

# EL CINE Y LA MEDIACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 40 Y 50

Jo LABANYI

*University of Southampton*

Hasta ahora los estudios sobre el cine español se han centrado, casi exclusivamente, en el cine de autor. El resultado, hasta hace poco, ha sido una ausencia casi total de investigación del cine español con anterioridad a los años 50 —y para los años 50, con contadas excepciones, sólo se ha estudiado la obra de los directores neorrealistas, precisamente por su intento de crear un cine artístico. Una consecuencia de esta insistencia en el cine de autor es la falta total de estudios del público cinematográfico en España —con la excepción de varios libros de evocación nostálgica del cine norteamericano —por ejemplo, Moix<sup>1</sup>; Torres<sup>2</sup>— que más que estudios de recepción son reflexiones autobiográficas. En el mundo anglo-sajón, la crítica feminista, al centrarse en el melodrama hollywoodiense, fue responsable de los primeros estudios serios sobre el cine popular. Al basarse en los trabajos pioneros de Laura Mulvey sobre la mirada cinematográfica<sup>3</sup>, la crítica feminista necesariamente insistió en el análisis del espectador. Pero, para estos trabajos, el espectador era una construcción más bien teórica. La primera en investigar a un público cinematográfico concreto y real fue Jackie Stacey<sup>4</sup>, quien, sin embargo, se basó solamente en las respuestas escritas a los cuestionarios enviados a un número de mujeres británicas aficionadas al cine de Hollywood en los años 40. Posteriormente, Annette Kuhn se ha dedicado a la investigación, por medio de la historia oral, de la importancia de las estrellas cinematográficas para determinado número de aficionadas al cine en la Inglaterra de los años 30<sup>5</sup>.

Este artículo se basa en la primera fase del proyecto de investigación de la que actualmente soy responsable, titulado «Una historia oral del público cinematográfico en la España de los años 40 y 50»<sup>6</sup>. Nuestro proyecto se inspiró directamente en el de Annette Kuhn, con la diferencia de que no nos limitamos al público femenino, ni a la importancia de las estrellas —aunque ambas cosas siguen siendo importantes. Hemos optado por entrevistas abiertas —no controladas— con una selección de personas de ambos sexos y de formación social y afiliación política diversas. Las entrevistas más interesantes —por ser

más espontáneas— han sido las de personas de origen más bien popular, sobre todo —aunque no exclusivamente— las mujeres. Sin duda por haber optado por las entrevistas abiertas, nos hemos encontrado con un material muy diverso, que nos ofrece toda una historia social de la época, mediada por la experiencia del cine. De ahí el título de este artículo.

Esta experiencia es un ejemplo paradigmático de los problemas inherentes a la práctica de los estudios culturales, cuyo énfasis sobre la cultura como proceso y como vivencia obliga al investigador a ir más allá de las disciplinas tradicionales en las que fue formado. Para un equipo de investigadores formados en el estudio de la literatura y/o cine, el hecho de trabajar con los recuerdos de personas reales impone una responsabilidad a la que no estamos acostumbrados. Por otro lado, nuestra formación no historiográfica tiene ciertas ventajas, puesto que nos libera del espejismo de suponer que la historia oral aporta datos empíricos —somos muy conscientes de trabajar, no sobre los hechos, sino sobre los recuerdos, lo cual supone prestar atención siempre a los mecanismos de la memoria. También la formación de los miembros del equipo en crítica literaria y/o cinematográfica nos ha ayudado a ser sensibles siempre a lo que no se dice directamente: a los tonos de voz, al ritmo del discurso, a los silencios repentinos, a las metáforas y a las palabras repetidas. Nos hemos negado a trabajar con transcripciones de las entrevistas, para poder apreciar la información no verbal que aportan las grabaciones en audio; por este mismo motivo, haremos accesibles al público los resultados de la investigación no sólo en forma de libro, sino también en CD y en base de datos multimedia en la Web.

Hay dos factores que han convertido nuestro proyecto en algo más que un estudio de recepción cinematográfica. Primero, el contexto específico de la España franquista de los años 40 y 50: una época de represión y escasez, pero también un período durante el cual el régimen pasó de sus orígenes fascistas a una singular mezcla de totalitarismo reaccionario y desarrollismo capitalista. El contexto totalitario tiene consecuencias muy especiales para la experiencia del cine, puesto que convierte el placer escapista en una posible —aunque siempre ambigua— postura política. O sea: en el contexto del primer franquismo, el escapismo ofrecido por el cine popular permitía al espectador mantener intacto un espacio privado e interior que se negaba a ser colonizado por el Estado —hay que recordar que el objetivo del totalitarismo es abolir la privacidad, convirtiendo todos los aspectos de la vida individual y familiar en un acto de servicio a la patria. Según nos dijo uno de nuestros entrevistados (Federico Benavent, anarquista, Valencia): «no hay evasión sin crítica».

Este valor ambiguo del escapismo se complicó con la evolución del régimen hacia posturas capitalistas, puesto que el placer ofrecido al espectador español por el cine norteamericano pasó a fundirse con el placer consumista. El impacto de las cocinas de lujo del cine norteamericano en los espectadores españoles, que

vivían la escasez de la época autárquica, se menciona en muchas de nuestras entrevistas —cuando la gente empezó a tener una nevera en casa, el espectáculo insólito de la nevera llena se comentaba con la frase «¡Parece una nevera americana!». La promoción del cine —tanto norteamericano como nacional— por el régimen franquista, por medio de incentivos económicos<sup>7</sup>, preparó el terreno para el desarrollismo futuro, puesto que el consumismo sólo puede funcionar si se ha fomentado anteriormente el deseo de consumo. Pero, en el contexto del primer franquismo, el espectáculo del lujo en el cine norteamericano era más que una forma de propaganda capitalista. Nuestras entrevistas dejan ver que, en la España de la posguerra, el cine, sobre todo el norteamericano, mantenía viva la creencia en un espacio alternativo que se oponía a las frustraciones diarias. Más importante aún, se sabía que este espacio existía en otro país, no porque se creía que el cine de Hollywood era reflejo real de la vida en EE.UU., sino porque éste ofrecía la imagen utópica del «derecho a la felicidad» que es tan fundamental para el concepto norteamericano de los derechos humanos. Hay que recordar que el franquismo, al abolir los derechos humanos, también suprimió el concepto de la felicidad, que fue remplazado, tanto para los vencedores como para los vencidos, por una fusión del concepto fascista del servicio con el concepto católico del sacrificio. Se trasluce en algunas de las entrevistas con personas adeptas al régimen —por ejemplo, la mujer de un militar que frecuentaba, con otras familias militares, el cine del palacio de El Pardo— un ambiguo rechazo al cine norteamericano, por representar un mundo de placer basado en el derecho a la autorrealización, contrastando con la «alegría» ofrecida por las comedias españolas, que consistía más bien en sacar provecho de lo poco que se tenía.

Aquí hay que apuntar que este tipo de picaresca «nacional» también podía ser aprovechado para fines subversivos, lo cual queda patente en las entrevistas con personas de izquierdas, que en la posguerra tuvieron que agarrarse a lo poco que les quedaba —y el cine formaba parte de este «poco»— para mantenerse a flote. Los dos teóricos que más importantes han sido para nuestro proyecto son Antonio Gramsci<sup>8</sup> y Michel de Certeau<sup>9</sup>, por dos razones. Primero, por su visión politizada de la cultura, que para ellos es el medio a través del cual los grupos dominantes y subalternos negocian sus posiciones respectivas frente al poder. Y segundo, por su entendimiento de la heterogeneidad de los procesos culturales, puesto que los diversos sectores sociales interpretan los mismos productos culturales a su manera, según les convenga para los fines prácticos de su vida. De ahí que no pretendemos ofrecer un análisis comprensivo, ni siquiera representativo, de la vivencia del cine en la España de los años 40 y 50, sino, más bien, explorar la heterogeneidad del material oral que hemos recogido.

Esto nos lleva al segundo factor que ha convertido nuestro proyecto en algo más que un estudio cinematográfico. Al optar por las entrevistas abiertas, los entrevistados se mueven libremente entre los recuerdos de las películas que han visto y los de su vida personal. Nos hemos fijado especialmente en los momentos

en que pasan del cine a la vida real, y vice versa, puesto que éstos son momentos privilegiados que dejan vislumbrar el significado que para ellos tenía la película o estrella comentada. También nos hemos fijado en los momentos en los que saltan del pasado comentado (los años 40 y 50) al momento presente, o al pasado anterior de la República (durante y antes de la guerra civil). Como cabe esperar en un proyecto basado en la memoria, estos saltos son frecuentes. Pero hay una neta diferencia entre los saltos al tiempo presente y los saltos al tiempo anterior. Ningún entrevistado —por muy mayor que sea (van de los 60 a los 90 años)— experimenta la más mínima confusión entre los años de la posguerra y el tiempo presente. Todos insisten en que los tiempos han cambiado de manera radical, y para mejor (aunque muchos comentan que no les gusta el cine de ahora, por violento). Sólo una mujer reconoce ser nostálgica, aunque precisa en seguida que la nostalgia que tiene no es de aquella época, sino de su juventud. Pero las confusiones con la inmediata posguerra y la República son frecuentes. Varios entrevistados creen haber visto en la posguerra películas que corresponden a la República —por ejemplo, *Morena Clara* (Rey, 1936) o *Nuestra Natacha* (Perojo, 1936)<sup>10</sup>. Esto parece confirmar la idea que propuso, al ser entrevistado, Florentino Soria (Subdirector General de Cinematografía y Teatro de 1962 a 1967, y primer Director de Filmoteca Española en los últimos años del franquismo), de que el cine tenía una importancia especial por ser lo único que, en la posguerra, mantenía cierta continuidad con la República, puesto que, en general, los directores, actores, técnicos y géneros eran los mismos.

Esto quiere decir que el cine constituía un medio de expresión cuya continuidad era esencial para dar algún sentido a la vida bajo circunstancias radicalmente cambiadas (casi todas las personas entrevistadas habían sido dislocadas por la guerra o por la posterior migración a la ciudad). Si las mujeres entrevistadas por Annette Kuhn recordaban raramente los detalles de las películas evocadas (aunque sí las estrellas), nuestros entrevistados han conservado casi intacta la capacidad de narrar el argumento de las películas evocadas. Un factor aquí es oralidad dominante (incluso hoy) en la sociedad española. Varios entrevistados nos contaron cómo los amigos y la familia pasaban el rato contando el argumento de las películas que acababan de ver; un juego mencionado por varios entrevistados (todos masculinos) consistía en representar el argumento de una película, para que los demás chicos adivinaran de cuál se trataba. La animación de muchos de los entrevistados —hombres y mujeres— al narrar el argumento de una película vista por ellos hace unos 40 o 50 años, indica la importancia del elemento narrativo para estructurar la expresión de lo vivido. O, mejor dicho, para estructurar la expresión del deseo, puesto que todos los entrevistados son plenamente conscientes de que la seducción del cine, para ellos en aquella época, consistía en su falta de realismo: esto es, por expresar la ilusión de lo que, en la dura posguerra, no se podía vivir.

Un factor importante aquí son las condiciones materiales que determinaban la experiencia del cine. Por una parte, era frecuente no ver la película desde el principio hasta el final, puesto que —con la excepción de los cines de estreno— las películas se exhibían en sesión continua, con dos o tres películas seguidas, y la gente entraba y salía a la hora que les convenía. Si se perdían el principio, solían quedarse para verlo después —era frecuente ver la(s) película(s) dos veces seguidas—, y a veces salían antes del final, o por tener las chicas que volver a casa antes de las nueve, o para evitar la obligación de cantar el himno fascista *Cara al sol* al final del programa<sup>11</sup>. El principio y el final de la película suelen ser los espacios en los que se articula la «normalidad» rota y luego restaurada. En los casos en los que los espectadores se perdían el principio o el final, se quedaban con los disturbios provocados por los deseos de los personajes —que frecuentemente consistía en lo que Judith Butler<sup>12</sup> ha denominado «gender trouble». De esta manera, los espectadores se liberaban de la «normalización» producida por el final convencional, que tan frecuente era en las películas aprobadas por la censura, tanto las norteamericanas como las nacionales.

Por otra parte, la relación del cine con la expresión del deseo se manifestaba de manera literal puesto que, en muchos casos, el cine era el único lugar donde las parejas podían estar «a solas» (la privacidad apenas existía incluso para los matrimonios, por la escasez de viviendas y la necesidad de compartir la casa con otros familiares). Esto supone una relación estrecha con la expresión del deseo personal y la expresión del deseo en la pantalla. Según se nos contó repetidamente la fila trasera se llamaba «la fila de los mancos». Los acomodadores —que muchos entrevistados consideraban agentes del aparato represivo del Estado— podían sorprender a las parejas con la linterna (aquí también, el castigo era una multa para el hombre, y el rapado de cabeza y aceite de ricinio para la mujer, con la publicación de los nombres en la prensa local «por inmorales»). Los homosexuales —que tenían «sus» cines— eran detenidos. Algunos entrevistados masculinos nos contaron cómo a algunos acomodadores se les podía sobornar para que le dejaran a uno tranquilo con la novia, o sentarse al lado de una pajillera.

La importancia de las condiciones materiales de exhibición quedó manifiesta en las declaraciones de tres entrevistados, encarcelados por motivos políticos en los años 40 en la Cárcel Modelo de Valencia. Los tres participaron en el cine de la cárcel: uno como espectador, otro como taquillero, y otro —Ramón Quiles— como el responsable de su organización. Ramón Quiles aceptó montar y dirigir el cine para «redimir» 10 años de su condena de 20 años (había sido detenido en 1940 por distribuir folletos de la CNT). En un ejemplo perfecto de la negociación del poder entre sectores dominantes y subalternos, mediante la cultura, el director de la cárcel prestaba su proyector, que había comprado a plazos, a cambio de que el dinero de las entradas le fuera remitido personalmente, para pagarle el proyector. Los presos —además de pagar las entradas— se ofrecían a trabajar gratis (pintando los carteles, actuando de taquillero o proyccionista, etc.) para

permitirse un rato de diversión. Cuando el director de la cárcel se quejó de que los ingresos de las entradas disminuían, Ramón le contó que la asistencia por parte de los presos bajaba a causa de la censura obligatoria ejercida por el cura de la cárcel; entonces, el director le quitó al cura su función de censor, ejerciendo de censor él mismo, pero efectivamente dejando pasar las películas para aumentar la asistencia y, por tanto, sus ingresos. Para estos presos, el escapismo permitido por el cine tenía un evidente sentido político —otro entrevistado, también anarquista, nos contó cómo él y su padre solían evadirse de la policía metiéndose en un cine, cuya oscuridad les ofrecía protección.

Casi todos los espectadores se mostraron conscientes de la censura, que se notaba porque la imagen saltaba o la pantalla quedaba en blanco, en muchos casos provocando silbidos por parte del público. Pero muchos también comentaron que la censura —de besos, escotes y muslos, sobre todo— dejaba un espacio para la imaginación, obligándole al espectador a participar activamente en la interpretación de la película. Esta participación activa se observa en las frases usadas una y otra vez en las entrevistas: «te metías en la película», «las películas americanas te llenaban más», etc. La participación activa se extendía a la vida real, con la imitación de los peinados y vestidos de las estrellas —tanto masculinas como femeninas: «los zapatos Gilda», la «rebeca», el pelo sobre un ojo de Veronica Lake, el peinado y maquillaje de Joan Crawford, el vestido suelto que llevaba Barbara Stanwyck cuando hacía de embarazada, el peinado o sombrero de Robert Taylor, Humphrey Bogart, Carlos Gardel, o Fred Astaire (cuya corbata de cuerda también se imitaba). Todos los entrevistados menos uno habló de lo bien que se vestía la gente para ir al cine, especialmente si iban a un cine de estreno de la Gran Vía (a los que habían ido todos, incluso los más menesterosos), cuyos decorados de lujo formaban parte de la experiencia. Es decir, la conciencia de que las estrellas se inventaban una imagen a través de la ropa y el maquillaje se repetía en el público, al maquillarse y vestirse también ellos para crear un espacio de ilusión. A estas personas no les hacía falta una Judith Butler<sup>13</sup> para saber que la identidad se produce a través del disfraz o de la mascarada.

Al hablar de sus estrellas favoritas, los entrevistados demuestran que el deseo y la identificación se confunden, puesto que la identificación solía ser, no para con una persona parecida, sino para con la persona que uno quisiera ser. Este tipo de deseo parece haber sido mucho más importante que el deseo sexual (aunque algunas mujeres confesaron haber tenido una foto de Gardel, o haber ido al aeropuerto de Madrid para ver a Jorge Negrete). Al pedirles que nombraran a sus estrellas favoritas, muchas mujeres, además de hombres, mencionaron a Gary Cooper y otros actores protagonistas de las películas del oeste —género preferido de casi todos los hombres, pero también de muchas mujeres. Esta atracción por el héroe independiente y fuerte parece haber sido, para la mujer, más que deseo sexual, un proceso de identificación, que se entiende en unas circunstancias en

las que la mujer era la que tenía que luchar, muchas veces a solas, para sacar a la familia a flote. Esta identificación era a veces tan fuerte que, según cuentan los entrevistados, perdían todo conocimiento de quiénes eran y dónde estaban. Para citar unos cuantos ejemplos de esta identificación con lo que uno quisiera ser: «te metes en la sala y empiezas a vivir»; «todo esto te hacía vivir algo que tú no tenías»; «todo estaba prohibido... [el cine era] la forma de soñar». Aunque la identificación se producía tanto para los hombres como para las mujeres, es evidente que para la mujer —que había perdido todos los derechos civiles, además de ser responsable de la sobrevivencia material de la familia— tenía más urgencia. Francisca Serrano (ex-secretaria de una distribuidora, Madrid) habló con emoción de «esas mujeres que podían hacer lo que querían... esa libertad... soñar despierta... [y pensar] si yo fuera ésa». Lo que es importante recordar aquí es que el cine, a través de sus varios géneros, ofrecía múltiples posibilidades de identificación: uno se podía identificar tanto con la víctima trágica del melodrama como con el «duro» de las películas del oeste —y, dadas las circunstancias difíciles para la mayoría, ambos tipos de identificación eran necesarios. La comedia era un género muy popular, y muchas personas comentaron la importancia del «final feliz»; pero también es evidente la importancia de la catarsis producida por el final trágico, que permitía al espectador —y especialmente a la espectadora— exteriorizar las emociones que no se podían expresar públicamente, no sólo por la censura, sino para mantener la moral de la familia. Terminó con las palabras de Encarna Mesa Delgado (hermana menor de Carmen Delgado, mencionada antes), quien vivía en Ceuta al terminar la guerra civil y no sabía si estaban vivos su novio, sus hermanos, ni sus hermanas mayores. Al comentar la importancia que las películas habían tenido para ella en tales circunstancias declara: «se alegraba un poco, pero si era una película que era para llorar, pues llorabas, te hinchabas, nos hinchábamos de llorar».

---

<sup>1</sup> T. Moix, *Mis inmortales del cine: Hollywood años 40*, Barcelona, Planeta, 1991, *Suspiros de España*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993, *Mis inmortales del cine: Hollywood años 30*, Barcelona, Planeta, 1996, *Mis inmortales del cine: Hollywood años 50*, Barcelona, Planeta, 2001.

<sup>2</sup> A. M. Torres, *Las películas de mi vida*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

<sup>3</sup> L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989.

<sup>4</sup> J. Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.

- <sup>5</sup> A. Kuhn, «*Me he acordado de ese día toda mi vida*». *El papel del tiempo y los recuerdos en los fans fieles a una star*, *Archivos*, 29, 1998, p. 72-87. También libro en preparación.
- <sup>6</sup> Subvencionado por el Arts and Humanities Research Board de Inglaterra para cinco años, el proyecto cuenta con la participación de Vicente Sánchez-Biosca en España, y de Katy Vernon, Susan Martin-Márquez y Eva Woods en EE.UU. Los investigadores responsables de las entrevistas en Madrid (43, con 67 personas) y Valencia (41, con 51 personas) han sido Steven Marsh y María José Millán, respectivamente; actualmente, José Coira está realizando unas 30 entrevistas más en La Coruña.
- <sup>7</sup> Ver Monterde en R. Gubern, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 195-203.
- <sup>8</sup> A. Gramsci, *Selections from Cultural Writings*, Cambridge, Ed. David Forgacs y Geoffrey Nowell-Smith, Harvard University Press, 1991.
- <sup>9</sup> M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- <sup>10</sup> El caso de *Nuestra Natacha* es complicado. Según Gubern, en su libro sobre Perojo, *Benito Perojo, Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca española, 1994, p. 287, la película —basada en la obra de teatro de Alejandro Casona que se estrenó en febrero de 1936, y fue aplaudida como expresión del programa reformista republicano— fue terminada en el verano de 1936, antes de estallar la guerra civil, pero no llegó a exhibirse, a pesar de que su estreno fue anunciado a lo largo de la guerra en la zona republicana. Gubern informa de que, al final de la guerra, la productora Cifesa entregó el negativo al Departamento Nacional de Cinematografía que prohibió la proyección del film, el cual fue destruido en un incendio en 1945. Sin embargo, al ser entrevistada, Carmen Delgado —anarquista, de Valencia— insiste en que vio la película repetidas veces, en un tiempo en que había que dar el saludo fascista en los cines. ¿Se refiere a la obra de teatro, que habrá visto en los primeros meses de 1936 o en la zona republicana durante la guerra? ¿O es que la película efectivamente fue estrenada durante la guerra en la zona republicana? De todas maneras, parece poco probable que ella pueda haber visto la película bajo el franquismo, dado su contenido radical y además abiertamente feminista. Desgraciadamente, Carmen Delgado murió en 2002, antes de que pudiéramos entrevistarla de nuevo.
- <sup>11</sup> Numerosos entrevistados nos contaron los varios trucos para evitar la rendición obligatoria de *Cara al sol*. En todos los cines había un guardia civil para comprobar que todos los asistentes cantaban el himno con el brazo alzado. El castigo por no hacerlo era, para los hombres, una multa muy alta; a las mujeres les rapaban la cabeza y les obligaban a tragar una dosis de aceite de ricinio —tal como le pasó a una de nuestras entrevistadas, anarquista.
- <sup>12</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990.
- <sup>13</sup> *Ibidem*.



## Bibliografía

- BUTLER J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990.
- CERTEAU M. de, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- GRAMSCI A., *Selections from Cultural Writings*, ed. David Forgacs y Geoffrey Nowell-Smith, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991.
- GUBERN R., *Benito Perojo: Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994.
- \_\_\_\_\_ et al., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- KUHN A., « 'Me he acordado de ese día toda mi vida'. El papel del tiempo y los recuerdos en los fans fieles a una star », *Archivos*, 29, 1998, 72-87.
- MOIX T., *Mis inmortales del cine: Hollywood años 40*, Barcelona, Planeta, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Suspiros de España*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Mis inmortales del cine: Hollywood años 30*, Barcelona, Planeta, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Mis inmortales del cine: Hollywood años 50*, Barcelona, Planeta, 2001.
- MULVEY L., *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989.
- STACEY J., *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.
- TORRES A. M., *Las películas de mi vida*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.