

MADRID EN EL CINE DE LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA

MADRID EN EL CINE
DE LA DÉCADA
DE LOS CINCUENTA

LUIS DELTELL

AYUNTAMIENTO DE MADRID
ÁREA DE GOBIERNO DE LAS ARTES

2006



S



T



R

E

Hablar de cine español parece un empeño inútil, sobre todo cuando se puede comprobar a diario que apenas se encuentran referencias en los medios de comunicación. Pero en todos los campos existen individuos -investigadores, en este caso- que, por vocación y con paciente interés, deciden dedicar meses de sus vidas a analizar cuestiones que aclaren aspectos de las películas producidas y su industria, de los directores y los temas y, en definitiva, de los más diversos sectores y profesionales implicados en su producción.

Estudiar nuestro cine con vocación, más allá de una circunstancia determinada, demanda una actitud personal muy clara que en pocos casos tiene que ver con una investigación académica y, en muchos, con un encargo institucional o editorial. Lentamente, con los años, el desinterés que el espectador español viene manifestando por su propio cine se traslada a aquellos que pudieran demostrar cierta inquietud por estudiarlo. Se ha producido una contaminación desmotivadora que desde posiciones diversas no se ha querido controlar; es más, no hay síntomas que revelen que existe una gran preocupación por lo que estaba y está sucediendo.

Por eso, nos motiva especialmente hablar de un libro como *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*, que firma Luis Deltell, un docente e investigador cinematográfico que sabe, también, lo que es colocarse detrás de la cámara y trasladar a la pantalla un guión propio. Multipremiado en su faceta como director, ha mostrado siempre un gran interés por el estudio, la formación y la enseñanza del cine asumiendo retos que le van dando consistencia en el ámbito académico.

En este caso, sin duda, se ha inclinado por una época muy importante del cine español -a la que algunos han querido ponerle nuevos límites-, y por un tema sobre el que, en principio, se pudiera pensar que ya hay mucha literatura cinematográfica. Sin embargo, confirma a lo largo de estas páginas que los enfoques son diversos a la hora de abordar un determinado asunto y que se enriquece en gran medida con las aportaciones individuales.

Sin duda, la década de los cincuenta es rica en producción, en ella confluyen dos caminos que marcarán el devenir de la industria cinematográfica española. Los viejos esquemas comparten protagonismo con los nuevos aires creativos que buscan al espectador inquieto. No obstante, la respuesta del público no es la deseada por aquellos

jóvenes que deciden por sí mismos que es necesaria una ruptura radical, sin contemplaciones, desconociendo que la fragilidad de la producción existente puede hacer agua en cualquier momento. Les motiva situarse en un frente ideológico de izquierdas dentro de un marco político inmovilista. Se quedan en el aplauso crítico a la aparentemente madura reflexión de Bardem en las Conversaciones de Salamanca sin detenerse a analizar cada uno de los aspectos contemplados, algunos de los cuales exigen mayor profundidad: qué se hace, quién lo propone, bajo qué mediación se fomenta, con qué argumentos, situaciones y personajes se pretende consolidar la imagen del cine propio, qué promoción se diseña y cómo responde el público ante cada una de las producciones, sin dejar de lado la solidez económica e industrial del sector –amortización y rentabilidad– y la valoración creativa que se hace desde púlpitos maniqueos contemporáneos, a los que se unen otros posteriores a los que, sin duda, una cierta perspectiva histórica les hubiese ayudado a frenar y suavizar ciertas posturas y valoraciones, demostrando, con la objetividad necesaria, que ciertas posturas generan una beligerancia innecesaria y no ayudan, con la pedagogía imprescindible, a difundir con eficacia los valores actuales, tanto en los modelos ya existentes como en las propuestas de renovación.

Con este abanico de temas, Luis Deltell se centra en Madrid como espacio diferenciador, como sociedad generadora de situaciones que se debaten entre el individuo y su entorno, que apuntan y profundizan –en lo que pueden y desde ópticas diferentes– en los problemas económicos, religiosos, culturales e intelectuales, siempre con una mirada realista o mágica, de ensueño o desarraigo, cruda o sensiblera, implicada o superficial. Y lo hace apostando por la concreción, la revisión, el análisis, el debate.

Queda claro en este texto que en toda investigación hay historias aparentes y relatos que encierran desde su sencillez la fuerza del investigador que busca originalidad enfrentándose a modelos que son utilizados como referentes del paradigma del estudio y análisis de una época o autor. En cualquiera de los territorios por los que queramos avanzar en el progreso cultural encontramos evidentes síntomas del recurso fácil, engañoso, temporal, caduco y del texto inexistente, ampliamente citado pero desconocido en su totalidad.

Desde una y otra vertiente, Deltell sitúa el Madrid cinematográfico en el marco genérico de una producción amplia y diversificada, declarando cuáles son los avatares creativos e industriales y la concreción retórica y textual. Profundiza en una serie de películas que pueden ser paradigmáticas de una época y referenciales para, en otro momento, ampliar dicha relación.

La década de los cincuenta es una época muy importante para el cine español como reflejo de la dimensión socioeconómica sobre la que se consolida España y por su proyección internacional. En este marco se desarrollan modelos de política cinematográfica y se definen algunas posturas creativas que influirán en el futuro de la industria y sus profesionales. Deltell no se olvida de contextualizar sus comentarios y señalar la raíz de los hechos, las aportaciones y definiciones de los autores y de sus películas.

Estas páginas deben ser leídas con especial atención porque, sin lugar a dudas, ayudarán a entender un poco mejor el cine español.

Emilio C. García Fernández
Catedrático de Historia del Cine
Universidad Complutense de Madrid

ÍNDICE

12

Agradecimientos

13

Introducción

17

REALISMO SOCIAL EN EL CINE ESPAÑOL

19

Realismo y formalismo, introducción teórica

21

Realismo social: tres etapas

Primera etapa: antecedentes y el brote realista

Segunda etapa: el melodrama y el sainete

Tercera etapa: el desarrollismo y lo grotesco

47

**MADRID EN LOS GÉNEROS
CINEMATOGRAFICOS**

52

El cine histórico

59

El cine de propaganda

68

El cine negro

77

El cine religioso

88

El cine de comedia

104

El cine social

118

**Los subgéneros de los toros
y el fútbol**

127

SIETE MIRADAS A LA CIUDAD

132

***El último caballo*, Edgar Neville, 1950**

Sinopsis • Proyecto

Guión • Puesta en escena

El espacio madrileño en *El último caballo*

155

***Surcos*, José Antonio Nieves Conde, 1951**

Sinopsis • Breve historiografía de *Surcos*

Guión y proyecto • Realización y estética

El espacio madrileño en *Surcos*

182

***Esa pareja feliz*, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, 1951**

Sinopsis • Proyecto

Guión • Realización

El espacio madrileño en *Esa pareja feliz*

199

***Historias de la radio*, José Luis Sáenz de Heredia, 1955**

Sinopsis • Proyecto

Guión • Realización y puesta en escena

El espacio madrileño en *Historias de la radio*

214

***Muerte de un ciclista*, Juan Antonio Bardem, 1955**

Sinopsis • Proyecto

Guión • Realización

El espacio madrileño en *Muerte de un ciclista*

234

***El pisito*, Marco Ferreri, 1958**

Sinopsis • Proyecto

Guión • Realización

El espacio madrileño en *El pisito*

249

***Los golfos*, Carlos Saura, 1959**

Sinopsis • Proyecto

Guión • Realización

El espacio madrileño en *Los golfos*

279

Bibliografía seleccionada

284

Listado de películas

AGRADECIMIENTOS

Madrid en el cine de la década de los cincuenta es el resumen de una tesis doctoral titulada «Madrid en el cine español de la década de los cincuenta: Realismo y espacio cinematográfico». Por ello, el primer agradecimiento es para Emilio C. García Fernández, director y defensor de la tesis. Del mismo modo, soy deudor de las conversaciones sobre la década de los cincuenta del siglo pasado que me brindó Santiago Sánchez.

Dicha investigación doctoral gozó del apoyo de la Fundación ICO para el Estudio del Arte Contemporáneo Español y de la Fundación Residencia de Estudiantes. A ambas instituciones deseo expresar mi más generoso agradecimiento.

Además, la publicación de este trabajo es fruto del entusiasmo de Juan Carrete, que desde un principio apoyó la participación del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid en la publicación del texto.

También quiero dedicar el presente libro a mi familia, especialmente a María, Clara y Pablo, que nacieron mientras lo escribía, y, por supuesto, a Alicia.

Por último, este trabajo quiere servir como recuerdo de Luis Enrique Torán, primer director del proyecto.

INTRODUCCIÓN

La década de los cincuenta es uno de los períodos más ricos y creativos del cine español. En ella se combinan y mezclan un puñado de estilos y formas de entender la estética y la industria cinematográfica. No es extraño, por tanto, que exista un gran número de libros y publicaciones sobre estos años.

Otro aspecto atrayente de dicha década es que representa el momento de mayor aceptación del cine español por parte de los espectadores. Este dato suele olvidarse, porque con frecuencia las películas con mejores resultados no son las más celebradas por la crítica, ni las más profusamente comentadas por los historiadores, sino las realizadas por productoras más conservadoras estéticamente y políticamente. Las décadas de los treinta y los cincuenta son los dos decenios en que los largometrajes nacionales fueron recibidos como más propios y más queridos por el público español.

Este libro se centra en dos aspectos fundamentales de la estética de aquel período del cine español: el realismo cinematográfico y la representación de la ciudad de Madrid. Es decir, por un lado se analizará la influencia del neorrealismo italiano y el realismo americano, y por otro se mostrará cuál ha sido el retrato realizado de la capital de España.

El realismo es uno de los temas fundamentales de debate en la historia del cine español. Desde la llegada de la democracia, e incluso antes, los investigadores cinematográficos han intentado abordar el estudio de los largometrajes desde esta perspectiva. Sin embargo, ni siquiera se ha conseguido nombrarlo con un único término. Así, según los autores, se denominará cine «disidente», «social», del «exilio interior» o, más frecuentemente, «realista». Dicho debate sigue abierto. Las implicaciones estéticas y políticas son grandes y, por ende, las vías de aproximación múltiples.

Dentro de la tendencia de cine realista o social se suele incluir a los grandes directores españoles, y así aparecerán los nombres de Edgar Neville a Bardem, pasando por Nieves Conde, Berlanga, Saura. Los mejores creadores de la década de los cincuenta se sintieron fascinados y atraídos por este movimiento. No obstante, resulta interesante observar cómo el público de las salas no se sintió identificado con este cine. La mayoría de los espectadores siguieron siendo fieles a un cine más formalista y técnico, como el que realizaban Rafael Gil, Juan de Orduña, Luis Lucia o, por supuesto, José Luis Sáenz de Heredia.

El libro comenzará con un análisis del realismo en el cine español. Se explicará la evolución histórica del mismo dividiendo el trabajo en diversas etapas: la primera, con los antecedentes en la década de los cuarenta y el brote

realista del inicio de los cincuenta; la segunda, con la contaminación del realismo por el melodrama y el sainete, y, finalmente, la tercera, que refleja el momento en que se inicia el desarrollismo y el cine de lo grotesco.

Del mismo modo, se estudiará cómo el sainete influyó de una forma decisiva en que los pobres se pusieran «de moda» en el cine español. El género chico fue una de las fuentes de inspiración de todos los creadores de los cincuenta, desde autores como José Luis Sáenz de Heredia a directores más intelectuales, como Juan Antonio Bardem.

Por último, la última etapa acoge el nacimiento de uno de los estilos más característicos del cine español, el cine grotesco, el realismo exagerado y casi macabro de las primeras películas escritas por Rafael Azcona y dirigidas por Marco Ferreri y Luis García Berlanga.

Una vez analizado el realismo, el trabajo se centrará en la ciudad de Madrid –y así, cuando se hable de «Madrid» se entenderá en concreto la urbe– como espacio cinematográfico. Durante la década de los cincuenta la capital de España es el lugar más retratado del cine español. En ella se ambientan casi las tres cuartas partes de las películas.

Para estudiar la visión que se ofrece de la ciudad en el cine español, se escogerá el camino de los géneros. Durante el lenguaje clásico del cine el *género cinematográfico* ofrecía una herramienta fundamental para la producción, distribución y exhibición de las películas. Las películas se construían dentro de un modelo estético y narrativo que se enmarcaba dentro de lo genérico.

En España, la producción no era lo suficientemente fuerte como para elaborar una estética de género al igual que se realizaba en Hollywood. Además, la mayoría de los largometrajes suelen pertenecer a varios a la vez, algo inimaginable en la filmografía americana. Sin embargo, sí se pueden ordenar las películas por temas o ciclos genéricos que ayudan a entender cuál es la evolución estética, narrativa de los filmes.

En todos estos ciclos, temas o géneros cinematográficos que se producen en el país, la capital es el lugar por excelencia. Se ruedan los barrios, las calles y los monumentos madrileños. Todos los ciclos parecen presididos por la imagen de esta ciudad. Incluso en un género como el cine negro, tan asociado a Barcelona, Madrid será el espacio más filmado.

Sólo hay dos géneros cinematográficos donde esta urbe no es la más representativa: el gran ciclo de películas dedicadas a lo «andaluz» –uno de los temas fundamentales del cine folclórico español– y el cine histórico, que suele

ambientarse en los lugares de la reconquista. No obstante, Madrid sale retratada en películas fundamentales de ambos ciclos, como se verá más adelante.

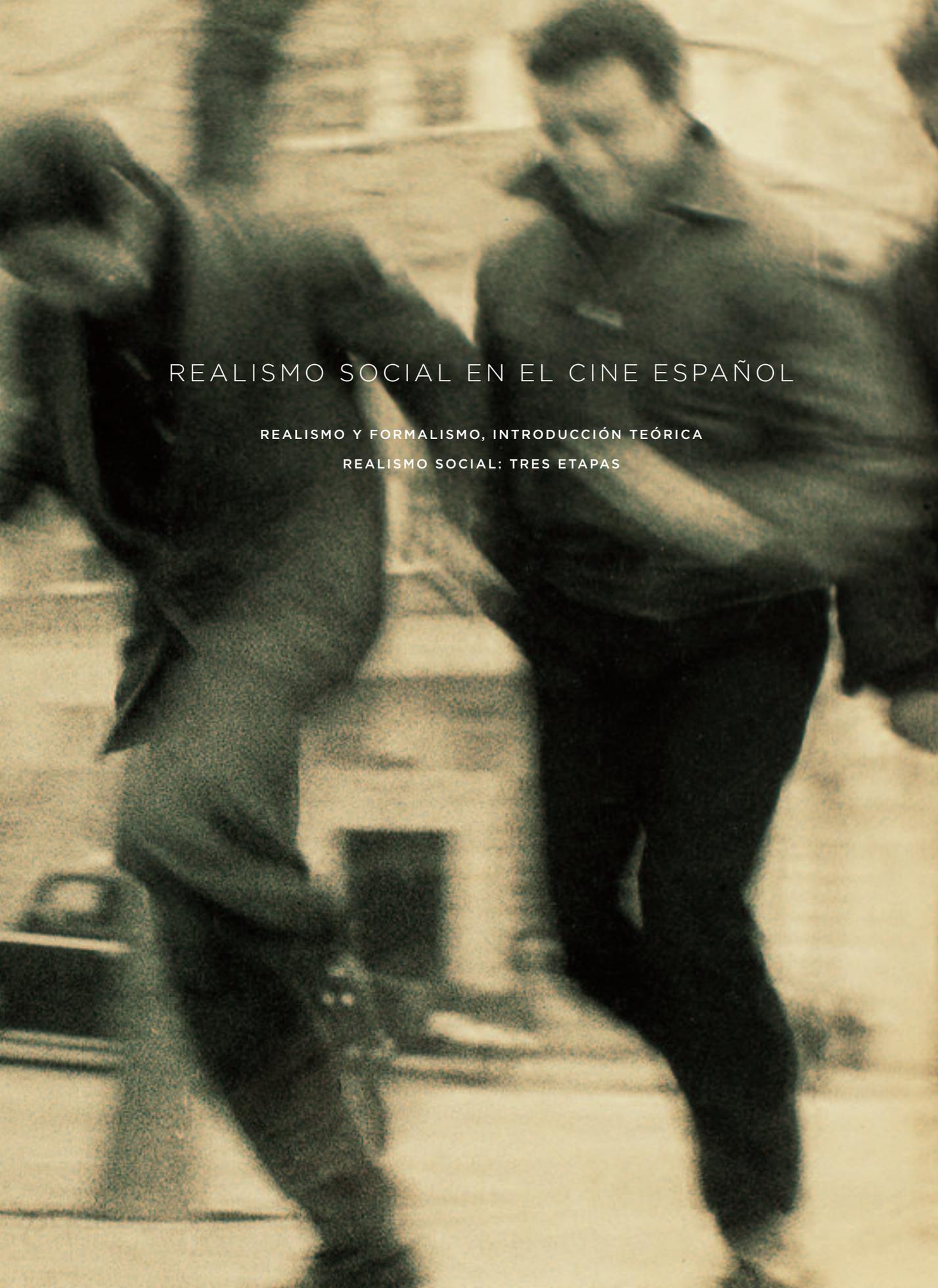
En el resto de los géneros cinematográficos será la ciudad más filmada. En algunos casos es el espacio predilecto para presentar ciertas narraciones, como las más sociales, las más urbanas o las más cómicas. Así, durante toda la década, en las calles de Madrid se realizarán los grandes experimentos del realismo. Del mismo modo, la renovación de la comedia se presentará con personajes y modelos típicamente madrileños. La vida cotidiana, las costumbres y la sociedad de la ciudad quedan retratadas con claridad en estas películas. En muchas de ellas se observará cómo los directores dan su opinión sobre la situación histórica, sobre el uso que los madrileños hacen de sus casas, sus calles y sus barrios. Estos largometrajes se esfuerzan por explicar cómo comprenden la vida los ciudadanos e incluso cómo disfrutaban de sus aficiones, en especial del fútbol y los toros.

Estos largometrajes presentan no sólo la vida cotidiana sino también los problemas de Madrid de una forma interesante y valiente: en ellos se expondrán los problemas de vivienda, la falta de transporte público, el paro o la delincuencia. De todos ellos, el tema mejor filmado será el de la imposibilidad de conseguir una vivienda digna. Así, tres excelentes comedias retratarán esta carestía desde perspectivas muy distintas.

Por todo ello, Madrid se transforma durante la década de los cincuenta en un lugar de memoria. Un espacio ficticio donde la creación cinematográfica repetirá una y otra vez modelos, personajes e imágenes no necesariamente reales que, sin embargo, se atesorarán como signos madrileños por antonomasia.

Por último, el libro concluye con el análisis de siete películas fundamentales de la década. En sí mismos, estos largometrajes muestran la evolución de la estética cinematográfica y del retrato de Madrid a lo largo de este período. La selección de los largometrajes ha seguido un doble criterio: en primer lugar, debían ser importantes en la evolución del realismo y, en segundo, debían ofrecer una visión particular de la ciudad. Las obras seleccionadas son: *El último caballo* (1950), de Edgar Neville; *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde; *Esa pareja feliz* (1951), de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem; *Historias de la radio* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia; *Muerte de un ciclista* (1955), de Juan Antonio Bardem; *El pisito* (1958), de Marco Ferreri, y *Los golfos* (1959), de Carlos Saura.





REALISMO SOCIAL EN EL CINE ESPAÑOL

REALISMO Y FORMALISMO, INTRODUCCIÓN TEÓRICA

REALISMO SOCIAL: TRES ETAPAS



EL INQUILINO, 1957

REALISMO Y FORMALISMO, INTRODUCCIÓN TEÓRICA

Siegfried Kracauer¹ –y con él otros autores– ha mitificado el inicio de las dos corrientes fundamentales y complementarias del cine: el realismo y el formalismo o cine formativo. Para este crítico, en la primera proyección de la historia –en el café de los Periodistas– nacieron los dos estilos capitales de la estética cinematográfica, que juegan a la dicotomía y aparente enfrentamiento. Un enfrentamiento que se resume en la expresión Lumière *versus* Méliès².

Con sus imágenes primogénitas, los hermanos Lumière representan la corriente verista, la búsqueda de la verdad, del cine realista. En *La llegada de un tren...* se observa cómo los inventores del cinematógrafo buscan informar y mostrar un hecho cotidiano, un acto sencillo en el que no pretendieron intervenir, sino grabar un momento no esencial³, algo parecido a lo que se intentaba en la pintura de los impresionistas o las primeras fotografías de instantáneas⁴. Su objetivo fue captar los movimientos de unos hombres que esperan la llegada de una locomotora, nada más y nada menos.

Sin embargo, para Siegfried Kracauer, en la cabeza de Méliès –espectador privilegiado de aquella primera sesión– comenzaron a surgir historias y fantasías, que años después germinarían en los primeros cortometrajes de ficción y de ciencia ficción del cine. Por tanto, ya en la fase inicial del cine –o «etapa del modo de representación primitivo», tal como lo ha denominado Noël Burch⁵– se encontraban presentes los primeros elementos de una estética formativa o formalista. Lo formal competía en igualdad de condiciones con los proyectos realistas.

Los hermanos Lumière y Méliès serían los padres de los dos grandes movimientos de la estética. De ambos surgen las dos corrientes que inundarán después el cine. Esa primera sesión del cinematógrafo se presenta como el arranque de la estética cinematográfica. Como

bien explicó Kracauer, son la tesis y la antítesis del pensamiento filmico.

Si bien se exagera la mitificación de este momento inicial, no así la hipótesis. En ambos autores se encuentran ya los dos planteamientos fundamentales. Si comparamos dos de sus piezas, dos breves documentales como *Plaza del puerto en Barcelona* (1896) y *La coronación del rey Eduardo VIII* (1901), percibimos con claridad ambas propuestas.

La gran producción de los Lumière se basa en sus famosas vistas breves, series de tomas que intentaban mostrar ciudades o lugares exóticos. En la vista de Barcelona –posiblemente la primera pieza rodada en España en cine, según Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin⁶– se observa una absoluta neutralidad. Si bien escogen los lugares de más bullicio y los más pintorescos, no por ello manipulan o intentan intervenir en ellos. Años después, los hermanos Lumière redactarán toda una serie de normas y códigos de rodaje que sus operadores tendrán que cumplir para que estas piezas muestren la verdad de lo que retratan.

Sin embargo, el planteamiento de *La coronación del rey Eduardo VIII*⁷ es radicalmente distinto. Por temor a perder el alma y la religiosidad de los actos eclesiales, la Iglesia anglicana prohibía la entrada de los tomavistas a los templos, la filmación de los eventos religiosos constituía un sacrilegio. La coronación de un rey del imperio británico suponía también un acontecimiento religioso en el cual se otorgaba al nuevo monarca el poder sobre la Iglesia anglicana. Méliès no podía filmar el acto.

No obstante, el director francés recibió el encargo del mismo monarca británico: debía rodar un hecho al que no podía asistir.

Sin pudor, Méliès reconstruyó en estudio la catedral de San Pablo y rodó una reconstrucción del evento con

actores profesionales. La situación fue aún más cómica, ya que el día en que se celebró la coronación, Eduardo se encontraba enfermo y, por tanto, se realizó el rito resumido, para no empeorar la salud del nuevo monarca. Sin embargo Méliès, por desconocimiento o por capricho exquisito, filmó el acto completo. El monarca vio el resultado, una pieza donde un actor que más o menos se parecía a él era coronado en un decorado de cartón piedra y con un rito diferente al suyo. Aun así, felicitó a Méliès y le agradeció, entre halagos, que hubiese realizado el acto completo para que nadie dudase de la verdad y grandeza del hecho filmado.

En ambos documentales se encuentran dos búsquedas de la verdad. Sin embargo, los resultados –y, lo que es más importante, las estéticas– son radicalmente diferentes. En la primera, el director (si se puede llamar así a los operadores de la compañía Lumière) se mostró neutral y aspiró a no intervenir, a diferencia de Méliès, que manipuló la realidad a su antojo.

La consagración del formalismo o cine formativo de Méliès no se hizo esperar. Pronto se transformó en la única propuesta aplicada en el cine. La intervención y la imaginación desbordante fueron el primer gran campo de expresión del cine. Los americanos, y muy especialmente el cine alemán, se encargaron de mostrar todas las realidades y fantasías posibles. Así, los grandes movimientos del nacimiento de la estética del cine son hijos del cine formativo o formalista de Méliès.

La búsqueda de una estética formalista se inició en dos grandes escuelas: la alemana –el cine expresionista y el caligarisismo son sus propuestas más evidentes⁸– y la rusa⁹. Lograron consagrar toda una estética formativa del cine. Se crearon grandes piezas, donde la realidad se transformó y distorsionó libremente.

Las primeras escuelas cinematográficas y las primeras grandes películas del cine siguieron los ideales de Méliès. No es extraño, por tanto, que también los primeros críticos de la etapa silente (el propio Kracauer y, por supuesto, el austriaco Arheim) se implicaran directamente en la defensa de este estilo como el verdadero camino del cine. En concreto, Kracauer veía en el formalismo una senda abierta y distinta con la cual el cine se podía alejar de las demás artes:

A las facultades formativas del director cinematográfico se les ofrecen oportunidades que exceden con creces a las que se le presentan al fotógrafo, y la razón de ello es que el cine puede alcanzar dimensiones que la fotografía no abarca. Estas dimensiones difieren entre sí según el ámbito al que se aplica el medio y según la composición¹⁰.

Más lejos aún llega el historiador del arte austriaco, que encontraba en la imaginación y la creación artística el verdadero camino del cine:

Del mismo modo, en el cine o en el teatro, la ilusión se produce con tal que se presenten los elementos esenciales de cualquier acontecimiento. Mientras los seres en la pantalla se conduzcan como seres humanos y tengan experiencias humanas, no necesitamos tenerlos delante como seres vivos sustanciales ni verlos ocupar un espacio concreto; tienen realidad suficiente tal y como son. Así podemos percibir como reales y a la vez imaginarios los objetos y acontecimientos, como objetos reales y como meras estructuras de luz sobre la pantalla de proyección; y es esto lo que hace posible el arte cinematográfico¹¹.

Sin embargo, existieron en Francia e Italia pequeños esbozos de un cine realista, ya fuera en tono poético –como el de Jean Vigo– o social, como el de Jean Renoir. Incluso, como observarán Kracauer y años después André Bazin, aparecen brotes de realismo en G. W. Pabst y en F. W. Murnau en la misma cuna del expresionismo. Por tanto, el realismo resistió la embestida de los formalistas y a mediados de los años veinte comenzó a hacerse un hueco en el arte cinematográfico.

El caso más significativo de realismo dentro del formalismo se encuentra, sin duda, en F. W. Murnau, quien, siguiendo la estela de las películas de monstruos de la segunda escuela alemana, busca invariablemente un acercamiento a la realidad, ya sea con los decorados, con la planificación o con la iluminación. Es famosa la defensa del realismo del *Nosferatu* (1922) que realiza Bazin¹². Para el autor galo, los decorados de este filme, que son naturales, transmiten más verdad que cualquier reconstrucción en los estudios.

Con todo, el gran triunfo del realismo se dará con la aparición a finales de los cuarenta del neorealismo italiano, que supondrá una revolución cultural absoluta de los postulados. Roberto Rosellini y Luchino Visconti transformarán de una forma radical los métodos de producción, de realización y la estética de los filmes.

Basándose en los proyectos que había realizado para el ejército fascista, Rosellini rodará *Roma, città aperta* (1945) y *Paisà* (1946), que se consideran las dos piezas iniciales de este nuevo estilo. Lo fundamental era acercarse a la realidad de la forma más neutral posible. Sus películas tuvieron una gran acogida entre los demás directores y fundaron toda una escuela y corriente estética. Bazin, que será su ideólogo, llegará a decir de un filme como *El ladrón de bicicletas* (1948): «No

más actores, no más historias, no más puesta en escena; por fin la ilusión estética perfecta de la realidad: no más cine»¹³.

Para Bazin, el neorealismo suponía la oportunidad de transmitir tal cual la verdad de lo que sucedía, las imágenes se convertían en sí en lo real: el objeto representado y la representación llegaban a confundirse. El crítico se apoya en la nueva óptica, que permitía mayor profundidad de campo, y en el plano secuencia –que hacía coincidir el tiempo de la escena y el tiempo de la representación– para elaborar su teoría del montaje prohibido. Bazin aborda el realismo desde una doble perspectiva: en primer lugar la búsqueda de la verdad, la idea fundamental que ya se encuentra en los hermanos Lumière y, en segundo, el significado del lenguaje y la técnica cinematográfica.

Una de las grandes aportaciones de esta estética es precisamente la utilización de nuevas técnicas no empleadas entonces por las productoras italianas y americanas: las luces rebotadas, el sonido directo... Luis Enrique Torán¹⁴ ha identificado el inicio del neorealismo (y el de todos los brotes del realismo, ya *nouvelle vague*, ya Dogma) con avances tecnológicos significativos.

Sin embargo, abordar la aparición del neorealismo y de los distintos movimientos realistas sólo desde la perspectiva tecnológica desatiende uno de los aspectos fundamentales de esta corriente: el social. Todos los brotes del realismo y, particularmente el que va influir en este trabajo, el neorealismo, se asocian y tienen una implicación directa con una situación social determinada, en la cual los directores quieren mostrar su opinión y representar el drama de la sociedad. De este modo,

desaparece ese reflejo neutral de la realidad que se encontraba en las piezas o vistas de los Lumière. A partir de Rosellini, el director procura no intervenir como hacen los operadores galos, pero quiere dejar constancia de una sociedad, de un drama social y, en el caso del primer Visconti, incluso de una ideología concreta.

El realismo se presenta como una búsqueda nada ingenua de la verdad. El director está dispuesto a manipular y a utilizar todas las herramientas a su alcance para contar su historia. Así, no es extraño que –como bien ha observado Miguel Marías¹⁵– piezas fundamentales como *El ladrón de bicicletas* utilicen elementos del melodrama clásico de Hollywood o de las *Women Stories*. Algo parecido ocurre con la planificación y con la estética propia de las películas.

Esta manipulación creativa por parte de los directores ha llevado a Robert Stam¹⁶ a explicar cómo la verdad, o la búsqueda de la verdad, pasa a un segundo término para ser la propia estética realista lo fundamental de muchas de estas piezas.

Jacques Aumont¹⁷ mantiene que la sentencia de Bazin sobre la capacidad del cine de equiparar lo representado a la representación no es más que una exageración poética. Para el autor galo, resulta innegable que la representación exige tal manipulación que se aleja totalmente de cualquier identificación total con lo representado.

Por tanto, las dos corrientes fundamentales del cine, el realismo y el formalismo, se transforman en dos corrientes estéticas. Las dos utilizan unos postulados ideológicos y formales y ambas manipulan el discurso para la elaboración de una estética cinematográfica.

REALISMO SOCIAL: TRES ETAPAS

Ortega y Gasset, fallecido a mediados de la década de los cincuenta, reconoció no poseer imaginación e ironizó sobre este hecho. Para el escritor y pensador madrileño, ningún español tenía gran capacidad imaginativa. Se refería a que el genio creativo hispano¹⁸ se encuentra siempre apegado a la realidad, a lo concreto y a lo social.

El realismo se presenta como una corriente permanente en el arte español. Desde el Siglo de Oro hasta nuestros días, en cualquiera de las manifestaciones artísticas, ha sido el estilo principal escogido por los creadores. En

la pintura se observa cómo, desde Velázquez hasta Solana, todos los grandes pintores se han enmarcado dentro de esta corriente. Lo mismo ocurre en la literatura, desde la crudeza del realismo de *Don Quijote*, en el que Cervantes se burla del idealismo enloquecido de su protagonista, hasta los textos de Baroja y la Generación del 98.

Es la permanente dicotomía entre realismo e idealismo –o formalismo–, entre un arte que busca inspirarse en lo tangible y otro que anhela la perfección de las ideas y de los sueños. En España los artistas se han decantado

siempre por el primero. Existe en la cultura española un constante acercamiento a lo real, y más aún, una necesidad de revelar lo feo, lo pícaro, lo sainetesco o lo esperpéntico. Es decir, no sólo los artistas atienden la realidad sino que la observan con un microscopio hasta deformarla. Desde las series de retratos de niños pordioseros de Murillo hasta los gitanos del *Romancero* de García Lorca, el artista español, fascinado, se ha decantado por lo social.

Esta corriente también será fundamental en el cine español. A este impulso realista, propio de la cultura del país, hay que añadir el auge del neorrealismo a mediados de los cuarenta en todo el cine europeo, que incluso llegó a hacer tambalear algunas ideas de Hollywood. El cine italiano, y Rosellini en concreto, supuso un nuevo resurgir del realismo cinematográfico y su defensa por parte de los más prestigiosos críticos.

De una forma más que significativa pero poco reconocida en los estudios sobre cine español, el cine americano influyó de manera decisiva en la concepción del realismo español. En consecuencia, directores como John Ford y Lewis Milestone, en sus adaptaciones de novelas de John Steinbeck¹⁹, suponen una fuente de inspiración fundamental para poder entender el nacimiento de la corriente verista en España.

Sin embargo, mucho más que el idealismo, el realismo necesita de unas condiciones sociales y culturales favorables. Sus propuestas son siempre comprometidas y violentas, resultan incómodas y dolorosas para los propósitos de gobernantes y dirigentes. De este modo, la práctica del realismo es casi imposible bajo regímenes dictatoriales. Cuanto mayor control estatal y mayor censura haya, más difícil será el realismo artístico²⁰.

En la década de los cuarenta, con el control estatal de la industria cinematográfica omnipresente, se encuentran escasísimos ejemplos de realismo, ninguna propuesta valiente y comprometida. Alguna película de Neville, y por supuesto *Vida en sombras* (1949), de Lorenzo Llobet-Gràcia, se acercan a otras propuestas. Solamente aquellos que podían costearse o producir sus propios filmes pudieran ofrecer una visión realista. En este período, lo que se muestra al espectador español es justo lo contrario: el idealismo exacerbado y convulso del régimen, las reconstrucciones ideológicas de Cifesa o las grandes gestas de la «cruzada» de 1936, dentro de un proceso de idealización de la historia de España. La década de los cuarenta, por tanto, es una década dominada por el formalismo. No es extraño que los grandes

ciclos de este período sean las reconstrucciones históricas, el descubrimiento de América, el cine de levita y la Guerra Civil española, todos ellos elementos históricos que permiten el desarrollo formalista y estético de las películas.

En la década de los cincuenta cambia la situación ante la censura y el apoyo de las instituciones. La necesidad de apertura del régimen y los cambios de gobierno –en especial a partir de la segunda mitad de la década– permiten una esperanza de ligera libertad entre los jóvenes directores. Esta apertura política, a veces zigzagueante, también se percibe en la cinematografía española. Emilio García Fernández explica así la aproximación neorrealista:

De una parte la llegada de la corriente neorrealista a España y, de la otra, el enérgico dispositivo que la censura desplegaba en torno a la cinematografía nacional, fueron en principio los dos condicionamientos básicos que impidieron el desarrollo del movimiento surgido en la España de los cuarenta. No obstante, había quienes, pese a lo imposible del hecho, alimentaban la ilusión por realizar un cine en el que prevaleciera el relato puro y directo, en oposición a toda esa falsa tramoya estética y argumental en la que parecían ampararse las películas de los años anteriores²¹.

El realismo comienza a tener cabida, lo que no significa en ningún caso el apoyo incondicional a este estilo por parte de las autoridades, sino una ligera apertura, por donde se adentran los guionistas y directores más inquietos. El realismo se cuele en las películas, se percibe como un reto de ciertos directores que se atreven a contar nuevas historias con una rotundidad desconocida hasta entonces. Sin embargo, el régimen, salvo en excepciones como *La calle sin sol* (1948) o *Surcos* (1951), no subvencionará ni celebrará ninguno de estos títulos: tanto el ministerio como la censura y la Iglesia mantendrán una postura conservadora e inquisidora.

Sorprende que, si bien el estamento político no reconoció este cine, sí lo hizo la crítica, tanto la oficial como, lógicamente, la contraria al régimen. Un autor como Fernando Méndez Leite von Haffe –no exactamente un rebelde contrario al régimen– apoyará casi la totalidad de estas nuevas obras, llegando a titular sus artículos «Luis García Berlanga, nuevo valor de nuestro cine» o «La consagración de Bardem». Del mismo modo, los críticos no simpatizantes con el régimen y la totalidad de los miembros integrantes de las Conversaciones de Salamanca emprenderán el mismo camino, además del

importante apoyo social de los cine-clubes y las revistas que surgirán durante la época. Sin embargo, es primordial señalar que el público no acudió masivamente a ver el cine del realismo. Del mismo modo que la mayoría de los espectadores italianos se oponía al neorrealismo, los espectadores españoles no se sintieron atraídos por ninguna de las películas realistas. Es más, de las treinta películas más vistas en Madrid en la década de los cincuenta ninguna pertenecería al estilo verista.

En definitiva, esta década será en gran medida la del surgimiento y de la consolidación (aunque no de éxito de público) del realismo en el cine español. Desde varias perspectivas, los directores y guionistas se acercarán de un modo u otro a la estética social, aunque también resulta evidente que el formalismo seguirá presente en el cine de los años cincuenta de una forma muy destacada. Si pensamos en los grandes autores de la década de los cuarenta que continúan trabajando en los cincuenta –Juan de Orduña y Rafael Gil– observamos cómo ambos seguirán el camino del formalismo, aunque el segundo tenga devaneos con el realismo. Estos dos autores cosecharán solamente entre ambos casi una cuarta parte de los premios de la primera mitad de la década, lo cual deja de manifiesto que la crítica seguía apoyando con firmeza el idealismo²².

Además, en la década de los cincuenta aparecerán nuevos directores de gran calidad técnica y estética que se alejan frontalmente del realismo; el primero de ellos será César Fernández de Ardevín, quien siempre realizará un cine esteticista donde el encuadre y la iluminación juegan un papel fundamental. Completamente alejado de cualquier sentido realista, el director madrileño cosechará grandes premios, entre ellos el primer Oso de Oro para la cinematografía española por su película *El lazarrillo de Tormes* (1959). El realismo no se instaura como una forma de representación única, ni siquiera como la representación por antonomasia del cine español, sino como una corriente. Sin embargo, esta corriente o flujo ejerce una fuerte atracción sobre todos los directores jóvenes que aparecen en este período y sobre la inmensa mayoría de los directores-autores, lo cual da una gran calidad, innovación e interés a las obras. Además, el realismo español –influenciado por el neorrealismo italiano– es, sobre todo y casi en su totalidad, un realismo urbano y madrileño. Esto lleva a observar que la inmensa mayoría de las películas ambientadas en Madrid en la década de los cincuenta tiene, de un modo u otro, el realismo como meta o como estímulo

creativo o estético. La ciudad será uno de los elementos claves de este estilo.

Dentro de esta década se encontrarán tres períodos diferenciados. El primero de ellos es el nacimiento del realismo reflejado en tres películas: *El último caballo* (1950), *Surcos* (1951) y *Esa pareja feliz* (1951). Es decir, corresponde a los años 1950 y 1951. El segundo período abarcará de 1952 hasta 1956: los directores tendrán que sobrellevar en primer lugar el fracaso de taquilla y de crítica de las primeras piezas y buscan un nuevo realismo mezclado con el sainete popular y el melodrama. Y el tercer período lo conforman los años 1956-1959: el realismo se acerca a lo grotesco, al humor negro. Este realismo exagerado y cruel será el que se mantendrá en el cine de los sesenta en gran parte de los autores. Sin embargo, no hay que entender estas etapas como bloques cerrados ni uniformes, sino como una mera forma de ubicar en el tiempo las corrientes principales.

Estos tres períodos llevan consigo implicaciones no sólo estéticas sino también políticas, sociales y, a veces, económicas que determinarán las posibilidades y los caminos del realismo. Un caso muy especial de estos factores colaterales a las películas lo representará la censura, que marcará de una forma clara las películas y los estilos.

El primer brote de realismo generalizado se encuentra, por tanto, en 1950. Hay una película fundamental, *Balarrasa* (1950), que explica con claridad cuál será la lucha del realismo y el formalismo en el cine español de la década. Además de haber realizado tres películas menores como director, José Antonio Nieves Conde había codirigido *Jack el Negro* (1950) con el francés Julien Duvivier, y estaba considerado como «uno de los creadores que mejor había aprendido del cine americano». *Balarrasa* es la historia de un soldado del ejército nacional que se convierte al cristianismo en los primeros años de la posguerra y, una vez tomados los votos sacerdotales, intenta evangelizar Madrid. O en palabras de Lamet: «Un soldado de Franco que se transforma en un soldado de Cristo»²³. La película, que nace de la muy religiosa productora Aspa, será distribuida por Cifesa.

Nieves Conde, ya cercano a las inquietudes que le llevarán a filmar *Surcos*, rueda las primeras semanas con el mayor realismo posible. Los decorados pretenden ser parecidos a los espacios reales. Sin embargo, los responsables de Cifesa los encontrarán inapropiados y torpes y obligarán a la productora a construir nuevos decorados más lujosos y más al «estilo Cifesa», es decir

formalistas, y forzarán al director a rodar de nuevo dichas escenas.

Balarrasa, cuyo argumento literario -obviando las implicaciones políticas- no difiere en exceso de algunos capítulos de *Paisà*, podría haber sido una película realista. Sin embargo, la película cojea precisamente por culpa de los toques formalistas impuestos desde Cifesa. El realismo de Nieves Conde chocó de pleno con el formalismo de Cifesa: *Balarrasa* fue el encuentro de una productora a punto de desaparecer y un director novedoso. Del mismo modo, es un buen ejemplo del mestizaje estético que se mostrará en toda la década de los cincuenta.

El realismo en la década de los cincuenta ha sido estudiado siempre como una evolución directa del neorrealismo italiano. José Enrique Monterde ha elaborado la siguiente tipificación: «A) El neorrealismo como moda. B) El neorrealismo como modelo regeneracionista. C) El neorrealismo como modelo a superar»²⁴.

Esta clasificación es un ejercicio excelente para comprender la evolución estética del neorrealismo, pero presenta una serie de lagunas y errores que resulta necesario abordar. El problema fundamental del trabajo de Monterde reside en que a todo brote pretendidamente realista se le aplica el calificativo de «italiano». Por otro lado, si bien explica una evolución, no lo hace cronológicamente. Es decir, la etapa A -el neorrealismo como moda- tiene ejemplos claros desde 1949 hasta

1959. Lo mismo les ocurre a las etapas B y C. Dicho de otra forma: los tres modelos, que se supone evolucionan uno detrás del otro, se dan a la vez, lo que no permite establecer ni una cronología ni un orden lógico o temático. Del mismo modo, este trabajo ignora la influencia americana y francesa y, por tanto, deja huérfana gran parte de la corriente germinal del realismo en España. Sin entender la inspiración francesa ni americana no se puede comprender o analizar películas como *La calle sin sol* (1948) o *Surcos* (1951).

Partiendo del trabajo de Monterde, pero también de los textos de Emilio García Fernández y de Carlos F. Heredero, se presenta una clasificación por etapas del realismo español. En primer lugar se utiliza el término realista -mucho más amplio, pero también más coherente que el de neorrealista- y se establecen tres etapas dentro de la década de los cincuenta:

- Primera etapa: antecedentes y el brote realista, 1950-1951.
- Segunda etapa: consagración del melodrama realista y del sainete madrileño, 1952-1956.
- Tercera etapa: el realismo y el humor negro, 1957-1959.

Con estas tres etapas se analizarán la evolución del realismo en el cine de la década de los cincuenta y su evolución estética y formal. Esta clasificación se centra en el realismo madrileño que supone, como se explicará en el próximo capítulo, casi el ochenta por ciento de los títulos.

PRIMERA ETAPA: ANTECEDENTES Y EL BROTE REALISTA

En los últimos años de la década de los cuarenta se ruedan cuatro películas con clara vocación realista: *Barrio* (1947), *La calle sin sol* (1947), *Un hombre va por el camino* (1948) y *Vida en sombras* (1949). Las cuatro abordan su producción y su desarrollo desde perspectivas radicalmente distintas. La primera es un valiente ejercicio de Ladislao Vajda. La segunda es una película de estudio dirigida nada menos que por Rafael Gil con un importante elenco de actores y actrices. *Un hombre va por el camino* es la primera película del director -hasta entonces sólo guionista- Manuel Mur Oti. Es, como toda su filmografía, un ejercicio estético y visual: su producción corresponde a la de un director novel. Por

último, *Vida en sombras* es una película *amateur* dirigida por un joven catalán, Lorenzo Llobet Gràcia, alejado radicalmente de la industria cinematográfica y de los sistemas tradicionales.

Las cuatro son intentos claros de propuestas realistas. En ellas se encuentra, por primera vez en el cine de los años cuarenta español, una vocación directa por los barrios obreros, por las situaciones «neorrealistas» y por el entorno social más desfavorecido. E incluso, por primera vez en el cine franquista, en *Vida en sombras* se toma como protagonista a un militante republicano. Existe, por tanto, una tendencia hacia el realismo. No obstante, al observar las películas se percibe claramente



LA CALLE SIN SOL, 1948



SÉPTIMA PÁGINA, 1950

que son propuestas muy diferentes. Los filmes no son miméticos, sino más bien todo lo contrario.

En primer lugar, *La calle sin sol*. Rafael Gil trabajaba siempre que podía con el director de fotografía Alfredo Fraile y con el decorador Enrique de Alarcón. Ambos jefes de equipo pertenecían a las escuelas formalistas²⁵: el primero era deudor del cine alemán y de la fotografía de los exiliados alemanes y el segundo provenía de los grandes estudios de la década de los cuarenta. Por tanto, el equipo de Rafael Gil, y él mismo como director, eran de tendencia formalista. Sin embargo, optan por una obra claramente realista. Para esta película reconstruyen en estudio una calle del barrio chino de Barcelona y utilizan una iluminación similar a la de cualquier otro filme de la época, tal vez algo menos contrastada y violenta, pero con una fotografía expresiva y de contraluces que nada tiene que ver con la fotografía neorrealista.

La calle sin sol es una película de argumento realista y realización cercana al formalismo de los cuarenta. No es extraño, por tanto, que el propio autor y los críticos del momento la consideraran de un «realismo poético» cercano al realismo francés. No hay una intención neorrealista en sus imágenes, sino una evocación, una metáfora realista.

En la misma situación se encuentra *Vida en sombras*. Dirigida por un desconocido que carecía de experiencia, se presenta como una película menor sin grandes pretensiones. Sorprende que sus protagonistas sean nada menos que la popular pareja formada por Fernando Fernán Gómez y María Dolores Pradera, aunque en 1947 no eran todavía los actores que llegarían a ser y ni siquiera se les podía calificar de famosos. El propio actor fija su «estrellato gracias a *Botón de Ancla*» (1948).

Vida en sombras (de una forma más valiente que *La calle sin sol*) se adentra en la historia de un personaje de un barrio realista. Fotógrafo y cámara de cine, el protagonista de la película colabora con el ejército republicano y después sólo vivirá para su pasión cinematográfica. La identidad política del protagonista, la visión de Barcelona durante la Guerra Civil y la implicación en lo miserable de los barrios retrasó el estreno del filme nada menos que siete años. Sin embargo, la película refleja como pocas su vocación realista. Si en la primera de ellas se podía hablar de influencia francesa, en ésta hay una auténtica obsesión por las imágenes, por la estética cinematográfica y por el veneno del cine. Al igual que su protagonista, Llobet

Gràcia está tan embebido en el cine que su realismo es cinematográfico: la verdad se encuentra en los fotogramas. Llena de connotaciones y referencias metacinecinematográficas, la película se aleja de cualquier concepción neorrealista o de planteamientos del realismo radical. Se presenta como el ejercicio de estilo de un director *amateur*. Llobet-Gracia basa su película en un protagonista enamorado del cine americano. Es evidente que el personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez es el *alter ego* del realizador novel. Ambos, personaje y director, aman y se dejan influir por el cine de Estados Unidos.

Si en *La calle sin sol* se observa ya un realismo poético, en *Vida en sombras* encontramos un realismo soñado y cinematográfico. La obra posee elementos sociales importantes y destaca sobre todo por su capacidad evocadora. Curiosamente, las dos primeras películas con tendencias realistas en el cine español no se desarrollan en Madrid, sino en Barcelona, y la influencia de ambas no se encuentra en el neorrealismo italiano sino en el cine americano y el francés.

Por último, la película de Manuel Mur Oti sí se presenta como una obra realista que evoca la presencia neorrealista. No es extraño, por tanto, que Fernando Méndez Leite en su *Historia del cine español*, publicada en 1965, aluda al referirse a esta obra a «ecos neorrealistas», frente a las anteriores, que son ejercicios realistas. Sin embargo, la película de Mur Oti se aleja del neorrealismo en muchos aspectos: la concepción de la obra no se sitúa en la ciudad ni en sus barrios marginales. La escasa o inexistente crítica social y la falta de conciencia política en el discurso separan a esta película de los modelos clásicos del cine del estilo italiano. Además, el lenguaje de Mur Oti se plagia de metáforas, juegos visuales y barroquismo estético, que se distancian y oponen a la sencillez del realismo clásico.

Como observa Méndez Leite, en *Un hombre va por el camino* hay un elemento poético muy fuerte. El crítico habla de «evocación» y nada menos que del cine de Murnau, en concreto de *Amanecer* (1928). Si bien la comparación resulta excesiva, lo que sí es evidente es el tono poético de la obra. Resulta curioso que los cuatro primeros ejemplos del realismo español no se encuentren en películas desgarradoras, sino de un tono poético. A diferencia de lo que ocurre en el neorrealismo, el realismo español, en sus inicios, brota con una fuerte carga de lirismo.

Por tanto, los primeros ejemplos de realismo cinematográfico de finales de los cuarenta son piezas que se

alejan del neorrealismo. Sus autores buscan la inspiración realista en otros elementos: en el cine francés, en el cine realista de Murnau o incluso en el cine americano. Esta situación no es inverosímil. En primer lugar, a finales de los años cuarenta en España aún no se ha estrenado ninguno de los filmes neorrealistas, y si bien los tres directores pudieron haber visto estas piezas en festivales internacionales celebrados en el extranjero –como es el caso de Rafael Gil, que acudió a varios en esa época– su influencia no se percibe. En segundo lugar, el neorrealismo italiano surge con una clara vocación de ruptura con el régimen fascista y de recuperación de un cine anterior al régimen de Mussolini. Sin embargo, en España ni existe esa ruptura con el falangismo ni se recupera una estética que, desgraciadamente, nunca existió.

Román Gubern mantiene que el neorrealismo es ante todo un género antifascista de milicia. Si se observan con detenimiento sus primeras piezas, encontramos que en todas hay una vocación clara de resistencia cercana al partido comunista. No en balde Rosellini y Visconti defendieron la lucha radical, el primero de ellos desde la perspectiva católica y el segundo desde la comunista. Esta actitud antifascista (o más apropiadamente antifalangista o antifranquista) no se da de modo alguno en el cine español.

Por lo tanto, los autores recurren a otra tradición, y no a la italiana. Es curioso cómo las primeras obras se acercan más al cine americano que al de Rosellini o Visconti.

En 1950 aparece el que se consideró, al menos por la crítica del momento y por los espectadores españoles, el primer filme neorrealista español puro: *El último caballo*. La película de Neville, como se analizará en capítulo aparte, es, sin duda, realista. El director madrileño supo valerse del apodo «neorrealista» para conseguir un aceptable resultado de taquilla y de crítica. Sin embargo su película difiere de forma clara del cine neorrealista italiano. Antonio Castro llega a decir de ella:

Es probablemente de todos los filmes de Neville el que más acusa la influencia de Chaplin y me parece esa referencia mucho más precisa –*Luces de la ciudad* entre otras– que hablar de una especie de hipotético neorrealismo del que a Neville separaban demasiadas cosas²⁶.

Si se compara *El último caballo* con la película de Vittorio de Sica *Umberto D* (1952) –en ambas hay un personaje que se relaciona de una forma directa y personal con un animal– se observan diferencias fundamentales.

En la primera de ellas, el protagonista es un ser cómico y que, aun en sus infortunios, está acompañado de humor y de personajes sainetescos. Por el contrario, Umberto es un ser solitario y melodramático, muy en la línea de todos los personajes de las obras neorrealistas de De Sica.

El cine de Neville está plagado de ironía e ilusión; todas sus obras poseen una importante carga formalista, expresada en lo mágico. En esta película el amor por el caballo entinta la historia realista con momentos de fantasía.

El último caballo no sólo carece de una carga política antifascista sino que además busca –y lo declara sin miedo– una vuelta al pasado, sin entender esto como una carga semántica fascista o tradicionalista. El pasado del que habla Neville es un lugar utópico y mágico. Así, la primera película neorrealista española resulta, a la postre, una pieza alejada del neorrealismo italiano.

En 1950 aparecen otros ejemplos con intenciones neorrealistas. Algunos de ellos no llegan a ser más que anecdóticos. Así, por ejemplo, en *Bajo el cielo de Asturias* (1950), de Gonzalo Degrás, se rueda en pueblos asturianos, sin decorados y en casas reales. Muchos de los personajes no son actores profesionales, y lo más significativo es que casi la mitad de los diálogos están filmados en bable, no como algo anecdótico sino como un elemento realista. Sin embargo, el filme se pierde en su carácter melodramático y en su permanente moralina sobre la vida digna e indigna.

Otra película menor pero con elementos realistas es *Facultad de letras* (1951), de Pío Ballesteros, que tal vez por falta de presupuesto se rueda en escenarios naturales; sin embargo, tanto la trama como la propuesta estética nada ofrecen al realismo. Lo único interesante de la obra es la presencia de Camilo José Cela interpretando a un duro profesor de literatura que seduce con su voz parca y hosca a las jóvenes estudiantes.

Caso aparte es *Séptima página* (1950). La película de Ladislao Vajda sí consigue crear un universo realista y castizo²⁷. Es la historia de unos detectives que buscan en los bajos fondos, con ayuda de periodistas, a los culpables de un crimen. Es una obra salpicada de diálogos y personajes realistas. Sin embargo, su resultado es menos interesante, ya que desde un principio se opta por el tono melodramático y los tópicos del costumbrismo castizo.

Historia de una escalera (1950), de Ignacio F. Iquino, también rodada en ese año, sería otro ejemplo del acercamiento realista. Basada en la obra teatral de Buero



DÍA TRAS DÍA, 1951



Vallejo, su análisis resulta imposible pues no se conserva ninguna copia. Sin embargo, por las críticas del momento podemos suponer que la película, aunque fiel al texto dramático, no fue ningún éxito cinematográfico. Se la consideró una pieza menor y su rendimiento comercial también fue decepcionante.

El siguiente elemento del brote del realismo en 1950 se halla no en una película sino en una productora, Altamira. Fundada por alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en noviembre de 1949, representa con claridad las nuevas intenciones de los recién diplomados. Altamira simbolizará en sus primeros proyectos una continua búsqueda por caminos cercanos al realismo. Sin embargo, los fracasos comerciales de sus películas iniciales la llevarán a una producción de menor calidad y de estética menos arriesgada. El primer proyecto de Altamira fue *Esa pareja feliz*, de Bardem y Berlanga, pero se apartó por considerarse demasiado complejo. Se retomó entonces el proyecto de *Día tras día*, una historia entre sainetesca y beata dirigida por el director de cine y profesor de la escuela Antonio del Amo. *Día tras día*, que Altamira quiso presentar como una obra realista, es, desde el comienzo, una pieza menor, en la cual los únicos elementos realistas son la presentación y rodaje de zonas de Madrid, en especial del Rastro.

Por ello, el realismo de *Día tras día* se basa en una propuesta situada en un barrio marginal y protagonizada por delincuentes y pobres. Pero tanto el barrio escogido, el Rastro, como el retrato de los personajes (castizos y chulapos) nos llevan directamente al sainete, aunque los actores no lo reconocieran. Sin embargo, la película causó un gran efecto entre los jóvenes directores. Bardem la recuerda como una «buena y hermosa película».

El siguiente proyecto de Altamira será fundamental para la evolución del realismo cinematográfico: *Esa pareja feliz*. Es, como ya hemos apuntado, el primer proyecto dirigido por dos alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Berlanga y Bardem. Sobre la gestación de la película hablaremos más adelante, lo que aquí nos interesa son dos puntos nada más: su concepción del realismo y su repercusión económica y política.

La concepción del realismo en *Esa pareja feliz* es cercana al humor y a la comedia, más propia de Preston Sturges que del sainete. En ella hay referencias directas a la comedia americana, e incluso al humor socarrón e inocente de Frank Capra y su cine social de derechas. La influencia del cine italiano es mínima, casi inexistente. Es

cierto que se percibe una vocación por el tema neorrealista, como la corrala, la casa compartida..., aunque débil. El realismo de la película de Bardem y Berlanga es, sobre todo, un realismo con humor. En ningún momento los personajes se quejan de su miserable situación, como ocurre en las películas italianas, y cuando lo hacen explotan en peleas y broncas cercanas a las luchas y pataletas cómicas del cine mudo.

La película fue duramente desaprobada y censurada. Tan sólo obtuvo la categoría de segunda B, lo cual significaba una distribución más que difícil y complicada y este largometraje tuvo que esperar al éxito comercial de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) para poder ser estrenado en el cine Pompeya. La censura encontró en esta película una crítica mucho más peligrosa que la que aparecía en cualquiera de los otros filmes realistas. Esta oposición y denuncia existían, pero sin embargo es el humor el que radicaliza la crítica al hacerla más exagerada y despectiva.

Esa pareja feliz podría haber abierto una vía de realismo en la comedia alejada del neorrealismo y del sainete español. Pero la calificación de segunda B supuso el fracaso en el tándem Bardem y Berlanga para siguientes proyectos, aunque ambos coescribieran varios guiones.

Otra obra interesante que aborda el realismo en este año es *Cielo negro* (1951), de Manuel Mur Oti. El director se había acercado al realismo ya en su primera obra, *Un hombre va por el camino*. En su segunda película volverá a retomar ideas y planteamientos realistas. *Cielo negro* es un melodrama ambientado en los barrios bajos de Madrid. Inspirada en la novela *Miopita*, de Antonio Zozaga²⁸, la película narra la historia de una mujer que va perdiendo la vista hasta quedar ciega y a la cual todo el mundo utiliza. Sin embargo, como ya pasó en su primera obra, el tema realista y social de la historia mengua por la propuesta esteticista del autor. Los largos travelines, los encuadres forzados, los elementos simbólicos hacen de esta película una obra alejada de los conceptos del realismo. El gran interés de *Cielo negro* reside, precisamente, en esa estética saturada y barroca que la aleja de los conceptos de sencillez del neorrealismo.

Sin duda, el gran acontecimiento del realismo en España fue la película *Surcos* (1951). J. A. Nieves Conde había dirigido con anterioridad tres filmes. El último de ellos, *Balarrasa*, había sido un gran éxito comercial y de crítica. Se le presentaba como una de las grandes promesas del cine español, además de ser considerado, de una forma unánime, el gran director de estilo americano del cine español.

Surcos es una obra fundamental por su concepción radical del realismo. Nieves Conde ofrece un planteamiento inicial cercano, no ya al neorrealismo italiano de los cuarenta, sino al realismo más radical del Rosellini de mediados de los cincuenta: nada en la película debía ser mentira. Este planteamiento estético del largometraje se asemeja a la fuerza visual de *Te querré siempre* (1953) y temáticamente a la cruda, y muy posterior, historia de *Rocco y sus hermanos* (1960)²⁹.

Al analizar el guión se encuentra una clara vocación americana. El cine negro, el realismo de la novela americana, los personajes y las tramas de la delincuencia, todo ello está presente. Los momentos muertos, las situaciones anodinas o poco dramáticas –que deberían ser el referente de un filme tan realista– son escasísimas. Desde su planteamiento la película tiene dos propuestas: la dirección y el guión. Dos caminos distintos: por un lado el realismo más radical y por otro el formalismo del cine de género americano. Al contemplar la película se observa con claridad cómo esta dicotomía se expresa en toda la obra. En cada subtrama hay una lucha entre el cine expresionista y el realista. (Algunos personajes, como el hermano menor o el padre, están muy cercanos al neorrealismo y no sorprendería encontrarlos en los filmes italianos. Sin embargo, los personajes del hermano mayor y el del Chamberlain pertenecen al universo americano.) Nieves Conde, que ha hablado en repetidas ocasiones sobre el tema, deja clara esta dicotomía y, sobre todo, comunica algo fundamental: «No conocía el neorrealismo italiano sino que vivía del realismo español, del realismo de Baroja»³⁰.

No obstante, lo que más interesa ahora es la repercusión y el significado del acontecimiento de *Surcos*. La película de Nieves Conde no fue sólo la primera película realista que obtuvo el premio de Interés Nacional, sino que además lo consiguió robandoselo a *Alba de América* (1951), es decir, al formalismo extremo. Sin embargo, este premio al realismo supuso una auténtica reacción en cadena: la queja de Cifesa, la dimisión de García Escudero y el ostracismo para Nieves Conde y la mayoría de los miembros de la película.

Por tanto, se observan varios elementos fundamentales en este inicio del realismo en España: en primer lugar, la influencia neorrealista no es real ni directa. El neorrealismo italiano es difícil de percibir en estos primeros filmes y aunque los personajes de *Surcos* y otras películas hablen del neorrealismo esto no se traduce directamente en las imágenes. Se observa también el fracaso comercial de la mayoría de las películas: el realismo no cuaja entre los espectadores. Ninguna de estas películas alcanzará las cifras de las películas formalistas. La misma *Alba de América* obtiene en taquilla el doble que *Surcos*. Por último, la censura fue dura con las películas realistas, salvo en el caso de *Surcos*. E incluso con ésta se condenará al equipo y autores al ostracismo. Así, tanto *Esa pareja feliz* como *Vida en sombras* tardarán años en ser estrenadas, y cuando por fin consiguen llegar al público es siempre en las peores condiciones, sin ayuda de las distribuidoras y sin dinero para promocionar dignamente las obras, lo cual provoca que pasen desapercibidas para la casi totalidad de los espectadores.

SEGUNDA ETAPA: EL MELODRAMA Y EL SAINETE

En 1952 el cine realista español no contaba más que con una decena de películas muy diferenciadas y desconectadas entre sí que ni pretendían formar ni formaban en ningún caso un hábeas propio o un estilo determinado. Todas ellas habían sido un fracaso comercial o, en el mejor de los casos –como *El último caballo*–, habían obtenido unos resultados meramente aceptables. Ni la repercusión sobre el público ni la taquilla eran equiparables a los resultados de las realizadas por Cifesa –aunque ésta estuviera en un proceso de desaparición

como productora– o por cualquier otra compañía de estilo formalista. Si bien la crítica se había volcado a favor de algunas de ellas, eso no supuso un espaldarazo para los directores. Además, sólo en la minoría de los títulos se aprecia una crítica positiva. El resto de los filmes recibía los mismos elogios, exagerados pero vacíos, que cualquiera de las obras que se estrenaban. Estos filmes no consiguieron destacar, de una forma clara como ocurrió en Italia, en el panorama general de la producción española.

Sin duda, el elemento capital del fracaso comercial e industrial del realismo era el enfrentamiento con la censura, con su actitud castradora y su desprecio hacia este estilo o corriente: todos los filmes –incluido *Surcos*– sufrieron represalias por parte de la censura o de los órganos del gobierno. Ante una situación tan desoladora, la actitud de la industria debería haber conllevado el abandono del realismo. Sin embargo, ocurrió justo lo contrario: las películas de estilo realista se multiplicaron y los elementos neorrealistas se comenzaron a colar en gran cantidad de obras de los más diversos estilos y géneros. Si el realismo había surgido como un brote de cine culto –e incluso vanguardista– pronto se extendió por todos los géneros, ciclos y propuestas del cine español. De la comedia al cine religioso, de la propaganda al cine histórico, se percibe un cambio hacia el realismo en todos los géneros.

Dos elementos fundamentales de la historia de la política social marcarán estos años. El primero es la dimisión de García Escudero de la Dirección General Cinematográfica. Acorralado por su ministro, Arias-Salgado, que ni lo apoyaba ni defendía, y por las presiones de la Iglesia y de Cifesa, opta por dimitir en febrero de 1952. El segundo es que, como iniciativa de jóvenes directores y críticos, se producen en Salamanca las famosas Conversaciones. Éstas, que fueron en realidad un ciclo de charlas y coloquios, supusieron la primera puesta en marcha de unas propuestas realistas.

Como defiende Monterde, en este período el realismo se transforma en una moda, entendiéndola no tanto como una imitación del estilo italiano sino como un sello de calidad y de buen gusto. De esta suerte, en los propios filmes encontramos referencias al neorrealismo y al realismo. En *Así es Madrid* (1953), uno de los protagonistas, interpretado por José Isbert, presta su caballo para una película neorrealista³¹. El escritor de *Los peces rojos* (1955)³² fue persuadido por su editor para que abandonara lo fantástico en favor del realismo americano, que era lo que se apreciaba entonces. Prueba de esta moda neorrealista –que en el fondo no refleja ni las inquietudes ni las búsquedas estéticas del estilo italiano– se encuentra en los carteles promocionales de la citada *Así es Madrid*. Los productores presentaban la película bajo la frase publicitaria: «La mayor superproducción neorrealista española». Huelga explicar la contradicción entre neorrealismo y superproducción.

En todos los géneros, los autores y casi la mayoría de las productoras se lanzarán a realizar proyectos que de un modo u otro se acerquen a los conceptos del realismo y del neorrealismo. Este estilo estará presente de una forma mayoritaria en el cine español. Lógicamente aparecen un gran número de excepciones y la mayoría de éstas vendrán presentadas por directores ya consagrados en los cuarenta o incluso en la década anterior. En consecuencia, ni Benito Perojo, ni Juan de Orduña, ni César Fernández Ardavin realizarán experimentos neorrealistas. Pero salvo las citadas excepciones, la mayoría de los directores se implicará, de un modo u otro, en producciones realistas. Así, los autores noveles se decantarán por el realismo como forma de expresión: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga realizarán sus primeras obras maestras en este período; Nieves Conde se centrará en esos años en el género de suspense, aunque con clara vocación realista. Y autores consagrados, como Sáenz de Heredia, se embarcarán en proyectos realistas, o de tono sainetesco, que cosecharán resultados sorprendentes de crítica y público.

Sin embargo, el realismo generalizado, el neorrealismo como moda, no implica una defensa de los conceptos realistas, sino una mezcla de ideas y de tradiciones literarias y teatrales españolas. Los autores (observando cómo los ejemplos realistas más puros, como *Surcos* o *Esa pareja feliz*, no cosechan el apoyo del público) se lanzan a buscar un lenguaje más sencillo y menos crítico. Así, se presenta una de las contradicciones fundamentales del realismo español. Si bien, como ha definido Monterde³³, el cine italiano se expresa en términos de sencillez, el cine español, sin embargo, no cuestiona el cine anterior, ni la política anterior, ni las ruinas de lo anterior. Es decir, cuando el neorrealismo se transforma en moda en España su rasgo común de sencillez y crítica ante el pasado desaparece. Frente al cine social y antifascista que expresa el estilo italiano –como lo define Román Gubern–, surge una moda neorrealista española donde la crítica política y social es inexistente. No es extraño, por tanto, que en este período no aparezca ninguna película con un contenido social tan importante como el de *Surcos* y *Esa pareja feliz*. La moda realista lleva consigo el abandono de la crítica social.

Las dos propuestas fundamentales del realismo español de este lustro son el sainete y el melodrama. Hacia ambas se encaminarán casi la totalidad de los títulos y de las propuestas cinematográficas del período.

Y en ambas, como es lógico, la crítica social y la oposición al gobierno del general Franco han desaparecido casi en su totalidad.

En 1952 se ruedan dos títulos que, si bien no son fundamentales en la historia del cine español, sí reflejarán con claridad las propuestas estéticas del realismo en estos cinco años: *Cerca de la ciudad* y *Así es Madrid*. La primera supone el acercamiento al melodrama y la segunda es el primer sainete cinematográfico del período.

Cerca de la ciudad es una película de marcado tema realista: un joven sacerdote es destinado a las parroquias más pobres de la periferia. Allí comienza a realizar una serie de actividades educativas con los niños más necesitados hasta fundar un hospicio y un colegio. La película posee un importante elemento melodramático, lacrimógeno, y que sin embargo se acerca de un modo valiente al realismo. El arranque del filme es una interesante propuesta de cámara oculta: nos muestra con cierta neutralidad a las gentes y las calles de Madrid. Se ofrece una representación de los barrios marginales sincera y valiente. Tal vez lo peor del inicio sea la voz en *off*, que comenta las imágenes de una forma demasiado aclaratoria y moralista.

La película, no obstante, no funciona como texto cinematográfico. La historia y los personajes no dejan de ser tópicos. Las situaciones excesivamente lacrimógenas terminan por no suscitar la menor emoción y la narración pierde su tono melodramático para hacerse un tanto descabezada.

Esta película y *Cielo negro* (1951) serán las primeras piezas del melodrama y el realismo. Miguel Marías ha observado cómo la gran mayoría de los títulos del neorealismo italiano tienen elementos melodramáticos y ha analizado los mismos en el cine español, llegando a la conclusión de que en el cine español lo melodramático termina exagerándose hasta la perversión, como es el caso en *Cerca de la ciudad*. Sin embargo, lo melodramático será una constante en el cine realista de estos cinco años y aparece en títulos fundamentales como *Segundo López, aventurero urbano* (1952), *Mi tío Jacinto* (1956), *El guardián del paraíso* (1955) e incluso la muy prestigiosa *Muerte de un ciclista* (1955). En todas se observa una constante evolución por dulcificar el drama y la dureza del realismo.

En consecuencia, tanto en *Segundo López* como en *Mi tío Jacinto* observamos cómo el melodrama se utiliza como respuesta a la aspereza de las imágenes y de las historias. En *Segundo López, aventurero urbano*, el protagonista, un paleta bueno y simpático, se junta

con un pilluelo travieso. Ambos malvivirán en las calles buscando una oportunidad que no encuentran. El humor permite sobrellevar el realismo de las imágenes. Un ejemplo más radical lo encontramos en *Mi tío Jacinto*, donde los personajes no pertenecen a la capa social más baja, sino que están excluidos de la sociedad, son parias. Malviven en chabolas y trabajan recogiendo del suelo colillas y cigarrillos. La historia es, sin duda, una narración tremenda, pero está atemperada por la presencia del humor como elemento mágico y surrealista.

En ambas películas se encuentra la figura del marginado por excelencia, el niño. La presencia de niños precoces, de cantores, es tan grande en la segunda mitad de la década que algunos críticos –como Emilio García Fernández³⁴– lo han considerado un género en sí mismo. El género o subgénero de cine con niño se aleja fundamentalmente del realismo, y así casi la totalidad de los títulos, salvo *Mi tío Jacinto*, son históricos, religiosos o folclóricos. No obstante, aparece en estos años una película fundamental de este subgénero que tiene, al menos como propuesta, una atmósfera realista: *Recluta con niño* (1955). Sin embargo, la película se centra en el melodrama, en los golpes de humor, en la historia de amor y en otros elementos, más que en su desarrollo realista, que se reduce a los detalles como el del viaje desde el pueblo a la ciudad o una breve descripción de la vida cuartelera.

El melodrama más culto y más desarrollado de este período será, sin duda, *Muerte de un ciclista*. La película de Bardem es la obra más crítica del decenio. En ella se multiplican los elementos realistas, aparecen las primeras manifestaciones estudiantiles de la historia del cine español y los primeros desencantados de la Guerra Civil. Con todo, la crítica social es muy inferior a la que el mismo director realizó de forma satírica en *Esa pareja feliz* y, sobre todo, es mucho menos cruel.

Muerte de un ciclista supone la confirmación de un realismo culto influenciado directamente por la obra de Antonioni³⁵. La estética del filme es muy precisa e inteligente, en ella se desarrollan juegos espaciales y propuestas visuales arriesgadas, nada frecuentes en el cine español de la época.

No obstante, el valor de *Muerte de un ciclista* se encuentra en su carácter de cine culto. Desde su separación con Berlanga, Bardem estaba preocupado por la realización de un sainete culto que pudiera ser trasladado al cine. No es extraño que muchas de sus obras se basen directamente en obras del género chico.

CARTELES

UNDADOE

VIGOR = a TRABAJO
TRABAJO = a FELICIDAD

PILDORAS



GRACIAS
NUESTRO ESFUERZO
POR VENIR UN
SEGURO



PILDORAS
VIGOR



Otros caminos transitados por el realismo español serán los del sainete y la comedia castiza. Si bien ya se han observado ingredientes sainetescos en *Esa pareja feliz* o en algunos filmes de Neville, no será hasta este período cuando el género chico se consagre como elemento fundamental del realismo. No obstante, el sainete como género chico no sólo se encuentra directamente relacionado con Madrid, sino también con el cine y el teatro que se desarrollaba en esta ciudad. Así, el primer brote de lo sainetesco en la filmografía española aparece en el mismo nacimiento de la industria cinematográfica en la capital. Y por ello, la primera gran productora madrileña, Atlántida, se centró precisamente en este género chico³⁶. No obstante, la producción del género de lo sainetesco desaparecerá casi en su totalidad en el período de la Guerra Civil, y en la década de los cuarenta su traslación al cine será mínima, quedando sólo la figura de Neville.

Lo interesante del sainete en este período es que ejemplifica con claridad la célebre frase de Fernando Fernán Gómez, «los pobres están de moda». Son historias desenfadadas y alegres de los pobres de Madrid. En ellas los personajes son obreros, pequeños artesanos, bordadoras o cocheros. Y suelen vivir en las corralas de Lavapiés o de la Ribera de Curtidores.

Sin duda, *Así es Madrid* se presenta como un título paradigmático. Por un lado, es la primera película española que se inspira en lo sainetesco: José Luis Colina, el guionista, no tiene ningún pudor en copiar y utilizar argumentos de sainetes. Por otro, y como se vio más arriba, también es la primera película española que utiliza el término neorrealista como publicidad del filme y la pobreza como un elemento de mercadeo. Sin embargo, el tono desenfadado y humorístico de la historia nos aleja de cualquier crítica social. No se juzga ni se critica la miseria, sus personajes no son conscientes de ésta. La idea central se basa en la relación entre dos hermanas y se transforma en un melodrama exagerado. No obstante, la película introduce por primera vez en este período el fenómeno del sainete en la cinematografía española. A esta película le seguirán, en breve, títulos como *Historias de Madrid*, *Historias de la radio* o *Manolo*, *guardia urbano*. Todas ellas serán tratadas en un capítulo aparte, dedicado a la comedia y Madrid.

El realismo, por tanto, se disuelve en la comedia y en los personajes graciosos del sainete. Frente a la crítica humorística pero violenta de *Esa pareja feliz*, se percibe una risa sin crítica y sin violencia que se nos presenta como una muestra más desenfadada y pobre. Al observar con claridad a los protagonistas de *Esa pareja feliz*

y compararlos con los protagonistas de cualquier título de este período se manifiestan diferencias fundamentales. Los protagonistas de la obra de Berlanga y Bardem son obreros y realquilados, como la mayoría de los personajes de *Así es Madrid*, *Historias de Madrid* o *Historias de la radio*. Sin embargo los primeros tienen conciencia de su pobreza, y por este motivo son infelices o discuten; en las otras películas, la miseria se asume y no incordia ni inquieta a los personajes. Del mismo modo, unos y otros se expresan en términos distintos: mientras los primeros tienen dificultades e intentan sobrevivir o resolverlas a duras penas, a los segundos se les presentan problemas a veces enormes, pero siempre con la solución al alcance de la mano. Por último, las sociedades de ambos son radicalmente opuestas: mientras en la primera la mayoría de las personas son egoístas, en la segunda será la bondad de los vecinos, o del ayuntamiento de Madrid –como ocurre en el final de *Historias de Madrid*–, las que salven a los protagonistas.

Por tanto, la etapa de 1952-1957 supone la consagración del realismo como moda. Ahora bien, esta moda no representa una traslación directa del modelo neorrealista italiano a España, sino la construcción de un realismo español a partir de dos géneros fundamentales: el melodrama y el sainete. Ambos caminos indican un alejamiento directo de cualquier planteamiento crítico o actitud militante contra el régimen. Así, si se observa la crítica de la censura a estos filmes, se descubre cómo ninguno fue censurado de forma radical, ni castigado del mismo modo que *Esa pareja feliz*. Sin embargo, uno de los problemas fundamentales del realismo fue la necesidad de hacerse un hueco en taquilla. Esto no ocurrió. Salvo *Historias de la radio*, que se convirtió en un éxito indiscutible, ninguna de las películas de este período recibió el apoyo del público. Ni siquiera las comedias de sainete muy cercanas al espíritu madrileño fueron acogidas con ilusión. En efecto, ninguna de las treinta películas con más días en cartel en cines de estreno en Madrid –salvo la mencionada de Sáenz de Heredia– pertenecerá al sainete cinematográfico.

Lo mismo ocurría tanto con la crítica oficial como con la crítica especializada. La primera recibe las películas como «brillantes ejemplos de la cinematografía española», pero a la hora de analizarlas las presenta como piezas menores. La crítica especializada y las primeras revistas de cine independiente ven en la mayoría de estos filmes obras menores sin demasiado interés. Huelga decir que existen dos excepciones: *Muerte de un ciclista* e *Historias de la radio*.

TERCERA ETAPA:
EL DESARROLLISMO Y LO GROTESCO

Entre 1957 y 1958 se agotó la fórmula del sainete cinematográfico. Los resultados económicos y de taquilla habían sido bajos, ínfimos en algunos casos. Del mismo modo, y de una forma más dramática, la calidad y el riesgo estético de las películas habían ido en un continuo descenso. Lo que empezó siendo un ejercicio con impronta realista y con un marcado carácter innovador había terminado expresándose en un cine retrógrado, castizo y estéticamente conservador. La apuesta por el sainete popular, por tanto, había fracasado de una forma clamorosa.

Tampoco cuajó el melodrama realista y culto. Como ha observado Miguel Marías y como tantas veces ha repetido Pedro Almodóvar³⁷, el melodrama no funcionará en España hasta la llegada del director manchego. Los intentos de hacer historias realistas y cultas no funcionarán en taquilla, y en general, salvo la excepción de *Muerte de un ciclista*, tampoco como obras de calidad. Sólo el filme de Juan Antonio Bardem conseguirá una recompensa en premios y ayudas por su trabajo.

Por tanto, en 1957 el realismo se encuentra de nuevo en una vía muerta y comienza a experimentar un cambio de rumbo, una diferente propuesta estética. El sainete cede en casticismo y se transforma en una comedia desarrollista y popular. Los chulapos y las majas se convierten en pilluelos que timan a turistas, en azafatas o en secretarias. Aparecen títulos como *El gafe* (1958), *Fulano y Mengano* (1957), *El tigre de Chamberí* (1957) o *Los tramposos* (1959). En todos ellos se siguen escogiendo como escenarios los barrios marginales, los protagonistas aún viven en las corralas de Lavapiés, en los suburbios de las afueras o, incluso, en chabolas a orillas del Manzanares. Trabajan en el estraperlo, son tramposos (que se dedican a los timos y los pequeños robos), deportistas fracasados, o incluso (al igual que en *Surcos*) aldeanos que llegan a Madrid en busca de una posibilidad económica y social.

Del mismo modo el realismo, al igual que en la etapa anterior, se manifiesta en unos diálogos pretendidamente reales. En ellos, los protagonistas ofrecen los dejes chulescos de la capital o hablan con acentos de las distintas regiones de España. Se busca permanentemente la frescura de los textos y lo espontáneo de las expresiones y los giros idiomáticos. En 1956 había aparecido

la novela de Rafael Sánchez Ferlosio *El Jarama*, cuya crítica la llenó de elogios por la frescura y espontaneidad de los diálogos. Como ha explicado Juan Antonio Porto, «había gente que creía que los diálogos de la novela los había registrado con una grabadora y trasladado directamente al papel»³⁸.

Los exteriores, en especial de Madrid, toman un protagonismo fundamental. Se rueda en lugares naturales casi la totalidad de éstos, algo que tan sólo tres años antes habría sido impensable. Así, frente a películas como *El guardián del paraíso* (1955), donde la mayor parte de la película –incluso las escenas de la verbena– se ruedan en plató, pasamos a películas como *Los tramposos* o *El aprendiz de malo* (1957) que se filman en la calle y en las plazas. En estos tres últimos años Madrid adquiere gran relevancia en la mayoría de las películas, siendo la capital de España la más retratada en todos los filmes.

Estos rodajes exteriores se multiplican, llegando a suponer en cierta medida uno de los elementos fundamentales del cierre de los estudios madrileños, junto, por supuesto, a las consecuencias de las Conversaciones de Salamanca. A partir de entonces los productores prefieren doblar las escenas en pesadas y a veces interminables sesiones de doblaje, antes que pagar las 11.000 o 15.000 pesetas que costaban al día los estudios de la capital.

Estas comedias del desarrollismo, que se alejan pero provienen del sainete cinematográfico, tienen un evidente poso realista, una intención clara de mantenerse en la misma línea de búsqueda del realismo que las películas de la etapa anterior. Sin embargo, todos estos puntos que ofrecen a las películas un color realista no llegan a suponer más que un barniz. Las obras se alejan completamente del realismo y al estudiar sus contenidos se comprende lo mucho que distan no sólo del neorealismo sino de cualquier propuesta realista.

Por ello, si bien los personajes pertenecen a la capa social más baja o, incluso, son indigentes y ladrones como en *Fulano y Mengano*, suelen ser caricaturas. No hay personajes de tres dimensiones. Si se compara a los protagonistas de *Esa pareja feliz* con los de *Los tramposos* se observan las grandes diferencias. En la primera la pareja malvive con esfuerzo en un piso realquilado; en la segunda los protagonistas viven en una

chabola que es en realidad una especie de casa de campo al lado del parque del Oeste, y trabajan, o roban, con desenfado y alegría más cerca de la bohemia que de la miseria a la que pertenecen. Los personajes de estas comedias de finales de los cincuenta son, ante todo, personajes ufanos y alegres, gentes con una increíble esperanza en sí mismos, en la sociedad y en el futuro. Algo que los separa de cualquier perspectiva neorrealista.

El realismo de estos rodajes en las calles tampoco tiene nada que ver con el rodaje en exteriores de *Surcos*. Mientras que la película de 1951 fue rodada en Embajadores y Lavapiés evitando los tópicos y los lugares típicos -era una obsesión en Nieves Conde que no se mostrase lo turístico-, las obras de 1957-1959 buscarán las estampas y postales de recuerdo. Nuestros protagonistas, sea cual sea su actividad, terminan paseando frente al Museo del Prado, por el Retiro, la Puerta de Alcalá o la plaza de Cibeles³⁹. El realismo callejero se transforma en este período en una continua estampa de lo hermoso que es Madrid.

Mientras que en el neorrealismo se utiliza el rodaje en exteriores como acercamiento al acontecimiento, en este período el cine en las calles, plazas o monumentos de Madrid se debe a una cuestión de producción y, sobre todo, a una propuesta de embellecimiento del filme, y, en cierta medida, de la ciudad retratada.

En cualquier caso, el elemento fundamental que separa estas películas de cualquier clasificación realista será el optimismo respecto al desarrollo y el progreso. Todas las películas que comienzan en este período se impregnan de desarrollismo, del poder del turismo y de la nueva y joven España. Los personajes no sólo no se desesperan sino que siempre encuentran, de una forma honrada y digna (aunque a veces cercana al milagro), el modo de enriquecerse y de pertenecer a la sociedad, y en concreto a la clase social más alta.

El desarrollismo tendrá su primer gran éxito comercial en *Las chicas de la Cruz Roja* (1958). La película de Rafael J. Salvia resume como ninguna todos los elementos del aparente realismo, deudores del sainete y del cine anterior, pero a la vez ofrece, también como ninguna, la solución del desarrollismo y del progreso. Es la historia de un grupo de mujeres (por primera vez las protagonistas serán ellas) que recaudan dinero por las calles de Madrid para la Cruz Roja. Este grupo está formado por mujeres de todos los estratos sociales, desde la hija de familia rica a la chica de hogar humilde. Todas ellas comparten alegremente el primer objetivo

de conseguir dinero para la organización benéfica y, sobre todo, el de encontrar al amor de su vida.

Rafael J. Salvia, con un barniz realista, responde a todas las preguntas esenciales del realismo social, pero sus conclusiones son las opuestas al neorrealismo. No hay lucha social sino amor fraternal, no hay rencor con el pasado (ni por supuesto crítica al modelo fascista como en el cine italiano) sino confianza alocada y feliz en el futuro. El progreso y el turismo se presentan como la nueva panacea de la cultura y de la industria española.

La película supuso un enorme éxito comercial, muy superior al de cualquier película neorrealista o realista realizada con anterioridad, por lo cual es fácil suponer que la sociedad española, o una gran parte de la misma, se encontraba mucho más cercana a este deseo de desarrollismo que a la imagen del sainete y lo castizo. El realismo cinematográfico como arte popular desaparece en este momento. Así, la palma de público y taquilla se la llevarán las comedias sobre el desarrollo y el turismo.

Los tres de la Cruz Roja (1959), *Festival en Benidorm* (1959) y *Parque de Madrid* (1958) explotarán el modelo de una nueva sociedad española, con dificultades económicas casi siempre, pero lejos de cualquier crítica social. Muy al contrario, se presentará una excesiva confianza en el futuro y en la bondad de la sociedad. Frente a la angustia y el drama realista, se plantea ahora un universo lleno de esperanza.

A este cambio ideológico de las películas, a esta nueva esperanza, le acompaña un cambio radical en la estética cinematográfica: la aparición del color en las películas españolas. Aunque habían existido experimentos desde mediados de los cincuenta, es en estas fechas, y sobre todo en las comedias desarrollistas, cuando surgen los colores y la iluminación saturados. Del blanco y negro de las calles por las que anda hambriento el hijo de los protagonistas de *Surcos* al color de la Gran Vía por la que circulan en descapotable *Las chicas de la Cruz Roja* median tan sólo siete años y, sin embargo, resultan ciudades y lugares absolutamente distintos.

El último elemento que separa a estas obras del realismo es la aparición de uno de los signos inequívocos del bienestar capitalista: el consumo. A finales de los cincuenta aparece en el cine español una serie de artículos consumistas como ejemplo de calidad de vida de la nueva sociedad (desde la olla exprés de *Los tramposos* y *Plácido* hasta el artículo de lujo por excelencia: el automóvil).

El consumismo, el desarrollismo y el turismo serán, por tanto, el elemento central de todas estas obras que conectaron de una forma directa y mayoritaria con el público.

Huelga decir que la calidad de los filmes fue en general pobre, salvo excepciones. La producción se dejó llevar por la imitación permanente, por el juego de la copia y la recopia. El cine de este período explota los mismos tópicos, las mismas historias y los mismos actores. Así, el personaje de hombre inocente y perdido interpretado por José Luis Ozores se repetirá en ocho ocasiones; el vil, pero honrado madrileño de Tony Leblanc en otras tantas y, por supuesto, la nueva estrella femenina, Conchita Velasco, representará como ninguna la mujer del futuro.

Dentro de esta comedia desarrollista, sin embargo, se encuentra una figura independiente y fundamental: el actor Fernando Fernán Gómez. Su cine se mantendrá como puente entre la comedia del desarrollismo y el realismo de lo grotesco de Rafael Azcona y Marco Ferreri. El director e intérprete comenzó a dirigir cine a mediados de los cincuenta con la película *Manicomio* (1953), un ejercicio estético. Su obra, sin embargo, fue derivando hacia la comedia popular y a mediados y finales de los cincuenta realizó tres filmes memorables: *El malvado Carabel* (1955), *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959).

Las tres películas abordan las diferentes propuestas enmarcadas dentro del desarrollismo, del realismo y de la comedia desde caminos distintos. La primera, *El malvado Carabel*, es la segunda versión de un texto popular español, la historia de un hombre que intenta ser malo, muy en la línea de los sainetes. No es extraño que la primera versión la dirigiera precisamente Edgar Neville. *La vida alrededor* y *La vida por delante* son dos ejemplos extraordinarios de la nueva sociedad. En ambos casos dos jóvenes matrimonios son los protagonistas que intentan sobrevivir en la nueva sociedad consumista. Los brotes de modernidad, como la mujer psicoanalista o la vida más relajada y capitalista, se combinan con la crudeza de los celos, los piropos callejeros, las broncas en las plazas y la miseria de la vida cotidiana.

Fernando Fernán Gómez muestra en estas películas el optimismo de las comedias del desarrollismo pero con pinceladas de un humor negro y satírico. Para el director, el nuevo hombre –el marido protagonista– se encuentra perdido en la sociedad. Hay, por tanto, una mirada irónica y satírica de la realidad.

Es precisamente este humor negro el que abrirá el último camino del realismo en la década de los cincuenta. Si bien la industria cinematográfica derivó mayoritariamente del sainete hacia la comedia desarrollista, también se produjo de una forma reducidísima un camino distinto: lo grotesco. Encabezado por el guionista Rafael Azcona, a finales de los cincuenta se producirán tres títulos capitales del realismo español: *El inquilino* (1957), *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960). Estos tres filmes radicalmente realistas muestran una vía de trabajo distinta a la de su etapa anterior y que tendrá su continuidad en los mejores filmes de Fernando Fernán Gómez y Luis García Berlanga.

El término grotesco proviene del italiano *grottesco* y su significado ha evolucionado, como observa Santiago Vila:

El género grotesco es considerado desde una ambivalencia esencial, que une en una sola imagen los polos positivo y negativo, expresión del lenguaje popular –opuesto al oficial–, articulado temáticamente sobre la injuria y la risa⁴⁰.

Es decir, lo grotesco surge entre el humor y la crítica.

De estas tres películas, la primera en aparecer es *El inquilino*. Dirigida por Nieves Conde, la película es una historia tierna y amarga sobre un hombre que busca un hogar para su familia. El propio autor la define así: «La pretensión era hacer un *Surcos* con humor»⁴¹. Es decir, crítica y comedia a la vez.

La obra narra la vida de un joven abogado con familia, interpretado por Fernando Fernán Gómez, que debe encontrar una casa de alquiler a lo largo de varios días. La historia, tan actual ahora como hace cincuenta años, es un prodigio de inteligencia y de libertad.

El largometraje cuenta con humor los problemas de la vivienda, las corrupciones del régimen, los abusos de los patronos, los desmanes de la sociedad... Es en sí una obra incendiaria y a la vez una hermosa y triste comedia. Los elementos cómicos se repiten durante todo el filme y son exagerados por el director y por los actores.

La película, que se ambienta una vez más en el barrio de Lavapiés, no busca lo sainetesco ni lo popular, sino lo humilde. Del mismo modo que ocurre en *Surcos*, *El inquilino* busca ser un pequeño documental de un hecho concreto.

El humor de *El inquilino* es amargo y triste. El encanto y la dirección del humor de la película se ejemplifica con evidencia en la secuencia final: después de un día de búsqueda infructuosa el protagonista se da por



LA VIDA POR DELANTE, 1958



EL MALVADO CARABEL, 1955

vencido y decide instalar a su familia en plena calle. En ningún momento se toma como un drama sino como situación cotidiana: «No tengo dónde vivir, pues me instalo aquí». Al protagonista no le inquietan las inclemencias del tiempo, ni la falta de agua corriente o de calefacción. Lo único que le incordia son las miradas de los vecinos.

La censura –que como tantas veces no estaba preparada para entender el sentido humorístico y demoledor del final de la obra– consideró que era un chiste gracioso, sin ánimo violento, y, por lo tanto, ni criticó ni opinó sobre él. Sin embargo, como es sabido, en una sesión privada organizada por un miembro del equipo, un funcionario del recientemente creado Ministerio de la Vivienda contempló la película y levantó una querrela formal que terminó censurándola.

El ministro Solís contempló la película y consideró que era un ataque frontal, no sólo contra el gobierno sino contra su persona, e hizo todo lo posible por censurar el filme. Nieves Conde, un director tozudo, luchó, pero sus logros fueron mínimos. Se consiguió que la película se estrenase. Pero antes el director tendría que mutilar algunas escenas, suprimir otras y, lo más importante, cambiar el final por otro dictado por el señor Solís.

El final impuesto por la censura es el siguiente: cuando el marido está a punto de instalarse en la calle, aparece un operario del Ministerio de la Vivienda y les dice que les han concedido un piso nuevo. Un final alucinante e irrisorio que, sin embargo, ya se había dado en el cine español de los cincuenta en otra película, *Historias de Madrid*, en donde después de las batallas campales aparece un empleado del ayuntamiento con las llaves de una casa nueva.

El inquilino no es la primera película que aborda el realismo desde el humor, pero sí la primera que lo utiliza para mostrar la parte más oscura y desesperada de la sociedad. El final original de la película es tan rotundo que deja claro cuál será el nuevo camino del realismo hacia lo grotesco. También muestra cómo la censura se sintió ofendida con estos títulos y emprendió una auténtica caza de brujas.

El verdadero autor que iniciará lo grotesco es Rafael Azcona. El guionista riojano escribirá dos títulos fundamentales en este período que serán el comienzo de una larga colaboración con Ferreri y Berlanga que servirá de contaminación a otros autores como Fernando Fernán Gómez. La primera película que surgirá del equipo formado por Azcona y Ferreri será *El pisito*, que expresa precisamente el mismo tema que *El inquilino*: la falta de

vivienda en Madrid. Sin embargo, resulta sugestivo su sentido del humor; director y guionista utilizan la ironía y la sátira para poder criticar la sociedad. En *El pisito* los elementos grotescos se suceden desde el argumento: un realquilado que se casa con la anciana titular del alquiler para poder quedarse como arrendatario de un piso en el centro de Madrid. Las situaciones y los personajes, como el del callista, todo ello tiene un aire ruin, perverso y grotesco.

De un modo radicalmente distinto rodará *Los chicos*, que se aleja de todo recuerdo sainetesco o vocación cómica. La película narra de una forma descarnada la historia de un grupo de jóvenes madrileños durante un verano. Es una obra dirigida con parquedad y muy alejada de los excesos de su primera película. El realismo de los chicos se basa en ese «Madrid periférico, impregnado en sordidez y retratado con tintes de reportaje».

Retomando el camino de lo grotesco transita, de nuevo, la segunda película de Azcona y Ferrer, *El cochecito*, un filme que supone como ninguno el triunfo del humor negro. Si en la primera al protagonista se le puede entender como un hombre inocente que se casa con esperanza, en ésta el anciano, interpretado por Isbert, es un hombre despiadado dispuesto a matar a su familia por conseguir el cochecito que tienen sus amigos paralíticos.

Ambas películas suponen el inicio de la utilización de lo grotesco en el cine español, del realismo exagerado muy cercano a los enanos de Velázquez⁴². El director italiano y el guionista riojano realizan dos obras capitales que serán fundacionales de esta visión desesperada y grotesca de la sociedad.

No obstante, la propuesta más radical y sincera con el realismo cinematográfico la firma Carlos Saura en *Los golfos* (1959). La ópera prima del director supone uno de los ejercicios más interesantes y valientes del realismo cinematográfico español. Carlos Saura, hermano del pintor Antonio Saura, que había formado uno de los principales grupos de vanguardia de la década de los cincuenta⁴³, había concluido los estudios en el IIEC y dedicado a la fotografía y al reportaje. Se encontraba, por tanto, en un ambiente de imagen radicalmente realista y vanguardista.

A su vez, Juan Antonio Perera, director de fotografía de la película, llevaba diez años intentando fotografiar un largometraje. Alumno de la primera promoción del instituto (es decir, de la generación de Berlanga y Bardem), explora una técnica realista en la fotografía.

El encuentro de estos dos autores es fundamental para entender el filme y el realismo de sus imágenes⁴⁴.

Los golfos, película que cierra esta década, se planteó en la misma estela que la obra fundacional *Surcos*: la búsqueda del realismo. En la película de Saura, que se analizará en capítulo aparte, se narra la historia de unos hijos de inmigrantes que sin haberse podido instalar en Madrid terminan malviviendo en las calles y en las afueras de la ciudad. *Los golfos* son los hijos de los campesinos de *Surcos* que no regresaron a sus pueblos.

La película de Saura será censurada y criticada. Si bien la obra se llegó a estrenar en el Festival de Cannes, fue duramente clasificada y cerró cualquier puerta para que las empresas pudieran seguir ese camino. Su productora, Film57, desapareció definitivamente, pues sus proyectos habían sido sabotados por el Estado.

El realismo a finales de los cincuenta, por tanto, sólo transita por el camino de lo grotesco. Es en esta vía donde se producirán los mejores proyectos de primeros de los sesenta: *Plácido*, *El verdugo* y, más tarde, *El extraño viaje*.





1. KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine*. Paidós. Barcelona, 1996. Págs. 53-60.
2. «Si el cine surge a partir de la fotografía, también en él deben operar las tendencias realista y formativa. ¿Es acaso un mero accidente que ambas se hayan manifestado en forma paralela inmediatamente después de la creación de este medio? Como si hubiera querido abarcar de golpe toda la gama posible de empeños cinematográficos, cada una de ellas llegó hasta el límite de sus posibilidades. Y sus prototipos fueron Lumière, un realista estricto, y Méliès, quien dio rienda suelta a su imaginación artística. Los filmes que hicieron son algo parecido, por así decir, a la tesis y antítesis en el sentido hegeliano». *Ibidem*: Pág. 53.
3. AUMONT, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. Págs. 245-250. El investigador francés realiza un estudio detallado sobre el problema del tiempo en las imágenes y la iconografía. Según Aumont, la historia de las imágenes, y en especial el arte occidental, se basa en la ambición de captar el tiempo, desde el arte griego, medieval y renacentista, donde se consagra la idea del momento *esencial* como tema de la pintura, a la idea del arte moderno en la que se refleja sólo los momentos no esenciales. Según el crítico francés, el cambio se produce en el impresionismo y con la aparición de la fotografía y del cine.
4. Se recuerda que el concepto de instantánea no tendrá un uso generalizado hasta 1860, cuando la fotografía consigue por primera vez captar el movimiento de los objetos. Sobre la instantánea: SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*. Madrid. Alianza, 2000. Pág. 191.
5. BURCH, Noel: *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid, 1987. Pág. 33.
6. LETAMENDI, Jon, y SEGUIN, Jean-Claude: «Los orígenes del cine español». En AA.VV.: *Un siglo de cine español*. Cuadernos de la Academia. Madrid, 1997. «Es precisamente en la ciudad condal donde filmará lo que hoy es la primera vista española conocida: *Place du port à Barcelone*. Ésta no fue incluida en el catálogo [de] Lumière, quizás por no atesorar la calidad necesaria, pero sí fue estrenada en Lyon».
7. Los datos sobre *La coronación del rey Eduardo* fueron expuestos por la nieta de Méliès en la Filmoteca Española, durante el ciclo dedicado al director galo. En dicho ciclo se celebraron dos sesiones en las cuales la nieta del creador narraba las historias de las películas como las había oído de su abuelo y el biznieto amenizaba la sesión tocando el piano.
8. KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler*. Paidós. Barcelona, 1995. El crítico alemán encuentra tres periodos en la historia del cine alemán de los cuales los dos primeros constituyen el grueso del formalismo, o cine formativo, frente a una última etapa que se acerca al realismo.
9. STAM, Robert: *Teorías del cine*. Paidós. Barcelona, 2001. Págs. 62-72: «El formalismo ruso y la escuela de Bajtin».
10. KRACAUER, Siegfried: *Op. cit.*, 1996. Pág. 60.
11. ARHEIM, Rudolf: *El cine como arte*. Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 32.
12. BAZIN, André: *Qué es el cine*. Rialp. Madrid, 1990. Pág. 186.
13. *Ibidem*. Pág. 215.
14. TORÁN, Enrique: *Tecnología Audiovisual II*. Editorial Síntesis. Madrid, 1998. Dedicar dos capítulos a la evolución de la fotografía y detalla cuáles fueron los cambios técnicos en los distintos periodos.
15. MARÍAS, Miguel: «La vena melodramática del cine español». Artículo en AA.VV.: *Un siglo de cine español*. Cuadernos de la Academia. Madrid, 1997. Pág. 262.
16. STAM, Robert: *Op. cit.*, 2001. Pág. 170.
17. AUMONT, Jacques et al.: *Estética del cine*. Paidós. Barcelona, 1996. Pág. 136.
18. Ortega y Gasset dedica tres libros a tres grandes artistas españoles, uno al Quijote de Cervantes y a la novela, y dos a los pintores Goya y Velázquez. En los tres libros habla del realismo en su obra y de su capacidad de observación y plasmación de la realidad. Recogidas en ORTEGA Y GASSET, José: *Obras completas*. Alianza Editorial. Madrid, 1984.
19. Por orden cronológico de filmación las películas serían: De Lewis Milestone, *La fuerza bruta* (1939), basada en la novela de John Steinbeck *De ratones y hombres*. De John Ford, *Las uvas de la ira* (1940), adaptación del célebre texto del escritor. El director mexicano Emilio Fernández filmará *La perla*, inspirada en la novela homónima del escritor. Por último, otros directores como Alfred Hitchcock, Elia Kazan o el propio Lewis Milestone adaptarán otras novelas no realistas de este escritor.
20. El caso extremo de la no existencia del realismo en las dictaduras se observa en la antigua Unión Soviética. Stalin, obsesionado con el arte popular, creó la escuela del realismo soviético. Esta corriente, sin embargo, no se basaba en la realidad de la Rusia contemporánea, sino en los sueños grandilocuentes del dictador, y en consecuencia era idealista.
21. GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: *Historia ilustrada del cine español*. Planeta. Madrid, 1985. Pág. 199.
22. Sólo los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos, premios CEC, se mantuvieron algo más alejados de la estética formalista y premiaron en varias ocasiones películas y directores realistas.
23. En un seminario de guión impartido en la Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid en marzo de 2002, Lamet explicó cómo el personaje central de la película pasaba de ser un legionario revolucionario a un fiel cristiano con aspecto y modales del Opus Dei, algo que ocurrió del mismo modo con la ideología del régimen del general Franco en la década de los cincuenta.
24. José Enrique Monterde en su tesis doctoral inédita: *El neorealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, citado por HEREDERO, Carlos F.: *La huella del tiempo. Cine español 1951-1967*. Filmoteca de Valencia y Filmoteca Española. Valencia y Madrid, 1993.
25. Además, ambos jefes de equipo realizarán junto a Rafael Gil más de una docena de títulos. El momento de esplendor del trío se dará bajo la tutela y guiones de Vicente Escrivá producidos para Aspa Film en los primeros años de la década de los cincuenta.
26. CASTRO, Antonio: «El cine de Edgar Neville». En TORRILLOS, José María (ed.): *Edgar Neville (1899-1967). La luz en la mirada*. MEC/INAEM. Madrid, 1999. Pág. 119.
27. Carlos F. Heredero se deshace en elogios hacia la obra: «La narración se mueve con habilidad entre la crónica costumbrista y el filme de investigación policíaca, mientras que Ladislao Vajda (en uno de sus trabajos más interesantes) pasa de una historia a otra con extrema fluidez y compone un caleidoscopio que anticipa en muchos años el mecanismo utilizado por Mario Camus en *La colmena* (1982)». HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.* Pág. 218.

28. Antonio Zozaga publicó *Miopita* en la década de los veinte. Fue un escritor afín y defensor de la Segunda República. Murió en 1940.
29. La película de Luchino Visconti ofrece una temática similar. En ambas, una familia de campesinos pobres huye a la ciudad con la esperanza de hallar trabajo y una vida mejor. En realidad, en la capital les esperan desilusiones y humillaciones.
30. LLINÁS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1995. Pág. 45.
31. Homenaje a *El último caballo*.
32. En 2003 ha aparecido una nueva versión de la película: *Hotel Danubio*, dirigida por Antonio Giménez Rico.
33. «Surgía ante todo como un sistema de antítesis frente a la experiencia cerrada del cine fascista. Los [nuevos cines] nacen más preocupados por negar lo existente que por construir lo nuevo; o en todo caso eso será el resultado necesario de la premisa anterior. Esos movimientos pretendieron acabar de derribar las ruinas de lo anterior». En MONTERDE, José E.: *Los "nuevos cines" europeos*. Pág. 30.
34. «Es precisamente *Marcelino, pan y vino* el filme que inicia la moda del llamado cine con niño, en cierto modo subgénero formado a imagen de los gustos hollywoodienses». GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: *Historia ilustrada del cine español*. Planeta. Madrid, 1985. Pág. 203.
35. Sobre la compleja influencia de la obra de Antonioni en *Muerte de un ciclista* se volverá en el capítulo dedicado a la película española.
36. «[La productora] decantó la producción hacia un cine popular, costumbrista y folclórico, derivado de la traslación fílmica del universo de la zarzuela, el sainete y el melodrama rural. Tanto las películas que dirigió Buchs [...] como las filmadas por sus sucesores Manuel Noriega y Florián Rey son herederas del sainete popular». AA.VV.: *Un siglo de cine español*. Cuadernos de la Academia. Madrid, 1997. Pág. 50.
37. MARÍAS, Miguel: «La vena melodramática del cine español». En AA.VV.: *Un siglo de cine español*. Cuadernos de la Academia. Madrid, 1997. Por otra parte, como explicó el mismo Almodóvar en la Residencia de Estudiantes en enero de 2004, se siente muy deudor de este cine, en especial del cine grotesco que comienza en ese período.
38. En conferencia sobre el desarrollo del guión, en las aulas de la ECAM a la sexta promoción de la Escuela de Cine, Juan Antonio Porto habló sobre lo mucho que influyó la novela *El Jarama* en la concepción del realismo en muchos jóvenes.
39. Habrá películas que se centren únicamente en la presentación de esos lugares. Un ejemplo evidente será la comedia costumbrista *Parque de Madrid* (1959), dirigida por Rafael J. Salvia, y que es un homenaje al célebre Retiro madrileño.
40. VILA, Santiago: *La escenografía. Cine y arquitectura*. Cátedra. Madrid, 1997. Pág. 87.
41. CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cine de Nieves Conde*. Octavo festival internacional de cine independiente de Ourense. Ourense, 2003. Pág. 147.
42. Pero a diferencia de los enanos (como el famoso *El niño de Vallecas*, 1642) de Diego Velázquez o de cuadros barrocos como *La mujer barbuda* (1631) de José Ribera, donde no hay maldad por parte de los pintores, los guionistas y directores del realismo grotesco sí serán crueles con sus personajes.
43. El grupo El Paso será fundamental para el desarrollo del arte de vanguardia español, encabezado por Antonio Saura y Manuel Millares. Actuará entre 1957-1960.
44. Como se analizará en el capítulo aparte, el encuentro de J. A. Perera y C. Saura supone una ruptura formal con la estética del momento.