



Yarza, Alejandro: *Tras las lágrimas del franquismo. Creación y destrucción de la estética kitsch en el cine español*. Valencia, Shangrila, 2024. 436 pp.

Jorge Marrero Zapatero  

<http://dx.doi.org/10.5209/chco.99809>

El análisis de la producción cinematográfica del franquismo lleva décadas siendo uno de los focos principales de los estudios cinematográficos realizados en este país. No es habitual, sin embargo, encontrar aproximaciones al tema tan completas e innovadoras como la que realiza Alejandro Yarza, profesor de la Universidad de Georgetown (Washington DC), en el presente libro, que se aleja de la recurrente perspectiva enfocada a cuestiones como lo español o la españolidad y su herencia histórico-artística. El autor propone un estudio de cómo la estética *kitsch* fue utilizada en el cine de la dictadura como forma de manipulación ideológica para, posteriormente, analizar películas que se encargaron de reconstruir la memoria histórica nacional y “sabotear esa estética desde dentro reimaginando paródicamente sus clichés narrativos y visuales” (p. 18).

El enfoque que propone Yarza, cuyos trabajos se centran en la etapa franquista y posfranquista, posibilita una investigación en el que diversas disciplinas se dan la mano: desde las teorías en torno al *kitsch* hasta los estudios histórico-culturales sobre el franquismo o los análisis narrativos y visuales de las películas seleccionadas. Las diferentes perspectivas filosóficas de autores como Milan Kundera, Saul Friedländer, Hermann Broch o Umberto Eco, establecidas desde el inicio, definen claramente qué es exactamente el *kitsch* como concepto analítico, al tiempo que permiten plantear diferentes líneas interpretativas que se irán explorando con profundidad en el trabajo. Se explica aquí también cómo el concepto deviene una herramienta ética y estética tan potente y peligrosa en manos fascistas. Las seis películas franquistas escogidas y las cuatro antifranquistas no solo componen un recorrido cronológico completo de la historia del cine español sino que, además, ejemplifican a la perfección las distintas formas de uso del *kitsch* como arma política y de la lágrima, teorizada por Kundera, como símbolo.

Una de las características principales del *kitsch*, defendida por autores como Broch y Eco, es el uso y mezcla de referencias éticas y estéticas en un mismo producto cultural o artístico. Esto provoca que el contenido ideológico se modifique, en favor de una nueva imposición política, y que se logre otorgar cierto valor (inexistente) a la obra final. Aunque estas ideas están presentes a lo largo de las seis películas franquistas estudiadas, destacan los análisis de *Raza* y *Surcos*, quizá las dos obras más conocidas del periodo. En la primera se intenta “crear un efecto artístico” (p. 49) mediante el uso de referencias visuales provenientes del cine soviético, el cine clásico norteamericano y el expresionismo alemán. Algo similar ocurre en la segunda, generándose así una “tensión estructural entre su ideología fascista y su apropiación formal de varios estilos cinematográficos prestigiosos de la ideología contraria” (p. 135) como el neorrealismo italiano, el cine negro o *Ciudadano Kane*. De esta forma no solo se observa cómo el uso del *kitsch* se ajusta a un programa ideológico concreto

que pretende “amortiguar el pensamiento crítico” y “hacer a la audiencia vulnerable a los sigilosos mecanismos de la ideología” (p. 34) sino que, además, se analizan los elementos fílmicos que evidencian la generalizada pobreza artística de las obras franquistas.

Aunque estas cintas son grandes ejemplos de cine franquista, quizá es el análisis de *Franco, ese hombre*, el último de la primera parte, el que mejor simboliza la manipulación y distorsión de la realidad histórica que lleva a cabo la dictadura a través del cine. En este caso es el documental el encargado de construir un relato completamente difuminado e irreal – se obvia la Guerra Civil, por ejemplo – en torno a Franco como figura mítica, a pesar de que el propio título sugiera la intención de mostrar su lado “humano”. Aquí se utilizan las herramientas del documental para demostrar, de forma rotunda, que “el *kitsch* es una estética sin una fuente original e identificable” (p. 239) y que sus referencias estéticas solo sirven para ocultar la realidad histórica y la pobreza de su contenido. Es decir, el documental de José Luis Sáenz de Heredia reúne todas las herramientas posibles del *kitsch* totalitario.

La segunda parte del libro está destinada a analizar la forma en la que toda la estética *kitsch* construida durante el franquismo es destruida por otros directores en las últimas décadas. La bisagra, no obstante, es *Viridiana* de Luis Buñuel, que, todavía durante la dictadura, recurrió a la metáfora, la alegoría (y la calidad artística) para retratar la realidad de la dictadura franquista. La “burbuja melancólica del franquismo” a la que hace referencia constantemente el autor estallarà en todos los filmes escogidos a partir de este punto. La elección de las películas es inteligente no únicamente porque todas ellas (*El laberinto del fauno*, *Balada triste de trompeta* y *Blancanieves*) se encargan de destruir el *kitsch* franquista sino porque ofrecen una variedad de géneros y aproximaciones narrativas y visuales: la estética neobarroca, la alegoría esperpéntica de la España franquista, o el uso del cuento de hadas como base estructural. Especialmente relevante esta última idea, pues revela cómo las películas se alejan de la “disneyficación” de los cuentos de hadas (es decir, de lo *kitsch* presente en los mismos) para adentrarse en su oscuridad y reconectar “con sus raíces en la traumática realidad histórica” (p. 272). La inclusión de la reflexión en torno a este género aporta ideas novedosas con respecto a un cine cuyo estudio ha estado, en muchas ocasiones, enfocado casi exclusivamente a los elementos más esperpénticos de lo español.

En esta línea cabe destacar el análisis de *El laberinto del fauno*, quizá el más completo de todos y el que mejor ejemplifica lo que el autor pretende en la segunda parte. Los mecanismos fascistas que utilizaban el *kitsch* como forma de manipulación ética quedan perfectamente retratados en la película de Del Toro y en el análisis de Yarza gracias al estudio detallado de sus personajes y de los recursos narrativos que conducen el relato en su totalidad. Quizá la mejor forma de simbolizar toda la tesis del libro se encuentra aquí, cuando el autor compara el anhelo de recuperar el “estado de gracia” perdido (presente en las obras franquistas) con el “estado de gracia” de Ofelia, que es “moral, y lo consigue alcanzar al comportarse éticamente en su búsqueda incesante de la verdad y la injusticia” (p. 270). La elección de Yarza es, además, muy consciente, pues le permite, en los tres casos, conectar con el inicio y estudiar la comparación entre las lágrimas reales de dolor y aquellas que son *kitsch*.

El libro, en definitiva, logra un estudio completo y sumamente rico en perspectivas y disciplinas del cine franquista y su posterior a través de la estética *kitsch* como elemento vertebrador. Aunque las seis películas franquistas aporten elementos distintivos entre sí de cara a la tesis inicial, quizá resulta algo reiterativa la primera parte del libro, pues películas como *Raza*, *Surcos* o *Franco, ese hombre* son perfectos ejemplos para el estudio y contienen en sí mismas la totalidad de los conceptos en torno al uso del *kitsch* como arma manipuladora. Sin embargo, resulta sumamente gratificante que todo el texto esté atravesado por el uso del concepto de la lágrima. Tras décadas de lágrimas *kitsch* falsas, impostadas, incluso maquilladas, los personajes de la presente década lloran lágrimas reales, emocionales, “expresiones políticamente legibles del dolor comunitario” (p. 398). No existe mejor metáfora que esta para ilustrar un periodo histórico y un cine que ven la emoción como debilidad y que, por consiguiente, debe ser revisitado desde la comprensión de que nada es más necesario que llorar “lágrimas empáticas de duelo” (p. 397).