

CINE, HISTORIA E HISTORIA LOCAL*

ROBERTO G. FANDIÑO**

Instituto de Estudios Riojanos

1. UN NUEVO PORTAVOZ DE VALORES EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Desde su aparición en escena allá por los años veinte, el cinematógrafo se revela como un excelente medio para despertar todo tipo de emociones en el espectador consiguiendo que ninguno de ellos quede indiferente ante la pantalla iluminada desde la cabina de proyección. Antes de conquistar definitivamente el corazón del gran público, el nuevo medio de comunicación social despierta por igual las iras y los beneplácitos de muchos de los intelectuales del momento que consideraban al novedoso ingenio como indicio de decadencia o símbolo de modernidad de los nuevos tiempos que se inauguraban. Así, por ejemplo, Virginia Woolf no ocultaba cierta indignación por la constante adaptación de obras literarias por parte del cine en una crónica publicada el 4 de agosto de 1926 argumentando que:

“Todas las novelas famosas del mundo, con sus bien conocidos caracteres y sus escenas famosas, no parece sino que estaban pidiendo ser llevadas al cine ¿Había algo más sencillo, más simple? La cinematografía cayó sobre su presa con extraordinaria rapacidad y hasta el momento subsiste en gran medida sobre su desgraciada víctima”¹.

Algunos intelectuales como James Farrell llegaban aún más lejos denunciando lo que para ellos era la falsa apariencia democrática del nuevo medio de comunicación de masas ya que según él:

“(…) a ver estas películas acuden masas populares que se dice que son democráticas. Suelen además encarnar un elemento democrático formal. Se introduce a menudo el lenguaje vulgar, un embajador actúa como un hombre de la calle llamado Joe, las protagonistas son trabajadoras pobres (...) se introducen parrafadas propagandísticas en las que se ensalza al hombre corriente, se aplaude a la democracia y se adula a las masas con demagogia. Este énfasis democrático no es sino otra forma de enmascarar el contenido real de la película; se recurre a él exclusivamente para glorificar el *status quo*”².

Dejando a un lado tales odios y entusiasmos quedaba claro que con el cine se abría una nueva posibilidad de comunicación y de propaganda coincidente, como no podía ser de otra manera, con la irrupción de las masas como protagonistas de la Historia. Este fenómeno fascina también a los grandes realizadores y en algunos de los clásicos que inauguran la Historia del Séptimo Arte las masas aparecen constantemente como objeto preferente de las cámaras³. La masa resulta de este modo

* Este artículo se encuadra dentro del Proyecto riojano de I+D ANGI 2001/12.

** Investigador Agregado del I.E.R. Becario de la Universidad de La Rioja.

1. BRECHT, B., CAPOTE, T., KEROUAC, J. y otros, *Los escritores frente al cine*, Madrid, 1981, p. 104.

2. op. cit, p. 264.

3. Una excelente crónica de cómo las masas fueron retratadas por el cine en la primera mitad del siglo XX puede verse en BENET, V.J., “Visiones de masas en el cine de entreguerras” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, Valencia, 1999, pp.107-124.

no sólo el protagonista de muchas de las primeras imágenes proyectadas en las salas, sino también su principal espectador. De forma metafórica casi podríamos decir que durante la primera mitad del siglo XX el cine constituye un espejo en el que la nueva sociedad se ve reflejada con sus miedos, pasiones, virtudes y temores. Pero el azogue del que se compone la pantalla no sólo refleja la realidad que tiene delante, sino que también ofrece a ésta modelos en los que mirarse, nuevos arquetipos a imitar producto también de un tiempo convulso que parece desterrar por completo el pasado para abrir una nueva era.

Muchos de estos modelos de modernidad que se ofrecían al incipiente público tenían mucho que ver con algunos de los mitos con los que se había cerrado el siglo XIX, como era para el caso de las mujeres el de la fascinante *vamp*⁴, encarnada por estrellas como Marlene Dietrich.

Lo realmente importante para el propósito de esta reflexión sobre el cine como fuente histórica es que todos estos nuevos iconos prototípicos son el reflejo de una serie de valores que no sólo son propios de la nueva era que comenzará a andar en el primer tercio del siglo XX, sino que en la mayoría de las veces adquieren un carácter universal y van dirigidas directamente al plano emocional del espectador que tiende a identificarse con el héroe y a odiar al villano, a enternecerse con las desventuras de la heroína y a llorar a lágrima viva ante la desesperación del más débil. En este sentido, las salas de cine se convierten en las fábricas de sueños de los ciudadanos⁵ en las que bajo la tenue luz del proyector se contempla desfilar a las rutilantes estrellas en escenarios maravillosos poblados de indios feroces, criaturas fantásticas, grotescas y monstruosas no exentas de tiernas pasiones⁶. Quienes asisten a las sesiones quedan por un momento bajo el hechizo de los guionistas, los realizadores y los actores y se identifican con el discurso que se les brinda haciéndolo suyo, asimilándolo con toda su carga ideológica.

Esta cualidad del cine resulta de gran interés para quienes han comprendido desde principios de siglo que ya no se puede hacer política sin contar con las masas convirtiéndose, sobre todo con el advenimiento de la revolución rusa, en una excelente herramienta adoctrinadora y propagandística capaz de dirigirse al centro mismo de las emociones de los espectadores.

4. HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, 1980. Mujeres prerrafaelitas y mujeres fatales en pp. 91-121.

5. Dos buenos ejemplos de esto podemos encontrarlos en **La rosa púrpura del Cairo** (1985) de Woody Allen y para el ámbito europeo la entrañable **Cinema Paradiso** (1988) de Giuseppe Tornatore.

6. Para la fascinante parada de monstruos enamorados o conmovidos por el amor que se produce desde los inicios del séptimo arte no puede haber espacio suficiente en una nota al pie de página. Desde el enano engañado de **Freaks** (1932) de Tod Browning al enternecedor gorila gigante **King Kong** (1933) hay toda una serie de entrañables figuras cuya fealdad exterior es proporcional a su gran humanidad e inocencia como el enloquecido fantasma de la ópera de Lon Chaney, el hombre de las mil caras o el **Frankenstein** (1931) de James Whale que se prolongarán a lo largo de toda la historia del cine hasta **El hombre elefante** (1980) de David Lynch y el recientemente enamorado **Drácula** (1992) de Francis Ford Coppola.

Este cine de efectos movilizadores despertará la admiración y el deseo de emulación de los regímenes europeos que encontrarán en el fascismo una salida a la crisis de los años treinta en un clima que conducía irremediablemente a la última conflagración mundial, cuya previa escenificación se jugó en la terrible contienda civil que tan nefastas consecuencias tuvo para nuestro país. Cabría la pena preguntarse, aunque rebase con mucho el ámbito de este trabajo, si el auge y la fascinación de los años treinta por los monstruos no estaría de algún modo anticipando el carácter apocalíptico de una Europa sacudida por el espectro fascista y el horror nazi, más terrible, cruel y bárbaro que cualquier engendro de celuloide.

Precisamente, el marco de la guerra civil española resulta muy adecuado para ver el importante papel propagandístico que ambos bandos concedieron al cine como elemento adoctrinador y movilizador⁷. En este sentido, conviene recordar que una de las películas que más fueron exhibidas a las tropas republicanas por el Partido Comunista fue *Tchapaief* (1934) justamente en un momento en el que hacía falta demostrar cuán acertados eran los juicios del partido sobre la necesidad de construir un verdadero ejército sometido a la disciplina y a la jerarquía⁸. La contienda civil española sirvió de esta forma como banco de pruebas no sólo para nuevas técnicas y armas de guerra, sino también para unos nuevos medios de comunicación perfeccionados en la disciplina de la propaganda,



Cartel para la película de los hermanos Vassiliev diseñado por Josep Renau.

7. Una obra imprescindible para quien quiera comprobar hasta qué punto fue importante la producción cinematográfica en la guerra civil acompañada de fichas técnicas y de una pequeña sinopsis de cada una de las películas o documentales es el exhaustivo trabajo editado por DEL AMO, A. e IBÁÑEZ, M^a. L., *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, 1996. Una obra publicada recientemente que se detiene en el análisis de lo que significó el cine en el campo de la propaganda es la de CRUSELLS, M., *La guerra civil española: Cine y propaganda*, Barcelona, 2000.

8. Un brillante análisis de este filme de los hermanos Vassiliev como difusor de la ideología estalinista asentada en la idea de que el partido siempre tiene razón puede verse en FERRO, M., *Cine e Historia*, Barcelona, 1980, pp. 46-62. Lo realmente relevante para nosotros es como esa ideología resulta la que el Partido Comunista Español considera apropiada en un momento de la guerra civil en el que se plantea la necesidad de edificar un ejército tradicional para encarar el conflicto bélico. En este sentido análisis sobre la guerra civil publicados recientemente y centrados en temas tan pocos tratados como el del tráfico de armas al que se vieron obligadas a recurrir las autoridades republicanas debido al bloqueo al que fueron sometidas por las llamadas potencias democráticas plantean la idea de si ésta fue la mejor de las soluciones posibles. Para ello puede verse por ejemplo el excepcional trabajo de HOWSON, G., *Armas para España. La historia no contada de la guerra civil española*, Barcelona, 2000.

las consignas y las frases. En ella se consolidó prácticamente el surgimiento del cine audiovisual de intervención bélica⁹.

El cine se revela así como una fuente histórica de incalculable valor para contemplar el desarrollo de las acciones bélicas en la guerra civil y como éstas eran explotadas por el sesgo ideológico y propagandístico de las fuerzas en conflicto, aunque también aporta impresionantes testimonios sobre el desarrollo de la vida cotidiana en la retaguardia bajo la amenaza constante de los bombardeos y la represión. Ahora bien, como acertadamente ha sabido remarcar Magí Crusells una obra documental no tiene porque ser más objetiva que una película de ficción en el reflejo que de la sociedad de su época nos ofrece. El ejemplo de los documentales en la guerra civil es palpable puesto que las mismas imágenes podían servir como sustento a reportajes de los dos bandos, ya que generalmente la voz y la música les eran incorporadas posteriormente¹⁰.

El fin de la contienda española y el triunfo de la opción apoyada por el fascismo alemán e italiano acabaría con todo intento de relatar una visión de la contienda española que no fuera la de los vencedores, que encontraron en el cine una excelente vía para difundir lo que la dictadura iba a considerar como esencias patrias, así como para demonizar toda producción que se alejara de sus presupuestos¹¹. El ejemplo más cáustico de todo lo dicho es el de *Gilda* (1946) dirigida por Charles Vidor y protagonizada por la sensual Rita Hayworth que, a ojos de nuestras pacatas autoridades, resultaba encarnar una peligrosa puerta abierta a la lubricidad y lujuria del tradicional macho hispano y un modelo nefando para las jóvenes españolas que debían caminar por la senda de misticismo y abnegada maternidad abierta ejemplarmente en siglos anteriores por Isabel la Católica y la Santa de la Raza, Teresa de Jesús¹². Paradójicamente las ínfulas moralizantes de los guardianes de la pureza del espíritu hispano consiguieron que se creara el bulo del desnudo integral de la Hayworth hurtado al común de los españolitos a los que no quedó más remedio que pecar de pensamiento cuando esta se despojaba de sus guantes en el escenario para desesperación del bueno de Glenn Ford¹³.

A los ojos de la dictadura el cine se convertía en un irremplazable medio de control social que servía además para intentar colmar sus ansias adoctrinadoras, difundir los valores que consideraba vitales para su continuidad asentando y consolidando entre la población una serie de mitos y creencias destinados a justificar

9. GUBERN, R., *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, 1986, p. 11.

10. CRUSELLS, M., *La guerra civil española: Cine y propaganda...*, pp. 21-22.

11. He tratado de mostrar esta actitud de las autoridades españolas frente al cine en mi trabajo titulado "Un cine por las esencias patrias. El Caudillo y el intento por elaborar un cine nacional en los años cuarenta" en *El Verdugo. Revista de cine*, nº 3, otoño 1999, Logroño, pp. 31-39.

12. Para la elaboración de esta culto barroco en la España franquista puede verse el excelente trabajo de DI FEBBO, G., *La Santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*, Barcelona, 1988. Un intento de rastrear el calado de estos arquetipos y su difusión en la sociedad riojana del primer franquismo en mi trabajo "La conformación del modelo de mujer en el primer franquismo desde los medios de comunicación y su plasmación en una ciudad de provincias" en NAVAJAS ZUBELDIA, C. (Coord.), *Ensayos sobre la mujer en la ciudad de Logroño*, Ayuntamiento de Logroño/Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2001, pp. 67-127.

13. La proyección y el estreno de *Gilda* (1946) supone el telón de fondo o punto de partida para recordar, no sin cierta ironía, los años de la dictadura tiñéndolos también de evocaciones cinematográficas en la película dirigida por Francisco Regueiro y escrita en colaboración con Angel Fernández Santos que lleva por título *Madregilda* (1993).

su permanencia en el poder. Además, el cine también fue utilizado para reafirmar sus relaciones de entendimiento y pleitesía con el tercer Reich¹⁴.

No resulta extraño de esta forma que la dictadura intentara en la primera década de los años cuarenta crear un cine de exaltación patriótica que se venía a caracterizar en líneas generales porque trataba episodios recientes de la historia española bajo la perspectiva deformadora de un discurso en el que primaban esencialmente los valores asociados al militarismo. El objetivo fundamental que perseguían este tipo de películas era la necesidad de legitimar un nuevo Estado surgido bajo el signo de ilegalidad, arrumbando un gobierno elegido democráticamente por el pueblo en las urnas y precipitando al país al abismo de una cruenta guerra civil de cuyas heridas tardaría años en recuperarse. Los frutos de este tipo de cine no tardaron en verse reflejados en películas como **Sin novedad en el Alcázar** (1940) del italiano Augusto Genina, lo que demuestra que la Italia fascista no sólo sirvió de inspiración a las nuevas autoridades españolas, sino que también les apoyó materialmente mediante las coproducciones. A esta película le siguieron otras de producción netamente nacional como **El crucero Baleares** (1941), **Escuadrilla** (1941) o **Harka** (1941) y cuyo colofón sería **Raza** estrenada en 1942 con guión del propio Franco, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia que venía a relatar con impecable rigurosidad la versión de los vencedores sobre la guerra civil española¹⁵.

Aunque el intento de constituir un cine de exaltación patriótica se agotó en **Raza**, que acabó por constituir un filme único y singular y no la primera de las películas de un nuevo género, el franquismo intentó apropiarse del cine durante los cuarenta años que se mantuvo en el poder para extender e inculcar en los espectadores españoles la preeminencia de muchos de sus valores como un nacionalismo español exacerbado y provinciano o el desprecio y desconfianza por todo aquello que evocara la política, así como la defensa de una moral pacata y ultramontana basada en el miedo al sexo y en un machismo recalitrante.

14. Existe un gran número de trabajos existentes en torno a la producción cinematográfica franquista y a su función propagandística y de control social. No obstante, y sin ánimo de ser exhaustivo, pueden citarse los trabajos de ESTIVILL, J., "El cine y el control de la juventud en España (1939-1945)" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 25-26, febrero-junio 1997, Valencia, pp. 37-45 y "Forja de almas (1943) Un reflejo de la sociedad española de posguerra" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, octubre 1999, Valencia, pp. 9-23. BERTHIER, N., "Espagne folklorique et Epagne éternelle: L'irrésistible ascension de l'Espagnolade" en *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, nº 24, décembre 1996 "Imaginaires et symboliques dans l'Espagne du franquisme", Paris, pp. 245-255. También puede consultarse el trabajo de LABANYI, J., "Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo. El cine de misioneros y las películas folklóricas" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 32, junio 1999, Valencia, pp. 22-42. Para la relación con la Alemania de Hitler en materia cinematográfica puede verse DIEZ, E., "Los acuerdos cinematográficos entre Franco y el Tercer Reich" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 32, junio 1999, Valencia, pp. 35-59. Por último sobre el cine como difusor de los mitos del régimen puede verse *Archivos de la Filmoteca*, nº 35, junio 2000, Valencia, dedicado en gran parte al Alcázar de Toledo.

15. Sobre **Raza** (1942) existe un abundante material que resultaría imposible traer a colación en una nota de pie de página. No obstante, no sería de recibo referirse a este filme sin mencionar algunos de los trabajos que mejor han abordado el análisis de este filme. Una obra de obligada consulta es la de GUBERN, R., *Raza, un ensueño del general Franco*, Madrid, 1977 en la que el autor afirma que el guión de la película fue utilizado por Franco para reconstruir en la pantalla una visión idealizada de su propia biografía. Para una visión más actual y que hace hincapié en la idea de que el objetivo fundamental de la película, más que recrear mediante la ficción la vida del general Franco, es el de la propaganda política puede verse el excelente trabajo de BERTHIER, N., *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, 1998, pp. 41-67. De gran interés resulta también el artículo de ALBERICH, F., "Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 27 (octubre 1997), Valencia, pp. 50-62.



Cartel de una de las películas del llamado cine nacional en las que el papel de aguerrido militar español parecía reservado a Alfredo Mayo

paulatina introducían en sus películas reflexiones sobre la evolución histórica española cuestionando el viejo discurso de los vencedores que monopolizaba la memoria olvidando a los vencidos. Estos nuevos puntos de vista aportados por los realizadores más jóvenes jugaron un papel de gran importancia entre los ciudadanos que durante los años sesenta y setenta lucharon por que en España existiera una

Pese a todo, algunos de los más brillantes cineastas españoles supieron escamotear a la férrea mordaza de la censura franquista ejemplos de las críticas más afiladas y agudas contra el orden de cosas establecido mediante una curiosa combinación de creatividad, humor y arrojo que desembocaron en la creación de un nuevo lenguaje lleno de guiños y símbolos destinados al espectador capaz de leer entre líneas y que fue haciéndose cada vez más provocativo y directo a medida que la sociedad española fue sufriendo los efectos de una modernización que perseguía la peregrina finalidad de que los cambios económicos no fueran seguidos de progresos correlativos en la cultura y en la sociedad¹⁶.

La imposibilidad de refrenar estas transformaciones en un país que se veía obligado a abrirse progresivamente al exterior mediante la emigración y el turismo también se tradujo claramente en la obra de los cineastas españoles que de forma

16. Para este desafío de los creadores españoles frente a la censura franquista puede consultarse por ejemplo la obra de NEUSCHÄFER, H.J., *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Madrid, 1994. Normalmente se ha considerado a la película de Luis García Berlanga **Bienvenido Mr. Marshall** (1952) como el primer caballo de Troya que los cineastas españoles lograron colar al régimen denunciando las condiciones sociales económicas y sociales en las que se vivía con esta fábula maligna que denunciaba la situación de dependencia y adulación que debía adoptar España ante los todopoderosos Estados Unidos. Fue de nuevo Luis García Berlanga, esta vez basándose en un excelente guión del riojano Rafael Azcona, quien atacó los cimientos de la dictadura con **El Verdugo** (1963), un relato centrado en la España negra en la que las críticas referidas a los tabúes sexuales presentes en la sociedad española, la posición de la Iglesia, la inflexible burocracia y el falso rostro que la dictadura pretendía ofrecer a los turistas se entretrejan con la peculiar reflexión introducida sobre la pena de muerte en un país en la que ésta tenía plena vigencia. Para la figura de Rafael Azcona resulta imprescindible la obra coordinada por CABEZÓN, L.A. (Coord.), *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, 1997.

verdadera democracia asentada sobre libertades y derechos irrenunciables de la ciudadanía¹⁷.

Con lo expuesto hasta este momento se ha intentado demostrar como el cine resulta un material imprescindible para completar la visión histórica de los acontecimientos acaecidos durante el último siglo en Europa y más particularmente en España. Si se ha pasado muy por encima de cuestiones tan importantes como la del cine documental es porque tradicionalmente se han expresado menos reticencias al uso de este tipo de documentos como fuente histórica en los ámbitos académicos, mientras que se ha tendido a menospreciar el uso del llamado cine de ficción.

No podemos olvidar aquí que la idea que preside este trabajo es la de que todo el cine es histórico, ya que se hace desde el presente aportándonos importantes datos y referencias sobre su propio tiempo. Sin embargo, es importante subrayar que también ha existido un cine que ha tomado a la Historia como protagonista, como eje central de su narración. No obstante, es necesario remarcar que a veces la obsesiva reconstrucción por los detalles ambientales no evitan que la Historia retratada en los filmes provoque una evidente sensación de falsedad, como afirmaba John Houston acerca de las películas de Cecil B. De Mille¹⁸. Para considerar el problema del cine centrado en episodios históricos sería necesario un espacio mucho mayor del que aquí se dispone. Baste de momento señalar que el concepto de cine histórico debiera matizarse, pues todo el cine en general lo es en cuanto fue como lo demuestra el hecho de que numerosas películas centradas en determinados acontecimientos interpretan aquellos desde su propio presente, con lo cual también se hacen susceptibles de una lectura histórica. Por citar tan sólo dos ejemplos podemos recordar aquí el retrato de la Revolución Francesa ofrecida por Jean Renoir en su obra **La Marsellesa** (1937) en pleno auge del Frente Popular francés o el interés por las experiencias comunales y revolucionarias del pasado tan típico de la generación de 1968 que se trasluce en el **Winstanley** (1975) de Karl Brownlow. Por tanto, al igual que en una novela que esconde en su interior narraciones, puede afirmarse que el cine histórico también esconde Historia en su inte-

17. En este sentido, quizás pueda citarse como representativa y emblemática la obra de realizadores como Víctor Erice, Carlos Saura o Basilio Martín Patino. El primero de ellos se revelará como un cineasta mayor con **El Espíritu de la colmena** (1973), uno de los más bellos relatos llevados a cabos por el cine español en el que se da cuenta del nacimiento y afianzamiento del sentimiento de rebeldía en una joven que, precisamente a través del omnipresente cinematógrafo, descubre nuevos valores al margen de lo que había sido su universo cotidiano en un pueblo de la meseta castellana. En cuanto a Carlos Saura puede afirmarse de él, sobre todo en su primera época, que fue el cineasta de la memoria escamoteada, un autor cuya obra de esos años bucea en los mitos difundidos como verdades por el franquismo para recuperar una historia de la tragedia española que verdaderamente pertenece a todos los españoles y no sólo a los vencedores, como puede apreciarse en películas como **La Caza** (1965), **Ana y los lobos** (1972) o **La prima Angélica** (1973). Así lo parecen demostrar las reflexiones de autoras como DUGENE, C., "Histoire et memoire: Trois films de Carlos Saura (1965-1975)" en *Cahiers d'Histoire Immediate* nº 17, Toulouse, Mai, 2000, pp. 127-163 y CAMPORESI, V., "Ya son hechos muy lejanos y es muy difícil recordarlos: La Caza (C. Saura, 1965) y la memoria cinematográfica de la guerra civil durante el franquismo" en DE PABLO, S. (Ed.), *La Historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*, Bilbao, 2000, pp. 97-107. Por último, de Martín Patino puede decirse que su obra fue una de las más perseguidas por la censura hasta el punto de que **Canciones para después de una guerra** (1971) no pudo estrenarse hasta 1976, mientras que **Queridísimos verdugos** (1973) y **Caudillo** (1977) fueron rodadas en una situación prácticamente de clandestinidad. Para la trayectoria artística de este realizador puede verse VVAA., *Basilio Martín Patino. Obra Audiovisual*, Salamanca, 1999.

18. La cita de Houston en MONTERDE, J.E., SELVA MASOLIVER y SOLÁ, A., *La representación cinematográfica de la Historia*, Madrid, 2001, p. 93. Esta obra resulta de gran interés para los interesados en la relación establecida entre cine e Historia desde sus orígenes y ofrece interesantes lecturas didácticas de filmes históricos para los profesionales de la educación.

rior. Por otro lado, también debe señalarse que en ocasiones la recepción de una película en un contexto temporal y social determinado aporta así mismo importante información histórica. La evolución de esta recepción también es un dato a tener en cuenta por los estudiosos de Clio, como bien ha demostrado recientemente Valeria Camporesi¹⁹.

La cuestión con la que debe cerrarse el presente trabajo hace referencia al hecho de que la denominada Historia Local pueda o no servirse del cine como material válido para elaborar sus análisis o si debe mantenerse al margen de lo que ya es la tónica general en la Historia nacional y europea.

2. CINE E HISTORIA LOCAL FRENTE A LOCALISMO POSITIVISTA

Como hemos visto anteriormente, el cine se ha convertido no sólo en un símbolo de la nueva era que iba a alumbrarse desde las primeras décadas del siglo XX, sino también en un espejo que ofrecía el reflejo de las sociedades protagonistas de estos nuevos tiempos, de sus sueños, anhelos, esperanzas y frustraciones.

De esta forma, el cine se convertía en lo que Marc Ferro consideró como un excelente instrumento con el que elaborar una historia que pudiera aportarnos un contraanálisis de la sociedad ofreciéndonos información que no se ve²⁰. Es de suponer que estos indicios suministrados por el cine no excluyen a la sociedad de las pequeñas capitales de provincias aunque apenas se hayan rodado películas sobre su suelo, pues, ¿acaso los ciudadanos de estas áreas se vieron al margen de la influencia que el nuevo medio tuvo sobre toda la ciudadanía? ¿Acaso la colectividad provinciana del Logroño de posguerra no tuvo que sufrir las veleidades adocrinadoras del régimen franquista a lo largo de toda su andadura?

Francisco Ayala rememoraba como para los niños de la posguerra española el cine se convertía en una vía de escape de las miserias cotidianas y recordaba con especial añoranza como Charles Chaplin era para ellos uno de los personajes más entrañables que discurrían por las salas atestadas de la época, pues:

“Charlot, para los niños españoles, no es el pobre ángel vidriero delicado, delgado como su perro y su acordeón. Para ellos no rigen primariamente los valores cómico-sentimentales que forman el más denso núcleo de su orbe. Charlot es el desocupado que persigue una gallina transeúnte hasta obtener de ella un huevo; que roba un pastel con todas las leyes del arte y del ingenio; que sufre terrible pasión por una moneda de plata; que cambia de oficio y pasa trabajos, soportando la varia fortuna.

Los niños españoles le ríen el hambre a Charlot, y él también ríe su risa, enseñando los dientes blanquísimos en un desquijaramiento de hambre y carcajada; en una risa destructora, estremecida, resonante y hueca que hace vibrar con atroz furia las pantallas de España²¹.

El texto de Ayala es significativo por varias razones. La primera de ellas es mostrar como los niños españoles veían en Charlot algo seguramente muy distinto de

19. CAMPORESI, V., “Historias lejanas. Lecturas de **Lo que el viento se llevó** en la España franquista” en *Historia Contemporánea*, nº 22, Bilbao, 2001, pp. 67-80.

20. FERRO, M., *Cine e Historia*, Barcelona, 1980, pp. 27-28.

21. AYALA, F., *El escritor y el cine*, Madrid, 1988, pp. 46-47. La cursiva es mía.

lo que los niños americanos apreciaban en sus películas, lo cual quiere decir que una misma película no trasmite el mismo mensaje en un contexto que en otro. En segundo lugar, los niños españoles, acostumbrados a la penuria, la escasez y el hambre típicos de posguerra veían en Charlot un personaje cercano, capaz de convertirse en un icono, en un símbolo, casi tan cercano como el pobre Carpanta²² de los tebeos, cuyas aventuras eran una serie de despropósitos encaminados al nada despreciable fin de *menear el bigote*. Como los protagonistas de algunos relatos de Ignacio Aldecoa, el hambre de Charlot le lleva a comer y digerir los alimentos más inimaginables²³ como en la famosa colación de sus propias botas en **La quimera del oro** (1925). De esta forma, tal y como retrataba la película de Vittorio de Sica **Milagro en Milán** (1950) basada en un cuento de Cesare Zavattini²⁴, los niños españoles de la época soñaban con una aparición mágica no de castillos o princesas, sino de huevos fritos, pollos asados y jamones.

Una vez dicho esto resulta bastante absurdo afirmar que los niños logroñeses no sintieron emociones parecidas con películas como las de Chaplin o con otras que se proyectaban en las salas de Logroño, que en todas las fuentes aparecen como uno de los entretenimientos preferidos, tan sólo porque éstas no se rodaron en su ciudad. Cuestionar la idea de que la Historia Local no pueda utilizar esta fuente histórica tan sólo puede explicarse bajo un miope punto de vista incapaz de retirar el velo que ante sus ojos extiende un viejo prejuicio positivista. Esta anteojera no es otra que la denunciada hace ya algunos años por Marc Ferro en su *Cine e Historia* y consiste en la idea de una jerarquización de las fuentes que situaría en el primer puesto del escalafón de los materiales aptos para hacer la Historia aquellos documentos escritos que proceden del ámbito de la administración. Encabezando este cortejo de poder encontraríamos a los Archivos del Estado, después toda una serie de documentos que dejaron de ser secretos y por último los periódicos y publicaciones. Historia Local, biografías y relatos de viajes formarían el estamento más bajo de esta sociedad de las fuentes. De esta forma la Historia quedaba convertida en una mera crónica del poder y los historiadores en unos de sus más fieles servidores que en nombre del *Conocimiento* o de la *Ciencia* escribían al dictado de un Príncipe, un Estado, una clase o una Nación. La Historia no dejaba de ser así más que un relato destinado a justificar el poder, dictado frecuentemente por los pilares que lo sustentaban²⁵.

Desde mediados de los años cincuenta y, sobre todo, en las tres últimas décadas del siglo XX, los cambios sociales y políticos que han tenido lugar en las sociedades industrializadas de occidente han contribuido a que este modelo de Historia positivista se agotara por completo, apareciendo en su lugar nuevos modelos historiográficos que han elegido otros protagonistas para nuestra disciplina, viéndose

22. La alusión a Carpanta como personaje referencial de la España del estraperlo puede verse en VÁZQUEZ DE PARGA, S., *Los Cómics del franquismo*, Barcelona, 1980, pp. 188-189. El mismo autor nos ofrece también una visión sintética de los tebeos de humor en la España franquista en "El humorismo en la España de Franco" en ARIAS, A (Coord.), *Tebeos: los primeros cien años*, Madrid, 1996, pp. 299-302.

23. Un ejemplo de personaje que se jacta de haber comido perro y gato en el relato de Ignacio Aldecoa "Santa Olaja de Acero" en ALDECOA, I., *Cuentos completos*, Vol. II, Madrid, 1991, pp. 9-24.

24. La influencia de este autor y de la película de De Sica en la joven generación de escritores españoles de los años cincuenta puede verse en MARTÍN GAITE, C., *Esperando el porvenir*, Madrid, pp. 81-86.

25. FERRO, M., op. cit., pp. 21-23. Una puesta al día de todas estas cuestiones sobre la Historia española puede verse en PÉREZ GARZÓN, S. y otros, *La gestión de la memoria. La Historia de España al servicio del poder*, Barcelona, 2000.

obligados para ello a utilizar fuentes de índole distinta o a reformular las preguntas que hasta este momento se habían hecho a las fuentes tradicionales²⁶.

Fruto de este esfuerzo ha sido la aparición en el relato histórico de grupos hasta entonces marginados por él como las mujeres, los pobres o los delincuentes que, además, en el caso de la Historia Contemporánea imprimían su propia voz mediante el uso de las fuentes orales despreciadas hasta este momento por su *subjetividad*, como si otro tipo de fuentes se caracterizaran por una especie de idílica inocencia prístina²⁷.

Quienes rechazan abiertamente el uso de nuevas fuentes y metodologías en la Historia Local parecen satisfechos con la idea de que ésta siga ocupando el furgón de cola de nuestra profesión siendo incapaz de aportar datos de interés destinados a complementar las visiones de tipo general. Anclarse en este tipo de concepción acuñada bajo el paraguas de un positivismo decimonónico servirá únicamente para continuar aferrados a unos límites que en muchos casos no rebasan el espacio ofrecido por una enumeración descriptiva a la que le resulta verdaderamente difícil superar el marco no de lo regional, sino más bien de lo regionalista.

En definitiva, lo que puede ser un instrumento de conocimiento que aporte nuevos enfoques que enriquezcan y completen aquello que una visión de carácter más general ha sido incapaz de abarcar queda reducido de esta forma a un provincianismo de signo positivista insuficiente para producir un discurso histórico que desborde los estrechos límites de una cacareada identidad regional diseñada al servicio de aquello que pretende presentarse bajo el dudoso epíteto de *peculiar idiosincrasia*.

3. UN EJEMPLO DE CÓMO EL CINE PUEDE SER UNA FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIA LOCAL. EL FONDO DE HACIENDA DEL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LOGROÑO.

Lo que sigue a continuación pretende ser un pequeño ejemplo de cómo el cine y todo aquello que lo rodea puede convertirse en una interesante fuente de información sobre una sociedad determinada en un momento preciso de su Historia. El punto de partida que rigen estas notas es que el cine no sólo es una fuente en sí mismo, sino que además genera documentación como carteles, programas y aquella que tiene que ver con las relaciones con las instituciones que aportan interesante información para conocer importantes aspectos de las sociedades estudiadas, abarcando un amplio espectro que iría desde la estética, mentalidad y costumbres a la censura y la naturaleza del régimen político en el que se dan.

26. No considero que sea este el lugar adecuado para intentar exponer el surgimiento de esta renovadora corriente historiográfica. Una buena muestra no obstante es la que nos ofrece por ejemplo BURKE, P. (Ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, 1993.

27. Precisamente, algunos de los nuevos trabajos hechos desde el punto de vista de la Historia del Tiempo Presente insisten en la necesidad de cuestionar el criterio de objetividad como rasgo definitorio de la *realidad* en una sociedad en la que cada vez más son los medios de comunicación los que construyen el discurso social, como muy bien ha señalado SÁNCHEZ GONZÁLEZ, J., "La reconstrucción del acontecimiento histórico a través de los medios de comunicación" en DÍAZ BARRADO, M. (Coord.), *Historia del Tiempo Presente. Teoría y metodología*, Salamanca, 1998, pp. 110-120.

Para ello he elegido un fondo documental que se puede estudiar en el Archivo Histórico Provincial de Logroño y que hace referencia a la contribución que los empresarios de espectáculos estaban obligados a pagar a la Hacienda Pública debiendo aportar obligatoriamente a esta institución una relación con el número de funciones celebradas y con los precios que rigieron en cada una de ellas. En la mayor parte de los casos las sesiones se justificaban remitiendo a la Delegación de Hacienda los programas de mano de las mismas. El período cronológico en el que centro esta pequeña propuesta de estudio es el que transcurre desde principios de los años treinta hasta los inicios de los cuarenta con el trágico interregno entre las dos décadas de la guerra civil.

Lo primero que nos permite ver la citada fuente es que el cine no era un espacio neutro, sino que su organización tanto temporal como espacial respondía a una jerarquización por motivos económicos. Así no era lo mismo acudir a la sesión de tarde que a la de noche y tampoco era lo mismo sacar una entrada en las filas centrales que en las laterales puesto que las primeras estaban reservadas a aquellos que tenían un mayor poder adquisitivo. Por ejemplo, quien quería asistir a la proyección de una película de Charles Chaplin en el Cine Olympia de Logroño en 1932 podía elegir entre tres sesiones. La primera era la denominada popular y comenzaba a las cuatro y media de la tarde oscilando los precios de las entradas entre 1,80 ptas. para una butaca central y las 0,80 de una butaca de palco. La segunda de ellas se definía por la propia empresa como Vermouth Gran Gala, tenía lugar a las 7 de la tarde, fuera de abono y los precios aumentaban considerablemente llegando a costar la butaca central 2,25 ptas. y 1 pta. las de palco²⁸. Como puede verse, esta no era la ocasión más propicia para los estratos más humildes de la sociedad logroñesa que o bien esperaban pacientemente su momento o bien reservaban esta sesión para ocasiones muy especiales. Por último, la sesión más concurrida debía ser la de la noche en la que podía conseguirse una butaca central por 1,50 ptas. mientras que las butacas de palco, que popularmente se conocían como gallinero, mantenían el mismo precio que en la sesión denominada popular, o sea 0,80 ptas.

Así, se muestra claramente como el espacio destinado a las proyecciones cinematográficas estaba jerarquizado y dividido en razón del precio de las entradas pero también en razón de la franja horaria en que se diese la sesión. De esta forma, podemos suponer que la de las cuatro y media no era accesible a aquellos que en ese momento estaban trabajando, que en la sociedad riojana de la época debían ser en su mayor parte hombres. Lo más probable fuera que, atendiendo a sensatas razones de economía familiar, la sesión de las cuatro y media fuera la de los niños, vigilados por sus hermanos mayores o por sus madres, que de paso tenían la oportunidad de regresar a uno de los espacios que más frecuentaba en los años dorados de su noviazgo.

La sesión de la noche era la reservada a los hombres solteros y sobre todo a las parejas que habían incorporado el rito de acudir al cine como uno de los elementos fundamentales del noviazgo en una ciudad de provincias. De hecho una de las señales que era comúnmente aceptada por los ciudadanos como símbolo inequí-

28. A(rchivo) H(istórico) P(rovincial) de L(ogroño). HA(cienda). Caja 2.985/1 Rentas. Contribución Industrial. Declaraciones de espectáculos. 1932. En esta misma caja encontramos que había lugares que tenían precios más populares que el Olympia como el Frontón Logroñés.

voco de que se inauguraba una relación entre un hombre y una mujer era que ambos acudiesen al cine juntos por primera vez²⁹.

De esta forma, también podemos afirmar que en este período cronológico el cine es un espacio jerarquizado también en cuanto a lo que el género se refiere en una España que había comenzado a evolucionar en este aspecto al igual que otros países de la Europa liberal hasta el retroceso y corte brusco que supuso el franquismo.

Cinco años más tarde, y en plena guerra civil, los cines siguen funcionando en una ciudad de la retaguardia nacional que apenas ofreció resistencia al alzamiento pero en las salas ya podemos apreciar cambios significativos que acompañaban al signo de los tiempos como la proliferación de funciones que se hacían a beneficio de Auxilio Social, como la que tuvo lugar el 30 de diciembre de 1937, o aquellas destinadas al Aguinaldo del Soldado como la que se ofreció el 9 de diciembre del mismo año. Además los precios de las entradas incluían un 5 por ciento de su cuantía reservado a la infancia³⁰.

No obstante, la guerra civil no pareció alterar demasiado la programación de las salas de cine pues sólo en octubre de 1936 el Teatro Moderno, el Cine Olympia, el Teatro Bretón y el Frontón Logroñés celebraron 59 sesiones, lo que no es una cifra despreciable en una pequeña ciudad de provincias y en plena guerra civil.

Apenas un año antes de que ésta concluyera, en febrero de 1938, el Teatro Moderno ofrecía una gala a beneficio del Subsidio Pro-Combatientes en la que se proyectaba el documental “¡Vizcaya y el 18 de julio!” del que se ofrecieron 78 sesiones. El programa anunciador del evento ya nos mostraba cual era el tono del mismo y de nuevo evidenciaba la utilidad del cinematógrafo para formar parte del esfuerzo propagandístico tan valorado desde los inicios del siglo XX, pues en su texto se afirmaba como:

“Al ver esta impresionante película, donde esta recogida fielmente la gesta heroica de nuestra Santa Cruzada en el País Vasco, la emoción más honda, y al mismo tiempo el orgullo más legítimo, hacen latir intensamente nuestros corazones. ¡Vizcaya! El frente que según los técnicos rojos era infranqueable, se viene abajo ante el empuje arrollador y entusiasta de nuestros bravos soldados (...) Nuestro generalísimo FRANCO, con su sonrisa, con su grandiosa serenidad conduciendo a España hacia la victoria final, dirige personalmente las operaciones (...) ¡18 de julio! Nuestra retaguardia henchida de fe y fervor patrióticos. La exaltación de sus figuras señeras, el culto a sus héroes y mártires, garantía de un futuro glorioso y pujante por caminos de Imperio... visión esplendorosa de una España inmortal (...)”³¹.

La presencia de este tipo de documentales como complemento a la película también fue muy frecuente³² en una España tan sumamente militarizada que para

29. Una vez más esta información nos es aportada por el propio cine en la excelente **Calle Mayor** (1956) de Juan Antonio Bardem que reproduce el asfixiante ambiente de una ciudad de provincias bajo los rígidos códigos morales y sociales acuñados por el franquismo. Un interesante ensayo sobre esta película es el de RÍOS CARRATALÁ, J.A., *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alicante, 1999.

30. A.H.P.L., HA, Rentas. Contribución Industrial. Declaraciones de espectáculos, Caja, 3.007. 1936-37

31. A.H.P.L., HA, Rentas. Contribución Industrial. Declaraciones de espectáculos, Caja, 3.293. 1938-39.

32. Concretamente el Teatro Moderno proyectó números del Cinegiornale LUCE como el nº 17 el 8 de abril de 1938 que documentaba la llegada de 500 huérfanos de guerra de los combatientes italianos a favor de la causa nacional a los que el Estado italiano ofrecía un período de vacaciones en el campo. También se proyectaron noticiarios pertenecientes a la UFA. A.H.P.L., HA, Rentas. Contribución Industrial. Declaraciones de espectáculos, Caja, 3.293. 1938-39.

anunciar lo que se presentaba como el acontecimiento cinematográfico del año, el estreno de **Currito de la Cruz** (1935), se advertía que “Todo Logroño *desfilará* a verla; no se descuide un momento en adquirir sus localidades”³³. El momento álgido de este tipo de proyecciones llegaría con el documental de 1939 presentado bajo el título **El gran desfile militar de Barcelona** proyectado el 17 de marzo de 1939 y que, aunque no fue rodado en La Rioja como su propio título indica, sirvió para comenzar a mostrar a los riojanos que asistían al cine en el Teatro Moderno el que a partir de este momento iba a ser el discurso de la victoria total promovido e institucionalizado por las autoridades franquistas durante casi cuarenta años³⁴.

Los dos acontecimientos cinematográficos con los que se iba a inaugurar la década de los cuarenta en Logroño anticipaban ya lo que iba a caracterizarse por el control absoluto de la población mediante el adoctrinamiento y la censura. La primera de las películas era la del italiano Augusto Genina, **Sin novedad en el Alcázar** (1940) que ilustraba y documentaba uno de los mitos más apreciados y difundidos por las autoridades franquistas³⁵.

El último gran evento con el que podemos dar por concluido este pequeño artículo es el estreno de **Raza** (1942) de José Luis Sáenz de Heredia presentada en el Teatro Moderno como “El acontecimiento del año” y “La película de España” lo que dejaba bien claro que España sólo era la España nacional. La película también se proyectó al mismo tiempo en el Teatro Bretón³⁶.

Como ha podido verse el paso de la guerra civil hasta el inicio del régimen de Franco supuso un gran incremento de la presencia propagandística en el cine que no se agotaba en las pantallas, sino que extendía sus tentáculos a todo aquello que tenía que ver con la promoción de las películas como los programas de mano y los carteles. Estos elementos también pueden aportarnos una valiosa información sobre el canon estético de la época o la falsa imagen cargada de tópicos que se pretendía ofrecer de España en el exterior mediante la exportación de *españoladas* que convertían al país en una gran Andalucía poblada por gitanillas y folklóricas³⁷. Es evidente que todo esta parafernalia propagandística también debió dejarse notar en la sociedad riojana aunque nuestra provincia no fuera un lugar frecuente de rodaje de las películas que se exhibían en sus salas.

33. A.H.P.L., HA, Rentas. Contribución Industrial. Declaraciones de espectáculos, Caja, 3.293. 1938-39. La cursiva es mía. Para la transmisión de los valores de una España militarizada a través de los reportajes del Noticiero Español puede verse BIZCARRONDO, M., “Cuando España era un desfile. El Noticiero Español” en DEL AMO, A. e IBÁÑEZ, M^a.L., *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, 1996, pp. 73-90.

34. A.H.P.L., HA, Rentas. Contribución Industrial. Declaraciones de espectáculos, Caja, 3.293. 1938-39. Esta película aparece registrada en el *Catálogo general del cine de la guerra civil* arriba citado en p. 512 con el título de **La gran parada militar en Barcelona con asistencia de S.E. el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos Nacionales** (1939).

35. A.H.P.L., HA, Rentas. Contribución Industrial. Declaraciones de espectáculos. Caja, 3.294. 1940. Un excelente dossier sobre la película de Genina y su papel en la mitología franquista puede encontrarse en *Archivos de la Filmoteca*, nº 35, Valencia, junio 2000, pp. 71-156. Para la deconstrucción del mito alimentado por la propaganda franquista puede verse REIG TAPIA, A., *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*, Madrid, 1999, pp. 149-187.

36. A.H.P.L., HA, Rentas. Contribución Industrial. Declaraciones de espectáculos. Caja, 3.603. 1942.

37. Para el cambio que tuvo que sufrir este género de películas a fin de adaptarse a las pretensiones del nuevo Estado puede verse BERTHIER, N., “Espagne folklorique et Espagne éternelle...”

4. CONCLUSIONES

A lo largo de todo este ensayo se ha intentado demostrar como la influencia del cine en la nueva sociedad de masas que iba a instaurarse en Europa desde principios del siglo XX iba a ser decisiva y como quienes deseaban llegar al poder y mantenerse en él se dieron cuenta muy pronto de las excelentes posibilidades del cine como arma propagandística. Esto fue así desde la Rusia de los Soviets hasta llegar a los regímenes de corte fascista surgidos en la Europa de la crisis de entreguerras como la Italia fascista o la Alemania nazi que produjo algunos de los filmes más logrados en los que se combinaban la propaganda política con la nueva estética vinculada a los ideales del Partido Nacional Socialista³⁸.

Esto ha hecho del medio cinematográfico un excelente espejo de la sociedad que lo produce pero también una fuente que permite realizar un contranálisis de las propuestas oficiales que subyacen en cada filme. El cine constituye así un elemento esencial para comprender más en profundidad el universo de lo mental y lo simbólico del cuerpo social que lo produce. Por tanto, la segunda conclusión a la que puede llegarse es que también resulta de gran interés para los estudios históricos de tipo local si queremos producir una Historia que realmente aporte cosas y que sea capaz de superar un localismo positivista que facilita el hecho de que los trabajos producidos a nivel regional no rebasen, en muchos casos, el nivel de la anécdota propia de una gacetilla local y de que arrastren aún el lastre de un enfoque metodológico positivista casi decimonónico.

La creatividad y la imaginación³⁹ unidas a nuevos presupuestos metodológicos más cercanos a la Historia Social y a la Historia Cultural pueden abrir nuevas vías de trabajo en Historia Local que ayuden a rellenar los espacios que una investigación de tipo generalista es incapaz de cubrir. De esta forma nuestra labor investigadora puede resultar un excelente complemento que, a modo de lente de microscopio, nos permita vislumbrar aspectos de la vida cotidiana, las creencias o mentalidades que generalmente se escapan a la visión estructural de otro tipo de estudios complementándolos y produciendo una Historia Local capaz de decir cosas por sí misma.

38. Puede verse para ello la película documental sobre las fiestas del Partido Nazi en Nuremberg rodada en 1934 por Leni Riefensthal quien tardó más de un año en montarla y que se estrenó en 1935 bajo el título **El triunfo de la voluntad**.

39. La necesidad de la imaginación para producir buena Historia en HOBBSAWM, E., "Sobre la Historia desde abajo" en *Sobre la Historia*, Barcelona, 1998, pp. 205-219. La alusión concreta a la necesidad de la imaginación en p. 216.