cine contemporáneo. En este sentido, estos espacios-motivo se echan de menos en la actual cinematografía postmoderna, quizá porque 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<sup>1</sup>, y que tiene que ver con un punto invisible que localiza cierto goce de la experiencia del espectador con el texto.

### **Realismo y Punto de Ignición**

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.

En concreto, las tres secuencias-tipo citadas suponen el Punto de Ignición de sus respectivas películas. Para demostrarlo, revelaré 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>. Estas definiciones recuerdan ciertos tópicos de lo que usualmente se entiende por realismo; movimiento estético en el que, como he afirmado más arriba, no acaban de encajar las películas propuestas.

Como señala González Requena, 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, como aquello que el tejido semiótico e

---

<sup>1</sup> Para profundizar 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 comp. (1995), El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis, Madrid: Editorial Complutense; y (1999), “Pasión, Procesión, Símbolo”, Trama & Fondo, nº 6, Madrid, pp. 7-20.

<sup>2</sup> 1ª y 2ª acepción de “páramo”. DRAE, edición electrónica. Web. 1 de mayo de 2010.

imaginario es incapaz de tapar. 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.

El espacio escénico o páramo de la secuencia-tipo que voy a analizar consta básicamente de un paisaje, que puede estar poblado por 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 realidad, toda una escenografía que pone en cuestión su inmediata inclusión dentro de los parámetros del realismo.



Figura 1



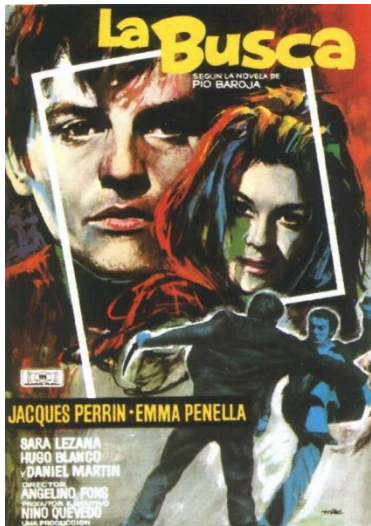
Figura 2

Por su parte, el hombre, el personaje que deambula, come, duerme o fornicar en ese páramo, suele ser un personaje que ha sido vilipendiado y que, de alguna manera, encuentra en ese espacio donde lo real —que podemos entender como aquello informe bajo el tejido semiótico de la realidad— impera. Un lugar, pues, 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 reactivar al hombre, enfrentarle a la muerte o llevarle a una catarsis mística.

A través de este análisis, pretendo, por tanto, analizar la relación de estas secuencias-tipo tanto con el momento histórico como con un concepto más amplio y aceptado de realismo.

### 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. Basada en la novela homónima (1904) de Pío Baroja,



forma parte de una trilogía, La lucha por la vida, que se completa con La mala hierba (1904) y Aurora roja (1905). En esta trilogía, que es la obra más conocida de Baroja en el extranjero, muestra un individualismo anarquista y una filosofía de cariz pesimista. Como en la película homónima, en esta trilogía encontramos una conmovedora y realista descripción de los bajos fondos de Madrid.

Se considera al film La busca una obra emblemática del Nuevo Cine Español. Aunque está ambientada en la España oprimida de finales del siglo XIX, 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 la historia adaptada; por ejemplo, un aparato de aire acondicionado y otro de radio que, al estar rodando en escenarios reales, intencionadamente no quiso suprimir u ocultar<sup>3</sup>. Este dato quizá nos puede ayudar a

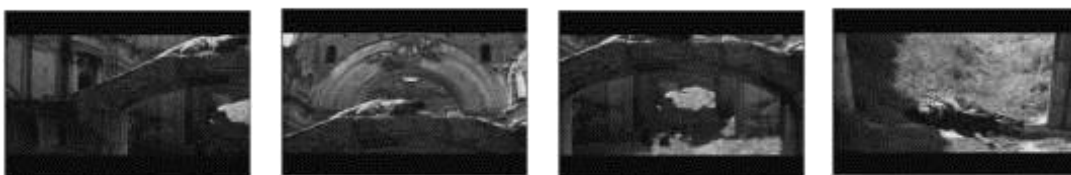
empezar a cambiar nuestra idea del tipo de realismo en que se desenvolvía Fons. No obstante, no se puede obviar que el caldo de cultivo era perfecto para una estética realista, el cual el director supo transmitir a través de la árida fotografía en blanco y negro de Manuel Rojas y de la música de vanguardia o contemporánea de Luis de Pablo.

El 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 –como inexistente es la Ley en ese universo–, aparece a modo de héroe fordiano<sup>4</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>3</sup> Versión española, TVE, 21 de octubre 2005, invitados: Angelino Fons, Emma Penella, Ernesto J. Pastor.

<sup>4</sup> El interés de Fons por el Western es explícito. Cfr. nota 3, Versión española.

En el siguiente fotograma, ambos personajes se ven 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 y la falta de nuevo de Ley (esta vez simbólica) es evidente. Incluso cuando el punto de vista es a través de una ventana, como acabamos de analizar, no hay cristalerías 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 *lumpen proletariado*<sup>5</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 documental. En otro sentido, también, en un cine *social*, que, como indica Félix de Azúa, es un adjetivo que se aplica frecuentemente al realismo “para hacerlo más real”<sup>6</sup> si cabe.

Y reales o realistas parecen todas estas imágenes; por ejemplo, cuando 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.

<sup>5</sup> Cfr. nota 3, *Versión española*. Según Fons, estas escenas están rodadas en Madrid, en la zona de Las Vistillas y Princesa.

<sup>6</sup> Azúa, Félix (2002): *Diccionario de las Artes*, Barcelona: Anagrama, 2ª edición, octubre 2003, p. 242.



El segundo está en un punto más avanzado de la película, cuando Manuel intenta escapar de todo, aun si eso le supone pasar hambre.



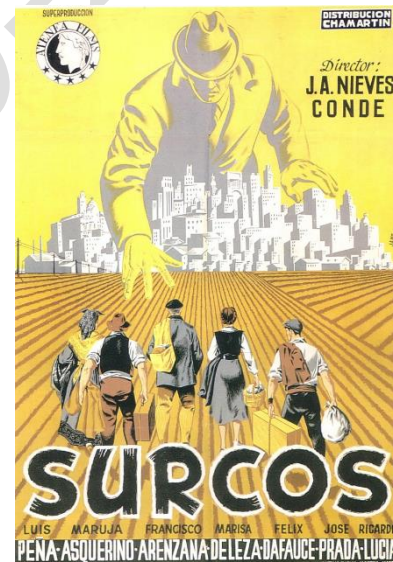
Para finalizar con este primer ejemplo, tan sólo señalar que los decorados de estos fotogramas fueron lugares reales, en la zona de las Vistillas y de Princesa de Madrid<sup>7</sup>; lo que refuerza su carácter realista. Sin embargo, como en el Neorrealismo, se trata de un realismo muy estilizado, como hemos analizado y que voy a ir mostrando en mi análisis.

### Surcos



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

Plano semisubjetivo de un personaje que mira hacia un lugar del que se desprende cierta autoridad, podemos decir, entonces, también, relacionado, de nuevo, 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*, siendo el retrato, no obstante, de entrada, 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 y de haber tenido altos cargos en el régimen dictatorial –pues trataba temas delicados en la época, como la miseria, el mercado negro y la emigración del campo a la ciudad– la película no consiguió tener las máximas prebendas franquistas, pese a que fue declarado de interés general. El escándalo que produjo en ciertos medios ocasionó la

<sup>7</sup> Op. cit.: Versión española.

dimisión del entonces Director General de Cine, José M<sup>a</sup> García Escudero. La idea que se extendió 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 el 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 y provocando cierta sensación de hiperrealismo.

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, precisamente a partir de la selección de un punto de vista y de unos encuadres que representan, a partir de elementos de la escena, una mirada que se sobrepone sobre un rancio realismo.

Pero nos encontramos, pese a ello, 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 —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 análisis. 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, 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 ambulante; hecho que 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 una “savia nutricia”<sup>8</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 he emprendido, el referente cinematográfico sería más europeo, principalmente, a través del Neorrealismo. En cuanto al referente popular, yo lo situaría en los oscuros y magistrales 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 con un cariz 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>8</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 intensas miradas que no parecen denotar felicidad?

El escenario se ilumina con una luz de estilo cercano al expresionismo 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, en el que destaca intensamente su mirada.

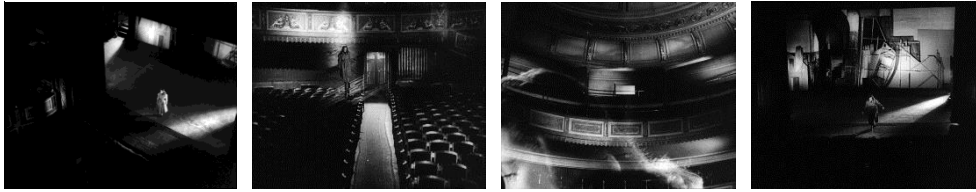
Por el momento, pues, esta secuencia es sustancialmente diferente a las anteriores por la estilización que implica esa luz. No obstante, hay puntos en común, como es la tematización de la mirada que empezamos a intuir con ese radical cambio de tamaño de plano desde gran plano general a primer plano.



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. Ana se gira bruscamente, como si recibiese un llamado desde lo alto, es decir, lo otro todo 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, en primer lugar, del espectador que ocupa un lugar privilegiado desde lo alto, así como en el patio de butacas y en el interior de la protagonista, en el inconsciente de Ana, cómo 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 vuelta empieza a semejar un páramo, es decir, algo en relación con lo real, o, en otro sentido, a algo todavía por construir.

## Conclusión



Según Santos 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>9</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 haberlo puesto en evidencia en el delecto de las imágenes propuestas, sobre todo en Cómicos; pero también en los otros dos ejemplos, en los que se da una dialéctica –que no una confrontación– entre realismo y estilización. Asimismo,

<sup>9</sup> Op. cit., Castro de Paz, et al., p. 142.

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 desvinculado de cualquier dimensión fotográfica o naturalista.<sup>10</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>11</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, sobrepasan la realidad para entrar en el campo de la simbolización —y ahora el par señalado por Zunzunegui 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.

---

<sup>10</sup> Ídem, p. 143.

<sup>11</sup> González Requena, Jesús: Clásico, manierista, postclásico, p. 17.

Figura 1: Realizada entre 1810 y 1815, publicada en 1863, aguafuerte, aguatinta bruñida, buril y bruñidor; 154 x 207 mm, Harris, 180.III.1. Biblioteca Nacional de España. Web. 30 de abril de 2010.

Figura 2: Battista Piranesi, Giovanni, “Vedute di Roma. Avanzi di una sala appartenente al Castro Pretorio nella Villa Adriana in Tivoli”, grabado, 1756.

ISSN 2340-2709