

Cinema

El cine històric espanyol i la manera de tractar l'edat mitjana

per Ana Fernández

Cine Club Sabadell



El cine històric espanyol, comparat amb altres filmografies, presenta un esquema bastant simple: la projecció sobre el passat d'uns codis morals, ètics i religiosos convertits en una ideologia que, perseguint allò transcendent -en el seu sentit místic-, trencava el mecanisme de la memòria col·lectiva. Em refereixo a un cine espanyol que transcorre entre les dècades dels anys quaranta i cinquanta.

Si comparem aquest esquema amb una estructura com la que proposa la cinematografia americana, el seu simplisme ens apareix cristal·lí. La producció americana del film d'època optà generalment per la llegenda: la temàtica cavalleresca o la dedicada a Robin Hood - tinguem en compte les diferències entre un Thorpe, un Curtiz o un Huston, per exemple. Com en el cinema espanyol, també el present immediat es projecta sobre el passat -un

passat que històricament, no els pertany, però, diferentment, aquesta projecció es fa mitjançant l'estilització de l'heroi: l'espectador és conscient que allò que veu és l'aventura. Ni quan els temes precisen de figures altament significatives de la seva història, el discurs no és dogmàtic. Un film com FORT APACHE (1948), de John Ford, que tracta la figura del general Custer, és, abans que res, un film de Ford, que permet a l'espectador llibertat de lectura davant els fets que ens mostra. LOCURA DE AMOR (1949), de Juan de Orduña, en canvi, no és, per sobre de tot, un film d'Orduña -no permet una lectura oberta dels fets, és unilateral i en planteja una sola interpretació.

Quant a la utilització dels actors i el culte als personatges històrics (Errol Flynn/Robin Hood, per exemple), no és una altra cosa que una estilització estètica. Aquella nimfa verda en què es converteix Robin Hood és un model estètic, no moral. També ho és la humanització del mite que Lester fa amb Robin a ROBIN AND MARIAN (1976). Des de la tesiura de la fàbula, el maniqueisme no existeix, s'expliquen llegendes, no s'exemplifica com a les històries espanyoles que, des de l'anèdota literària, intenten fixar fets històrics: AMAYA (1952), de Luís Marquina, INÉS DE CASTRO (1944), de M. García Viñolas.

Un altre dels esquemes a comparar pot ésser el tractament que el cinema europeu ha donat a aquests films. Homes que, des d'actituds diferents, miren amb curiositat el passat: Dreyer, Bresson, Rossellini, Rohmer, etc. Bresson ho fa amb erudició, plantejament que, des del sentit lingüístic, farà seu Rohmer. Rosellini intentarà fer possible la mirada al passat mitjançant la crònica. Els primers, influïts per l'escola de l'estudi de les mentalitats; Rossellini, pel substrat italià de l'Humanisme, entès

en la seva forma moderna.

A Espanya, no tan sols li mancava imaginació ideològica al cinema històric, passava el mateix amb altres temes. Com a exponent immediat estava el cinema religiós: "...Folletón lacrimogeno, labor misionera, aspecto trágico, problemas íntimos, misiones urbanas, etc." (1). Així defineix aquest cine Angel Falquina a finals dels anys seixanta. Un cine absoluta-



ment lineal i superficial que havia fet afirmar a García Escudero: "...la realidad histórica es la más difícil de recrear... Entre nosotros no se pecó tanto, como en otras partes, de hacer, en vez de cine, "romance", sino por lo que cinematográficamente es más peligroso: por retórica, por patriotismo de juegos florales, que, naturalmente, no es lo que debemos entender por patriotismo, pero que, sobre todo, no de-



bemos entender como cine... Porque prefirió la Apología a la Historia, nuestro cine histórico se quedó en enfático". (2)

Aquest èmfasi que ens denuncia Escudero el 1962 ja havia estat gestat els anys quaranta. Carlos Fernández Cuenca ens diu: "...cine de las grandes evocaciones históricas..." (3). I, com ens informa Felix Fanés (4), entre 1947 i 1951 serà CIFESA la productora que millor catalitzarà aquesta forma de fer "evocación histórica". L'esquematisme repetitiu del cinema espanyol: l'anècdota amorosa insertada en un clarivident transfons polític (5). No resisteix la comparació amb altres cinematografies, ni



tan sols amb la italiana que, tècnicament, la supera. Haurem d'esperar a la dècada dels vuitanta per sortir d'aquest esquema mediocre; ho farem amb films com LA CONQUISTA DE ALBANIA (1983), de Alfonso Ungria, o EL DORADO (1989), de Carlos Saura.

Pròpiament, l'historicisme cinematogràfic espanyol es basava en la potenciació individualista, en la reducció de la

col·lectivitat a simple anècdota. Herois, sense transcendentalitzar, utilitzats com a instruments tranquil·litzadors des de la idealització del subjecte. Així, l'espectador minimitzat en la impotència quotidiana els converteix -als herois- en una irrealitat conformista. En aquesta línia, podem classificar films americans - com és tota la rècula de Rambos- que pretenen alterar en la memòria col·lectiva el sentit real de la història.

L'heroi deífic col·loca l'espectador en un clarivident estat de conformisme. La novel·la de la cavallerescia, o l'inconformisme de l'aventura, es rebutjada per la cinematografia espanyola. I més, el tractament transcendental que els anglesos havien treballat amb els herois shakesperians, que els americans havien estilitzat amb les llegendes cèltiques, etc., aquí s'ignoren, s'ignoren les paraules de Paul Valery: "...Allò que ells anomenen ésser superior és un ésser que s'ha equivocat". El sentit tràgic de la Cavalleria, per exemple, és incompatible amb el sentit triomfal que, des del camp hagiogràfic, es perseguia. Per això, amb poques excepcions (6), la història, per al cinema espanyol, començava a l'època moderna, quan els fets eren susceptibles d'adoptar l'èpica moralitzadora de l'Imperi. I és aquí on neix la crítica que farà d'allò que és ibèric, nacional, un argument per a la cinematografia.

Així, films com DON QUIJOTE (1948), de Rafael Gil, es convertiran en teatrets de sentimentalitat patriòtica: un Quijote sense ironia, sense lucidesa, sense el sentiment càustic que aporta el seu autor. I és que qualsevol peça que es prestés a la política de "souvenirs" es convertia en "Film de Interés Nacional".

El cinema espanyol va fer néixer la història amb els Reis Catòlics i, amb un bon salt, l'acaba amb l'obsessiu tractament de la Guerra Civil. L'època medieval resta sumida en un xiu-xiu. Es tracta de quelcom llunyà i políticament ambigu. El romanticisme intel·lectual dels anys setanta realitzarà alguna frivolitat medievalista, però sempre emmirallant-se en models foranis. Fins aleshores, la introspecció a la



pròpia història restarà limitada a recreacions literàries. Com he dit abans, els vuitanta ens donaran, finalment, títols dignes de tenir en compte.

Notes:

- (1) Angel Falquina. "¡Cine religioso español!". Cine Estudio nº 69-1968.
- (2) García Escudero. CINE ESPAÑOL. Libros de cine Rialp, 1962.
- (3) Carlos Fernández Cuenca. "El sentido nacional de LA CALLE SIN SOL".
- (4) Felix Fanés. CIFESA LA ANTORCHA DE LOS ÉXITOS. Institut "Alfons El Magnànim" Dpto. Provin. de Valencia. 1982.
- (5) En aquest sentit, Felix Fanés, a la mateixa obra, desenvolupa tot un complet quadre sobre la tipologia i continguts del cinema històric espanyol. Pga. 178.
- (6) Com a excepcions: EL SEÑOR FEUDAL (1925), de A.G. Carrasco. AMAYA (1952), de Luis Marquina. ROBIN HOOD NUNCA MUERE (1974), de F. Belmont, i DEL AMOR Y DE LA MUERTE (1977), de A.G. Rico.

Interiors
"tot un estil"
MOBLE DISSENY
I DECORACIÓ
Sant Cugat. 11 Sabadell

GADEA
casa vostra

PAPERERIA
MATERIAL D'OFICINA
REVISTES - DIARIS
FOTOCÒPIES
GOMBAU
PALANCA, 7 - Tel. 725 87 80 - 08202 SABADELL