

Sally Faulkner. *Un cine contradictorio. Ocho filmes españoles de la década de 1960*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2022, 358 pp.

Laura Caballero Ruiz de Martín-Esteban

Las dobleces en el cine español de los sesenta es el tema que aborda el libro de la autora Sally Faulkner, *Un cine contradictorio. Ocho filmes españoles de la década de 1960*. Dobleces en ambos sentidos. Por una parte, como los significados contradictorios y ambivalentes que afloran en el cine que se produjo en España durante los sesenta, a consecuencia de una década marcada por las desigualdades y conflictos. Por otra parte, las dobleces como resultado de los solapamientos y coincidencias que existieron entre el cine popular y el cine de Arte y Ensayo de la época (o como la autora los califica, Viejo y Nuevo Cine Español), tanto a nivel estilístico como en el modo de producción.

Para abordar tales objetivos, el libro presenta ocho películas españolas de la década de 1960 y realiza un pormenorizado análisis de sus textos filmicos, así como de sus contextos de producción y difusión. Aun con continuas referencias cruzadas, los ocho films se dividen en tres bloques. En el primero, se analizan dos películas del Viejo Cine Español (VCE): *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) y *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965). En su segundo, cuatro largometrajes del Nuevo Cine Español (NCE): *Los farsantes* (Mario Camus, 1963), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Nueve Cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965) y *La caza* (Carlos Saura, 1965). Por último, el tercer bloque analiza dos películas que no llegaron a ser vistas por el público tras su producción: *El mundo sigue* (Fernando Fernán Gómez, 1963) y *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1969).

Como la autora explica en la introducción, la cinematografía española de aquella época participaba del momento convulso que, impulsado por las Nuevas Olas, conoció el cine a nivel internacional durante los sesenta. Pero, sobre todo, se enmarcaba en el periodo de cambios que atravesaba el franquismo desarrollista. Este proceso fue avanzando precaria y desigualmente con los intentos del régimen por homologarse al resto de potencias capitalistas (a través del Plan de Desarrollo de 1963) y de mantener, por otro lado, sus esencias autoritarias, represivas, nacional-católicas, oligárquicas y patriarcales. El minucioso y perspicaz análisis textual de Faulkner a los ocho títulos nos revela cómo el cine reflejaba, contestaba o apuntalaba las paradojas y tensiones que se desprendían de dicho proceso. El cine habló, entre otros temas, de los cambios dados al pasar de un modelo de vida rural a uno urbano tras la rápida industrialización del país. Así, los discursos filmicos podían proclamar nostálgicamente las virtudes de lo rústico, como en *La ciudad no es para mí*, o apuntar a los deseos que despertaba la ciudad, como en *Nueve cartas a Berta*.

El cine también mostró las transformaciones en los roles de género y familiares tras la incorporación de la mujer a la vida pública y laboral, ya fuera para tejer equi-

librios entre tradición y modernidad, como en *La gran familia*, o para señalar sus nuevos (y aun estrechos) límites, como en *Margarita y el lobo*. La persistencia de un catolicísimo ultraconservador queda reflejada en *Los Farsantes*, donde se previene de los efectos alienantes del ceremonial religioso. El conflicto generacional entre los nacidos antes y después de la Guerra Civil fue representado en *La caza*, donde, más allá, se señalaba la incapacidad de un régimen (y dictador) senil para ganarse el apoyo de la juventud. Por último, el libro expone cómo el cine trató la difícil identificación con lo nacional, empañada aun por los fantasmas de la guerra a pesar de la política propagandística de los “25 años de Paz”, como queda reflejado en *El mundo sigue*.

Con los análisis de las seis películas del primer y segundo bloque, la autora se propone romper con la clásica dicotomía entre Viejo y Nuevo Cine Español como forma de ordenar y entender la producción cinematográfica española. Faulkner señala con precisión las numerosas conexiones existentes entre estos seis films. Se daban, por ejemplo, en el medio de financiación y producción. Contra la idea de un cine popular autosuficiente en taquilla y un cine de Arte y Ensayo dependiente del sistema de subvenciones, la autora explica cómo *La gran familia* fue concebida para recibir la más elevada calificación (y con ello, máxima subvención estatal) antes que para recibir la atención del público. También es esclarecedor el caso de *Los farsantes*, considerada la primera película del NCE y producida, sin embargo, gracias a la “factoría” de Ignacio Iquino, asentado productor del VCE que quiso participar del nuevo sistema de ayudas de 1964 (diseñado para promocionar a los jóvenes licenciados de la Escuela Oficial de Cine). También existían préstamos en las formas y lenguaje cinematográfico. El innovador uso del montaje acelerado y del rock en la banda sonora en *La ciudad no es para mí*, construyen un moderno collage de un Madrid vibrante. Por otra parte, la dirección de fotografía en *La tía Tula*, con su diseño de los lúgubres espacios domésticos, debe mucho al cine de género de aires góticos.

Esto último entronca con otro de los cruces más fértiles entre cine popular y cine de Arte y Ensayo: la presencia y las aportaciones de miembros de los equipos técnico-artísticos que colaboraron en ambos tipos de producciones. En efecto, tanto el montador de *La ciudad no es para mí*, Alfonso Santacana, como el director de fotografía de *La tía Tula*, Juan Julio Baena, trabajaron en sendas tradiciones cinematográficas (por ejemplo, Santacana fue el montador de *El verdugo* [Luis García-Berlanga, 1963] y Baena de películas de Pedro Lazaga). El caso más claro que nos muestra Faulkner sobre estas interconexiones es el del montador Pedro del Rey, quien trabajó en *La gran familia* y *La tía Tula*. Estas coincidencias, pocas veces tenidas en cuenta dentro de la historiografía del cine, demuestran, además, cómo la producción cinematográfica es un trabajo colectivo, donde intervienen múltiples agentes creativos más allá de la figura unipersonal del autor-director.

La naturaleza plural de la autoría, sobre todo en el cine popular, es el punto de partida de otra de las ideas clave del libro. Faulkner analiza cómo el trabajo actoral, de fotografía, montaje o sonido de las películas del VCE permitieron inscribir pequeños mensajes de resistencia que contribuyeron a socavar, desde dentro, parte de los discursos conservadores del cine popular de los 60, generalmente alineado con las doctrinas tradicionales del régimen. Valga de ejemplo la inquietante interpretación de Pepe Isbert en *La gran familia* como patriarca infantilizado o la sugestiva imagen de un Madrid moderno y vibrante en *La ciudad no es para mí*, imágenes que con probabilidad no pasaron desapercibidas para buena parte del público. Jun-

to con la revisión de la función crítica del cine popular, la autora también propone volver a considerar el papel del NCE y su relación con el régimen que lo patrocinó. Desmarcándose de la tradicional polaridad entre cine posibilista y antesala del cine democrático, el sentido (político, estético e ideológico) de este cine es revaluado precisamente por su capacidad para mediar con la contradicción, lo que le daría mayor complejidad y sensibilidad.

La dicotomía Nuevo y Viejo Cine Español queda definitivamente desbaratada con el último bloque, al introducir, con él, aquel otro cine que no encaja en ninguna de las categorías anteriores. Este tercer bloque supone una importante novedad. Primero, porque se trata de una nueva sección que amplía la edición del libro publicada en 2006, en versión inglesa, bajo el título *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s* (Edinburgh University Press). Pero la novedad radica, sobre todo, en que con él Faulkner presta atención a un cine poco explorado hasta la fecha, aquel que ya fuera por motivos de prohibición directa, vía Junta de Censura, o por grandes dificultades en su distribución, quedó fuera del espacio público. Las razones por las que fueron proscritas estas películas no solo hablan de las contradicciones de época, sino que permiten localizar con mayor claridad los límites de lo tolerable en una época de posibilismos, donde dichos límites resultaban más ambiguos y móviles. Es el caso de *Margarita y el lobo*, donde el discurso abiertamente feminista elaborado por su directora (en conexión con los debates foráneos del feminismo de época y como anticipo a su difusión por España) le valió la oposición de compañeros, profesores (de la Escuela Oficial de Cine) y censores. También, la autora muestra cómo el cine no visto de una época conserva significados latentes que son sacados a la luz si es recibido en otra época distinta. Es el caso de *El mundo sigue*, donde a través de la aplicación del concepto de “*delayed cinema*” acuñado por Laura Mulvey, la autora puede trasladar el contexto de recepción de 1965 a 2007, año en que la película fue restrenada. Con ello, las críticas implícitas en la película a la propaganda oficial del régimen o al desarrollismo encajarían bien dentro de una perspectiva en clave feminista.

En definitiva, el amplio manejo bibliográfico, la variedad de enfoques analíticos y la perspicaz visión de la autora, permiten una lectura del todo original al cine de aquella década. Dada la novedad que supone, se hubiera agradecido, quizá, una mayor extensión en el tercer bloque de las películas “no vistas”, presentadas estas como formas genuinas de hacer cine fuera de las categorías VCE-NCE. Aunque, tal vez, la sugerente última frase que cierra el libro (“Que las nuevas oportunidades que en la década de 1960 parecían estar abriéndose en el cine español, durante la década de 1970 solo pudieran hacerlo parcialmente, es, sin embargo, otra historia”, p. 320) anuncie una posible continuación en ese sentido.