

EL YO QUE ENUNCIA

Autoconsciencia y reflexividad en el cine español de postguerra *

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN (fgomez@com.uji.es)
AGUSTÍN RUBIO ALCOVER (rubioa@com.uji.es)
UNIVERSITAT JAUME I. DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.
CASTELLÓN (ESPAÑA)

Resumen: El concepto de reflexibilidad debe matizarse: ¿metadiscursividad, metaficción, autoconsciencia? Hay un matiz que se debe vincular al sistema de narradores en los procesos de constitución del *punto de vista* (ver textos previos en Gómez-Tarín, 2011, 2013): haremos una diferenciación entre un YO-enunciador-externo, situado por lógica en un fuera de campo heterogéneo, y un YO-enunciador-interno que, mediante su inclusión en el discurso revierte (hace reversible) su condición primigenia para reformular el contracampo espectacular en un fuera de campo homogéneo (muy habitual en la televisión pero mucho menos en el terreno cinematográfico). La revisión de este aspecto nos ayudará a ampliar el esquema previamente establecido de la enunciación fílmica en la línea de intervenciones enunciativas mediante marcas en el significante (proceso de revisión-reformulación que venimos llevando a cabo en nuestras últimas investigaciones, véase Gómez-Tarín, 2013a, 2013b; Gómez-Tarín y Rubio-Alcover, 2013, o Camilo y Gómez-Tarín, 2014)

Tal inmersión teórica requiere del anclaje en ejemplos concretos. Para ello, en el seno del proyecto de investigación *Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez*, hemos trabajado sobre textos de nuestro cine de postguerra, con lo que se dibuja (o redefine), asimismo, un panorama novedoso de las aportaciones de nuestra cultura al contexto internacional con una modernidad en muchos casos desconocida o ignorada.

Palabras clave: Cine español, Postguerra, Narrativa audiovisual, Metaficción, Reflexividad, Autoconsciencia.

Introducción.

En el Congreso de la Revista Latina de Comunicación Social de 2013, siguiendo la línea de investigaciones desarrolladas en los últimos años (Gómez-Tarín, 2011, 2013a, 2013b; y también Gómez-Tarín y Rubio-Alcover, 2013 o Camilo y Gómez-Tarín, 2014), tras una redefinición del sistema de narradores en el discurso fílmico, planteábamos la necesidad de reflexionar con mayor dedicación sobre aspectos parciales de las taxonomías generadas y, sobre todo, la no menos imperiosa urgencia de una aplicación práctica a los diferentes discursos, tanto en la esfera cinematográfica como en la de nuevos productos audiovisuales que están determinando modificaciones perceptivas de grueso calado en la fruición espectral y, necesariamente, en todo tipo de aproximaciones teóricas, algunas de las cuales, si no se encaminan hacia su obsolescencia, sí se enfrentan a reestructuraciones esenciales.

No traeremos aquí nuevamente las argumentaciones que nos llevaron a establecer el conjunto de tipologías que mencionamos, pero sí nos parece conveniente recordar que el concepto esencial sería el de *punto de vista*, entendiendo por tal una acumulación de parámetros que engloban los posicionamientos en el discurso de todo tipo de narradores y la focalización (en tanto saberes transmitidos) y ocularización/auricularización (en tanto posiciones de la mirada y la audición).

Partiremos de la misma base que formulábamos el año anterior (2013):

... el autor –en su discurso– se sitúa ante el mundo, de forma simultánea, desde diversas perspectivas convergentes (entiéndase el término “autor” con todas las salvaguardas, puesto que en el audiovisual no es sino un “alias” del equipo que produce el texto, y nunca un ente físico individual):

- 1) *Perspectiva ideológica*: su concepción y/o propuesta de mundo sobre el que intervenir mediante juicios de valor que son habilitados por las diversas direcciones de sentido inscritas en el texto. Esta actividad lleva consigo un posicionamiento ético, moral, social y político. Implica tanto reflexionar sobre el contexto como actuar sobre él en su transformación, y tal posicionamiento hace eco en el *mundo real*.
- 2) *Perspectiva audio-iconográfica*: su percepción audiovisual del mundo en que se desarrolla el relato, de los requerimientos profílmicos y de los recursos expresivos y narrativos con los cuales será viable la edificación de un *mundo posible* que refleje la posición cognitiva del autor y construya el necesario

efecto verdad que requiere al menos la verosimilitud del discurso para que la *suspensión de la incredulidad* sea factible. Se trata de un proceso de credibilidad en la puesta en escena asimilable, desde la posición autoral, a lo que habitualmente designamos como *mirada*, al menos en un primer nivel de relación texto-contexto.

- 3) *Perspectiva enunciativa*: su actuación sobre los mecanismos de enunciación que pueda garantizar la transmisión de códigos y direcciones de sentido en la generación de un *mundo proyectado* que necesariamente tendrá que ser interpretado por el espectador al ponerlo en relación con su propio bagaje de conocimientos, cultura e idiosincrasia. Dentro de este posicionamiento podríamos hablar de una *perspectiva autoral* si concluimos que los niveles de enunciación pueden ser graduales en su desvelamiento y, en consecuencia, la relación autor-discurso-espectador debe tener una gestión muy específica fruto de la relación dialéctica entre las partes implicadas. Esta perspectiva desvela dos polos del discurso: el del etiquetado como “autor”, en origen, y el del etiquetado como “lector” (espectador), en destino.

Como puede deducirse de todo lo anterior, la inscripción del autor en el discurso, como tal, reviste características muy específicas y poco habituales. De hecho, el propio concepto de autor debe ser relegado a un segundo término cuando nos situamos en el territorio del audiovisual, ya que el autor, en el seno de la obra, es lo que denominaremos, en términos de André Gaudreault, el *meganarrador*, único gestor posible desde una perspectiva teórica, toda vez que un autor individual es poco menos que utópico.

La larga autocita deviene necesaria porque las motivaciones autorales tendrán reflejo en la formulación del discurso, que será, en mayor o menor grado, adjudicable a un ente enunciador cuya presencia física en el relato adquirirá matices que irán desde la transparencia más absoluta (cuando parece que nadie enuncia) hasta la manifestación corporal directa (el propio autor se presenta como tal, sea o no personaje). Estos aspectos, muy tratados en literatura, suman nuevas complejidades en el terreno fílmico.

Lo metadiscursivo.

Uno de los parámetros que nos permiten establecer que un medio expresivo (artístico) ha alcanzado su madurez es la capacidad reflexiva: que se interpele a sí mismo y a su espectador, incluso que, en ocasiones, directamente se construya sobre sus propios elementos definitorios. Para muchas artes debieron pasar siglos antes de que se produjeran revoluciones internas de tal calibre: el cuadro *Las meninas*, de Velázquez, es un revulsivo incuestionable

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

que abre el camino a una nueva concepción de la pintura; *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, lo es en el terreno de la literatura. No queremos decir en modo alguno que sea esta una trayectoria que se inicia en España, o exclusivamente aquí, sino que estos ejemplos nos sirven para constatarla. En ambos casos la presencia del YO que enuncia es patente. El audiovisual camina por otros derroteros, ya que no necesita excesivo tiempo para autoafirmarse y, cuando menos, autorrepresentarse. Sabemos que en los primeros tiempos del cinematógrafo ya se hacía burla de los inmigrantes (paletos) mediante la inclusión de pantallas dentro de la propia representación fílmica (*mise en abîme*), como es el caso de *The Countryman and the Cinematograph* (Robert W. Paul, 1901), película británica que tiene un *remake* inmediato en Estados Unidos, *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902), en la que los acontecimientos ficcionales que se proyectan en una sala provocan los delirios de un espectador de pocas luces. *The Big Swallow* (James Williamson, 1901) va un poco más lejos al situar la cámara en el punto de vista del espectador e identificarla con el propio estatuto de quien filma, como acontece, con mayor brillantez, en *How It Feels to Be Run Over* (Cecil M. Hepworth, 1900), donde el choque se expresa mediante rótulos en cadencia animada (Gómez-Tarín, 2006). Es cierto, sin embargo, que el periodo del cine de los orígenes no establece discursos en los que la verosimilitud sea un elemento esencial, como ocurriría más adelante, una vez implantado el M.R.I. (Modelo de Representación Institucional, en términos de Noël Burch) y el clasicismo, en cuya base está la transparencia enunciativa. A medida que se avanza en la importancia de las tramas y en los mecanismos de identificación espectral, la posición de la cámara busca su propia anulación y camina hacia el establecimiento de una *mirada divina*; pero, en una época de afianzamiento de la transparencia, algunas películas no renuncian a su afán metacinematográfico, si bien este se integra en el propio argumento, como ocurre en *The Cameraman* (Buster Keaton, 1928) y, de manera más radical, en otro film del mismo autor, *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924), un precedente de *La Rosa Púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985). Mención aparte merecería, por su complejidad, *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929)

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Después de un periodo de hegemonía del clasicismo, que deja para el *slapstick* y la comedia musical la libertad máxima de intervenciones enunciativas, por lo que ambos géneros tienen de herencia del cine de los orígenes, regresa con fuerza la reflexión del cine sobre el cine en el seno de sus discursos. Ya no se trata de que en la trama argumental se cuenten historias que se desarrollan en el mundo del cine, sino que el propio cine sea el eje y destino de todo el aparato enunciativo: pensemos en *Fellini, ocho y medio (8^{1/2})* (*Otto e mezzo (8^{1/2})*, Federico Fellini, 1963), o en *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998), o en *El ladrón de orquídeas (Adaptation)*, Spike Jonze, 2002), o en *El estado de las cosas (Der Stand der Dinge)*, Wim Wenders, 1982), o en, para remitirnos a nuestro entorno, *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997). La lista de títulos sería interminable.

Ese interés del cine sobre sus propios mecanismos de representación, que desvelan en mayor o menor grado el dispositivo, nunca se pierde a lo largo del tiempo, entre otras razones porque un discurso absolutamente transparente es imposible, como bien sabemos. Se integra en las tramas argumentales y permite las reflexiones metadiscursivas a través de ese vínculo: *Los viajes de Sullivan (Sullivan's Travels)*, Preston Sturges, 1941), *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)*, Billy Wilder, 1950), *Cantando bajo la lluvia (Singing in the Rain)*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Dos semanas en otra ciudad (Two Weeks in Another Town)*, Vincente Minnelli, 1962), *La noche americana (La nuit américaine)*, François Truffaut, 1973), *Relámpago sobre el agua (Lightning Over Water / Nick's Movie)*, Wim Wenders & Nicholas Ray, 1980), *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), *Cinco condiciones (De fem benspaend, The Five Obstructions)*, Lars von Trier & Jorgen Leth, 2003), *The Day He Arrives (Bukchonbanghyang)*, Hong Sang-soo, 2011), *Stories We Tell* (Sarah Polley, 2012), etcétera.

Como es evidente que el ente enunciativo, ese YO que enuncia, siempre intervendrá en el seno del discurso, el concepto de reflexibilidad debe matizarse, precisamente para hacerlo asequible. Metaficción y autoconsciencia son términos que implican aplicaciones hermenéuticas sobre un discurso generado con herramientas que introducen claves metadiscursivas. Solamente vinculando el sistema de narradores en los procesos de constitución del *punto*

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

de vista (ver textos previos en Gómez-Tarín, 2011, 2013) podremos establecer una diferenciación entre un YO-enunciador-externo, situado por lógica en un fuera de campo heterogéneo, y un YO-enunciador-interno que, mediante su inclusión en el discurso revierta (haga reversible) su condición primigenia para reformular el contracampo espectral en un fuera de campo homogéneo. En consecuencia, las relaciones implicadas en el territorio de la metadiscursividad serán las que seamos capaces de establecer entre AUTOR – NARRADOR – PERSONAJE (protagonista) y sus intervenciones en el significante. Proponemos cuatro niveles no excluyentes, dos extremos (1 y 4) y otros dos siempre graduales e intercambiables:

- NIVEL 1: identificación plena = control absoluto de los medios / no ficción, habitualmente, pero no exclusivamente / autoconsciencia. AUTOR = NARRADOR = PERSONAJE (protagonista)
 - Mirada interior.
 - Relación con el contexto: desde observación a intervención.
- NIVEL 2: identificación parcial (gradual) = medios controlados por la producción – realización / ficción y no-ficción / autoconsciencia limitada. Tendríamos en este caso dos posibilidades:
 - AUTOR ≠ NARRADOR = PERSONAJE.
 - *Alter ego*.
 - Relatos de primer o de segundo nivel.
 - Homodiegéticos.
 - Heterodiegéticos.
 - AUTOR = NARRADOR ≠ PERSONAJE.
 - *Voz over*.
 - Rótulos.
 - Relatos en segunda persona (poco frecuentes)
- NIVEL 3: identificación negada (transparencia enunciativa), suavizada o camuflada (autoconsciencia limitada y esporádica). AUTOR ≠ NARRADOR ≠ PERSONAJE.
 - Relatos en tercera persona que buscan la transparencia.
 - Marcas débiles en el significante (desvelamiento efímero del dispositivo).
- NIVEL 4: (des)identificación / deconstrucción / autoconsciencia plena. Discursos metaficcionales y/o metadiscursivos con fuerte carga de intertextualidad. AUTOR ≠ NARRADOR ≠ PERSONAJE.
 - Relatos en tercera persona con marcas poderosas en el significante que quiebran la transparencia (desvelamiento del dispositivo y del ente enunciator como meganarrador).

Conviene señalar que el esquema AUTOR = NARRADOR = PERSONAJE (protagonista) expresa con claridad la esencia del relato autodiegético, factible

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

en los métodos de trabajo documental pero que, por extensión, en el territorio del discurso de ficción, será siempre *autoficcional*. Si quebramos el signo en un nuevo esquema AUTOR # NARRADOR = PERSONAJE, podremos encontrarnos ante un relato *autoficcional* pero nunca autodiegético porque este solamente será aquel en el que la presencia física del autor se constate explícitamente. Consideraremos, pues, un relato autodiegético aquel en que el ente enunciador (asimilado a autor) se materialice físicamente, sin aparecer como enunciación delegada, sea cual sea el grado de su vinculación, con la condición de que el flujo discursivo esté focalizado en él. Y, en consecuencia, la *autoficción* no será otra cosa que la representación diegetizada de una historia vinculada a tal procedimiento enunciador (Gómez-Tarín y Rubio-Alcover, 2013)

Por supuesto, estos niveles son graduales y nunca excluyentes, al tiempo que pueden compartirse y simultanearse.

Esencias culturales.

Según señala Castro de Paz (2012: 58), haciéndose eco de los textos previos de Santos Zunzunegui, la veta más creativa de nuestro cine tendría que ver con “*la manera en que el cine español reformula sobre bases nuevas antiguas formas de cultura popular* (sainete castizo, carnaval, folclore regionalista, drama y melodrama rural de origen literario, teatral y –hablando de los años cuarenta– también cinematográfico, zarzuela, *género chico*, cierta tradición esperpéntica que, antes de Valle Inclán, hunde sus raíces en los *carteles de ciego, los romanzones de feria y el tablado de títeres* –además de en el mismo teatro popular–, comicidad burda, espectáculo taurino, tradiciones visuales pictóricas, pero también *de calendario* o tarjeta postal, etc.)”. Habida cuenta de lo bien que esta serie de tradiciones conecta con un tipo de representación que no precisa de la verosimilitud ni de la transparencia enunciativa, tal herencia se ancla en el discurso fílmico y permite la transmisión de una serie de parámetros que ya se habían formulado con garantías en el literario, entre los que destacan lo sainetesco o lo esperpéntico. De ahí que la savia fructífera de Fernández Flórez se expandiría por territorios colindantes y sería rastreable en las propuestas cinematográficas.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Conviene tener en cuenta que, incluso antes de la guerra, *El sexto sentido* (Eusebio Fernández Ardavín y Nemesio M. Sobrevila, 1929) ya ponía en escena una trama argumental en la que la utilización del cine se convertía en protagonista. Por otro lado, la novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno, fue publicada en 1914; en ella, la presencia del autor, personificado directamente como un personaje relevante, es crítica. La transversalidad entre la literatura y el cine, en el caso de Wenceslao Fernández Flórez es ejemplar, tanto por colaboraciones directas como por las diversas adaptaciones que se han hecho de sus obras (en este sentido, el libro de Castro de Paz antes citado arroja la luz necesaria), y resulta interesante constatar que su producción literaria abarca décadas del siglo XX y nutre constantemente ambos territorios, el literario y el cinematográfico.

Habida cuenta de las características antes señaladas, no resulta extraño que una cierta voluntad de metadiscursividad arraigase en los cineastas hispanos de la postguerra y permitiera que algunos títulos esenciales vieran la luz con elementos reflexivos –esa autoconsciencia que los caracteriza– que no solamente podemos considerar avanzados para su momento sino que, en muchos casos, apuntan hacia la modernidad cinematográfica y se adelantan a logros similares en otras latitudes del cine occidental (nos atrevemos a decir que, en muchos casos, tales avances serían posteriores en décadas). Como muestra, mencionaremos *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935, adaptación de la novela de Fernández Flórez, que contaría con una nueva versión dirigida por Fernando Fernán Gómez en 1956), *El hombre que se quiso matar* (Luis Lucia, 1942, también sobre Fernández Flórez), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943, novela y guión de Fernández Flórez), *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, historia y diálogos de Fernández Flórez), etc...

En las páginas que siguen, expandiremos la semilla de Fernández Flórez a un *corpus* de materiales de la época que consideramos representativo de un quehacer discursivo ejemplar.

Análisis aplicado.

Una vez marcado el objetivo de este texto, que es limitado tanto en su alcance como en el *corpus* sobre el que trabaja, es importante indicar que los diferentes

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

análisis de películas españolas se han hecho teniendo como guía de títulos (no exclusiva) las publicaciones del profesor Castro de Paz, pero no las aportaciones al análisis que en ellas se llevan a cabo, ni tampoco las desarrolladas por otros autores, con el objetivo de no condicionar la lectura personal y aplicada de cada uno de los textos. En consecuencia, se pueden dar redundancias y/o coincidencias (y es lógico y deseable que así sea) pese a que no se inscriban aquí citas. Tampoco haremos análisis completos ni contextuales, ya que solamente nos ocuparemos de aquello que, en esencia, buscamos.

Destacamos, pues, a continuación los aspectos más significativos de cada uno de los títulos revisados, de acuerdo con nuestro proyecto y dentro de la línea de trabajo prefijada, y dejamos de lado otros muchos que han sido visionados pero no considerados por no ajustarse a los parámetros o por hacerlo tan levemente que no sería significativa su aportación. La ordenación es cronológica con el objeto de ir acumulando elementos y poderlos situar en sus fechas concretas.

El hombre que se quiso matar (Rafael Gil, 1942)

El camino de la autoconsciencia en este film va de la mano de los innumerables momentos en que se produce la *suspensión de la incredulidad*, muchos de ellos enraizados en los jocosos diálogos de Fernández Flórez; y es que uno de los elementos esenciales de la llamada transparencia enunciativa consiste en la verosimilitud de las acciones y comportamientos de los personajes. No es inverosímil la trama argumental en sí, que da origen al deseo de muerte del protagonista (el fracaso profesional y la decepción amorosa), sino el exceso provocado por los diferentes *gags* que acompañan a los intentos de suicidio y a esa supuesta condición del suicida que le permite hacer y deshacer a su antojo (pues no tiene nada que perder).

Puesto el argumento en función de una resolución final satisfactoria (alcanzar todo lo que se desea ante la previsible muerte cercana), incluso con moraleja (no hay que huir de la vida, hay que luchar contra la adversidad), el relato da la vuelta a las convenciones sociales y resulta radical por momentos (secuencia de la conferencia, en la que se llega a provocar e insultar a los espectadores),

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

hasta concluir en un “repasso” que saca a la luz las falsedades y mediocridades fruto de los intereses creados.

Hay puntos de contacto con *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941), si bien la concepción formal es absolutamente diferente, ya que aquí la planificación subraya mediante *travellings* al comenzar o seguir a los personajes y sus acciones, y mantiene un cierto grado de *frontalidad*, que altera la concepción de fragmentación del modelo institucional, muy probablemente por una cuestión de rentabilidad.

La *voz over narradora* introduce el suceso con términos como “nuestro héroe” o “un pobre muchacho como a simple vista puede verse, que ahora mismo va a contarnos”, pero no se constituye más que como desencadenante del relato, porque ni se mantiene ni es transferida, como anuncia, al protagonista (que no cuenta nada). Solo tenemos, pues, el enmarcado inicial, que no da pie para considerarla procedente de un narrador de primer nivel sino como una manifestación delegada del ente enunciador (*NIVEL 2* muy elemental, pero con presencia). Rompe un tanto la verosimilitud, con timidez (siquiera un apunte), pero, sin embargo, este concepto de lo verosímil será quebrado, como decíamos más arriba, por los diálogos y por esa absurda -por lo exagerada- fotografía del protagonista de niño en brazos de su madre que es poco menos que “demencial”.

Viaje sin destino (Rafael Gil, 1942)

Película que se formula como un divertimento y que trabaja las marcas enunciativas a través de su inserción en el significante (*NIVEL 4*), pero lo hace de una forma secundaria (referencias al cine de terror, puesta en escena, desvelamiento de los trucos en la representación, etc.) que nos permite establecer un vínculo dialéctico entre la trama (representación dentro de la representación) y el propio concepto del cine como medio ficcional. Aquí sí podemos hablar de metadiscursividad, siempre que establezcamos vínculos metafóricos.

Tales marcas son en algunos momentos muy concretas. Por ejemplo, cuando llega el nuevo pasajero, el protagonista sale al exterior del vehículo y cierra la puerta; al mantener una conversación, no se escucha lo que dicen y, de esta

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

forma, se le niega al espectador el conocimiento de la procedencia del personaje y sus motivos para incluirse en el grupo. Pero es más interesante el relato que tiene lugar en el hotel por parte de su dueño, que momentáneamente adquiere la dimensión de un narrador de segundo nivel homodiegético (*NIVEL 2*) y que consiste en la historia de la pérdida de su hijo años atrás. El relato se pone en escena con aceleraciones propias de una película antigua (su inclusión es necesaria para justificar la presencia de un fantasma en la casa), y esta dimensión referencial hacia el cine de los orígenes se retoma en la trama general cuando un personaje mira a través de una cerradura.

Por si lo anterior no fuera suficiente, la noche en el hotel (supuestamente terrorífica, pero que se volverá divertida por la incredulidad de los huéspedes) no se pone en escena con la efectividad propia del modelo institucional, sino que se permite desvelar la ejecución de los trucos por parte de personal contratado al efecto que actúa desde un laboratorio oculto y permite que se diga abiertamente que “nada de lo que ocurre es verdad”. El giro radical se produce por la conversión en verdad de lo creído fantasía, puesto que todo, incluso el propio film, es representación.

Rojo y negro (Carlos Arévalo, 1942)

Es difícil comprender –y aceptar– que un cine en la época más dura de la postguerra, con clara vocación revanchista y propagandista, quiebre el discurso de “lo esperado” para edificar otro más abierto y radical, tanto desde el punto de vista argumental como desde el formal. En este caso, la propia estructura del film ya se escapa de los rasgos y convenciones del modelo de la transparencia: la película se organiza en tres partes que se puntúan como una jornada con valor metafórico, aunque esta acumule años en su seno: la mañana, el día y la noche.

Un rótulo inicial, a todas luces excesivo, pero que presenta sin ambages la estructura del film y la antedicha metáfora, equiparando el mañana (futuro) a la aurora y el odio a la noche, se cierra con himno militar y articula el relato posterior (*NIVEL 4*). Si tenemos en cuenta el cierre posterior, con bandera, himno de nuevo y la palabra FIN, podemos establecer que el relato ha sido

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

enmarcado por un narrador que no se ha representado físicamente pero que es un ente de primer nivel asimilable al autor, que se mantiene en el orden extradiegético pero asume su entidad para construir formalmente el discurso (*NIVEL 2*). Esto es importante porque esta definición de la gestión del relato hace posible que nos encontremos ante una representación en imágenes de un discurso con vocación didáctica y, por lo tanto, muy alejado de las tramas de ficción al uso. En consecuencia, no hay vínculos ni ataduras que obliguen formalmente a una representación transparente sino que esta, por el contrario, se ejecuta con una radicalidad extrema y con una gran acumulación de rasgos que, fruto de las esencias de las vanguardias (sobre todo la soviética), hacen su aparición una y otra vez y establecen un discurso esencialmente moderno, *avant la lettre* y premonitorio de un cine por venir en Europa.

La mañana (rótulo que inicia la parte más corta) se abre con niños (los dos futuros amantes protagonistas) que van a presenciar un desfile militar. Ya aquí se habla de venganza y aparecen unos pasquines que llaman a la sublevación para que los soldados no vayan a la guerra: la diferenciación entre “buenos” y “malos” queda establecida. Estos niños (Miguel y Luisa) serán los ejes conductores del relato, pero el discurso los utiliza para aquello que persigue: la transmisión expresa de una ideología. Por lo tanto, el relato se superpone a la trama argumental que es, en realidad, secundaria, y que se presenta por bloques –insistimos– didácticos.

Un breve inserto de la relación entre ambos personajes, en que Miguel describe a Luisa (Luisita) cómo se imagina en un barco (las imágenes de su narración imaginaria se superponen, lo que recuerda al film de Murnau *Amanecer*), se cierra con el reto de la capacidad de sentir el dolor de una aguja sobre la pierna y el envalentonamiento del niño ante la posible amenaza de ser considerado un cobarde. Tal parece que para el film la caracterización de los personajes queda suficientemente establecida con estas pinceladas.

Si ya, en este momento del film, nos ha sorprendido gratamente la calidad de la planificación y, sobre todo, de la composición de los encuadres, los nexos que se van a producir por la fórmula, de inspiración en las vanguardias, del *collage*, no puede dejarnos indiferentes. Un montaje por colisión, de reminiscencias eisensteinianas, produce discurso vinculando elementos en sucesión con

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

sobreimpresiones múltiples e incluso *planos inclinados*: globo terráqueo, reloj, maqueta de ciudad, péndulo, pueblo, moribundo, ventana, parto, investigador, ventanas en una casa, cuna, reloj de nuevo (marcando la una)... Paso del tiempo y desarrollo de la idea de que algo nuevo está sucediendo en un tiempo en que lo conocido muere (o declina).

El día (nuevo rótulo, que inicia la segunda parte) ya nos presenta a Luisa mujer que habla con una amiga. Comentan que Miguel está metido en política y se escucha un disparo en fuera de campo poco antes de su llegada. Miguel es el rojo (el republicano) y Luisa es falangista (esconde los símbolos). Discuten sobre sus posiciones políticas y cada uno defiende su postura. Sobre su paseo por las calles de Madrid se despliega un nuevo y amplio *collage* mucho más ideológico que el anterior: rotativas, iglesias, incendios, sobornos, blasfemias, un Parlamento en que todos los diputados aparecen con los ojos vendados, conversaciones insensatas (“nadie sabe nada, pero yo...”), dinero (“mi dinerito”), múltiples conversaciones que abocan en un grupo con los brazos en alto (signo falangista) y las manifestaciones verbales de los rojos (“hay que destruir para edificar”)... *collage* múltiple que concluye con un vaso que se colma y la aparición de un legionario que rompe la pantalla y avanza... guerra...

La noche (nuevo rótulo) nos presenta la vida con inquietud en Madrid durante la guerra. Los sonidos amenazantes se escuchan en fuera de campo. La conversación entre los personajes desvela saltos de eje constantes que impiden cualquier mecanismo de identificación y construyen un discurso formal alejado de la voluntad de transparencia, por otro lado, permanente en todo el film. Resulta incluso contradictorio el hecho de que el bloque de personajes que luchan clandestinamente contra la República, y que se identifican como falangistas, vayan limpios y bien vestidos, vivan en casas amplias, bien amuebladas, con criadas –gente de bien–, en tanto los malvados rojos son presentados mal encarados, sucios y con profesiones “despreciables” (las porteras, por ejemplo). Decimos que es contradictorio porque, salvo las detenciones, no parece en ningún momento que estas personas se vean amenazadas, ni tampoco sus propiedades.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

La detención de Luisa, tras el registro en su domicilio (los rojos roban objetos) introduce una serie de montajes en primeros planos, e incluso con basculaciones (*planos inclinados*), que recuerdan una vez más a las películas de Eisenstein (escena de la salida de la casa bajando las escaleras y la madre en lo alto). También la iluminación juega fuertemente con la base discursiva que se pretende transmitir (paso de la luz a las sombras, celosías, etc.)

Sin embargo, con tantos elementos que sugieren un tipo de discurso formal mucho más avanzado que el institucional en esa época, hay toda una parte del film que podemos considerar una representación plena de modernidad cinematográfica: nos referimos a las escenas que tienen lugar en los calabozos y dependencias de la CNT.

Luisa está en su celda y escucha las torturas, pero estas no son visualizadas, permanecen en fuera de campo. Una vez que están borrachos los milicianos de la CNT, uno de ellos se acerca y la viola (vemos la parte inferior de sus piernas avanzando por el pasillo solamente). La violación es elidida con un *travelling* hacia atrás, pero se ve la llegada del miliciano y la amenaza está representada, sin contracampo, solamente a través del rostro de Luisa que va encerrándose hacia el fondo de la celda, con la mirada desenchajada, hasta que entra el hombre, de espaldas, cubriéndola, y sale el *travelling*. Salvo en alguna película de terror, esta *ausencia de contracampo*, ejecutada con clara voluntad enunciativa, no es algo frecuente en el cine de la época (incluso a nivel internacional) y, en este caso concreto, nos recuerda más una película muy posterior, *El viaje de los comediantes* (*O Thiassos*, Theo Angelopoulos, 1975), cuando el militar se desnuda ante la joven (no le vemos).

Los detenidos están en calabozos del subsuelo, un piso más arriba se encuentran las dependencias de tortura, y otro más arriba las de reuniones de los milicianos. La cámara se mueve entre los espacios mediante *travellings* y grúas, pasando de unos a otros en muchos casos sin corte, atravesando las paredes, que están abiertas, pues son un decorado. Miguel aparece entre los milicianos, discutiendo sobre el ansia de matar falangistas de sus correligionarios (que son “malvados”, pero él tiene un punto de bondad que le impide matar). Si es importante el hecho de que las discusiones tengan un “tono” creíble, con argumentaciones propias del momento, lo esencial de esta

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

secuencia es ese desvelamiento del dispositivo cinematográfico (*NIVEL 4*) mediante los movimientos de cámara entre dependencias y, sobre todo, su conclusión en un amplio plano con todo el *decorado abierto*. Por supuesto, esta puesta en escena no tiene nada que ver con la transparencia enunciativa y sí mucho con la denominada modernidad cinematográfica. Por citar dos parecidos, tenemos como referente probable *La huelga* (*Stachka*, Sergei M. Eisenstein, 1924) y como posible inspiración posterior en *El terror de las chicas* (*The Ladies Man*, Jerry Lewis, 1961)

Nuevamente, en la desesperación de Miguel cuando descubre que Luisa puede ser asesinada, el montaje trabaja en la órbita del cine soviético, con pasos, planos de detalle, llaves, miradas... La salvación no será posible y Miguel morirá a manos de sus compañeros porque disparará sobre ellos cuando pasan en un vehículo de la CNT (leído como suicidio).

Ni argumental ni formalmente *Rojo y negro* cumple los requisitos de un cine clásico y sí entronca con esa mal llamada modernidad. Si tenemos en cuenta la fecha, parece un tanto arriesgado decir que el cine español no estaba a la altura de los tiempos.

La chica del gato (Ramón Quadreny, 1943)

Mi enemigo y yo (Ramón Quadreny, 1944)

Nos ha parecido oportuno unificar nuestro comentario para estos dos films del mismo autor, que firma en los títulos de crédito como Quadreny, simplemente, porque hay evidentes similitudes entre ambos, aunque estas sean de carácter estilístico. El primero, basado en Arniches, asume los rasgos de su procedencia teatral y gestiona la composición con una inequívoca *frontalidad*, pero, salvo tal transversalidad, fruto de la adaptación, no es suficiente para hablar de reflexividad ni autoconsciencia, que puede deducirse de rasgos vinculados a las carencias, como vamos a intentar razonar.

Efectivamente, la trama argumental avanza con una brusquedad que dificulta cualquier proceso de identificación y, por ende, la transparencia. Tal desequilibrio tiene que ver con los cierres y aperturas de escenas, cuyos cortes se hacen sentir con toda evidencia, pero también con una planificación que huye del recurso habitual del plano-contraplano e incluso del respeto por las

leyes del eje. Esto mismo, incluso de forma más acusada, acontece en el segundo de los títulos que encabezan nuestro análisis.

El juego entre lo falso y lo verdadero -la caridad que revierte, como consecuencia de un timo manifiesto, en el posicionamiento de *la chica del gato* en el entorno de una clase social privilegiada-, acompañado de diálogos castizos y *gags* verbales irregulares (“me gusta el agua..., el aguardiente”), no llega a consolidar un discurso equiparable al modelo del clasicismo plenamente asentado en la cinematografía internacional y, en consecuencia, la transmisión al espectador de una *sensación de autoconsciencia*, fruto de las carencias formales y la autarquía del encuadre, permite pensar en rasgos de modernidad pero, al mismo tiempo, propicia que nos preguntemos si ese desvelamiento del dispositivo radicado en los excesos es buscado o no.

Manteniendo en la duda lo antedicho, conviene significar la escena en la que las dos mujeres miran por la ventana y algo, abajo, en la calle, acontece. Ese algo no es visto por el espectador, ya que se mantiene siempre en fuera de campo, y solamente el relato a través de los diálogos brinda la información: ¿economía de medios o voluntad expresa de quebrar el concepto de mirada – lo mirado que era la esencia del clasicismo? Es difícil dar una respuesta, toda vez que, en un momento posterior, la imagen se sitúa en la calle.

Aunque será difícil dilucidar la respuesta, *Mi enemigo y yo* puede aportar algunos elementos de apoyo. Nuevamente, el film se construye como teatro filmado, eludiendo los contracampos y sin respeto por los ejes (de hecho, los salta abundantemente sin causa aparente); pero, en este caso, el elemento metadiscursivo entra por los resquicios porque el protagonista está escribiendo un guión que adapta una de sus novelas al cine, sin que esto vaya más allá en la trama salvo por el hecho de que la historia se repite en la supuesta realidad diegética de los personajes (el rapto).

No entraremos aquí en la insultante exhibición de ambientes ricos, de fiestas, restaurantes y bailes, que parece ser un paradigma de la época, en tanto la población sufría los embates de la postguerra, que califica muy claramente el trasfondo ideológico -aspecto este que dejamos para otro tipo de acercamientos al cine de aquel momento. Pero si buscáramos una explicación para ese desvelamiento del dispositivo por quiebras de la transparencia

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

radicadas en los aspectos formales (y la *brusquedad* sigue siendo una constante, con pérdida de las subtramas y cierres abruptos), nos encontramos con algunos elementos discursivos que entroncan con rasgos de modernidad (heredados de las vanguardias), como es el caso de los *collages*, a modo de resúmenes para salvar las elipsis, que se ejecutan por *sobreimpresiones múltiples* (la boda), las cortinillas o la *pantalla dividida* para representar una conversación telefónica de forma simultánea. Cuestiones menores que van apareciendo una y otra vez en las películas de la época y que nos permiten detectar cierto vínculo de los cineastas con los modelos alternativos (el cine alemán) y de vanguardia (soviético) que van entrando por los poros de las películas hasta generar una constante. No es menos cierto que otro vínculo se relaciona con el clasicismo y el cine de géneros americano, como se aprecia claramente en los decorados de *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943), que recuerdan fuertemente a los del cine de terror de la Universal.

La vida en un hilo (Edgar Neville, 1945)

La pregunta sobre lo que a una persona le hubiera acontecido si en su vida hubiera elegido otro camino en un momento determinado, es inevitable, pero no es tan evidente su puesta en escena. La excusa de la que se sirve Neville es un viaje en tren (lugar de conversación entre desconocidos por excelencia) y un personaje femenino que se presenta como alguien que posee facultades para adivinar aquello que pudo ser y no fue.

Mercedes acaba de perder a su marido, Ramón, y se deshace en su viaje de la vida pasada junto a él. Isabel, la adivina, le habla de otra vida posible, junto a otra persona, Miguel, y un momento en el que algo determinó el conocimiento del uno y no del otro, pues Mercedes esperó bajo la lluvia y rechazó en su día compartir el taxi que le ofrecía este último, aceptando, en consecuencia, la oferta de Ramón; cosa que determinó su vida.

Ambas mujeres entrelazan sus relatos: Mercedes cuenta su vida marital en tanto Isabel le explica cómo pudo ser con el otro. Estas narraciones, ambas de segundo nivel (*NIVEL 2*) pero la una homodiegética (Mercedes) y la otra heterodiegética (Isabel), tienen el plus añadido de combinarse entre sí, de interrumpirse e incluso de cuestionarse, jugando entre los límites del relato

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

verbal y el visual, pues ambos se mantienen solapados. Tanto es así que, por ejemplo, en el momento en que se representa el matrimonio ficticio de Mercedes con Miguel, que es narrado por la voz de Isabel, ella intenta abandonar la representación porque no corresponde a su vida real y la voz la reintegra diciendo: “cuidado, usted debe aceptar”. Este ejemplo no es inocente, ya que pone de manifiesto que por encima del relato de ambos narradores se impone el propio film, controlado por el ente discursivo autoral, que perfila las imágenes (un potente *NIVEL 4* cada vez más manifiesto).

Mercedes introduce otro elemento discursivo plenamente cinematográfico al decir “le contaré como era un día”... “Así era la mañana”, que se representa en imágenes; “así era la tarde”, que también se representa; y “así era la noche”, que funciona de igual forma. Neville utiliza aquí la *iteratividad*, que es un concepto válido para resumir y dotar de sentido a las acciones más repetitivas, pero, al tiempo, es una quiebra de la transparencia enunciativa. Ítem más, cuanto que este uso le permite dejar constancia de la ordinariez y cursilería (dicho por la propia protagonista) de los ambientes lujosos en que se mueven los personajes y de sus convenciones, fruto de una falsa (y doble) moral, algo poco habitual en el cine de los cuarenta en su sumisión a las férreas demandas del Estado franquista.

Isabel introduce otro punto de contacto entre la realidad (la vida vivida) y la ficción (la vida posible) con el cruce de todos los personajes en un baile. En su representación fluye el relato como algo que se está visualizando, hasta el punto que Mercedes llega a preguntar “¿qué estoy viendo?”. Es decir, la puesta en escena toma conciencia de sí misma como representación cinematográfica (Mercedes ve imágenes) cuando, en realidad, se supone que es el fruto de una conversación en el tren. Lógicamente, ve la película, como los espectadores, y ahí sí tenemos un claro ejemplo de *reflexividad*.

Tras la muerte de Ramón, cuyo entierro podemos ver, los relatos se cierran y el tren llega a su destino, pero un epílogo nos propondrá el encuentro de nuevo entre Mercedes y Miguel, esta vez preavisado como un salto en el tiempo que no permite desaprovechar la oportunidad. Este final establece una extraña *circularidad* entre lo que fue y lo que pudo ser.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Aunque no hace aparentemente al caso, puede resultar chocante para un espectador desconocedor de las aficiones gastronómicas de Neville el hecho de que constantemente se hable de comida (paella, bacalao...), pero esto tiene otra lectura si lo procesamos como huella autoral. Efectivamente, Neville construye un relato en el que la relación autor – narrador – personaje es inexistente y, sin embargo, estos incisos de voluntad gastronómica parecen remitir directamente a él, diluyéndose en el conjunto. No podríamos hablar de la inscripción de un *NIVEL 1* porque sería excesivo, pero es evidente que como huella en el significante mantiene características diferenciales.

El destino se disculpa (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)

El propio arranque sitúa claramente al espectador en una posición que revierte el fuera de campo heterogéneo para hacerlo partícipe de la trama por *interpelación directa*. El ente enunciador se personifica en una figura humana que se presenta como *El Destino* y se sabe en una representación cinematográfica. Este narrador de primer nivel (el destino, *NIVEL 2*), que cuelga un cartel y se dirige a cámara para explicarse y saludar, considera que habla con “los mortales” pero los identifica como espectadores en un cine (incluso pide que apaguen una luz); se autonombra y se compara con otros “funcionarios” entre los que destaca “guionistas de cine” (en ese momento señala a la cámara); se sienta y comienza su relato, que identifica como fábula. Ahora bien, ¿estaríamos ante un narrador homodiegético? Sí, si tenemos en cuenta que no es un ente corpóreo, pero visualmente, en la historia que cuenta, y que manipula a su antojo, es heterodiegético, ya que va entrando a lo largo del relato para dar nuevas explicaciones y cubrir elipsis. Esto nos plantea un problema a la hora de identificarlo como una enunciación delegada porque, siéndolo, se acerca demasiado a las capacidades y recursos del ente conceptual que hemos denominado meganarrador.

Por si esto no fuera suficiente, la formalización en imágenes del relato comienza con una evidente *mise en abîme* de representación teatral, que reúne todos los requisitos de la exageración, hasta pasar a la trama de los dos amigos y su relación con el destino en la búsqueda de la felicidad, un aspecto bastante más tópico (e incluso moralista) con herencia inopinada incluida.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Los rasgos de modernidad son tanto formales, como esas *sobreimpresiones múltiples* para presentar la capital y salvar un tiempo elidido, que nos recuerdan *Amanecer* (*Sunrise*, F.W. Murnau, 1927), como narrativos, en el establecimiento de ese punto de vista complejo (el del destino) que, hacia el fin de la película, detiene la imagen (“¡quieto ahí!”, dice) para despedirse de los espectadores, y llevando a sus últimas consecuencias la aparición casi surrealista del fantasma del amigo a través de su materialización en un perchero, una figurilla de Don Quijote, un palo de golf, un perro... y un queso... que, además, se derrite con el acaramelado y meloso diálogo final de la nueva pareja -¡qué mala leche!, diríamos en estos tiempos.

Dos cuentos para dos (Luis Lucia, 1947)

El film concluye, como es tan habitual en los finales felices de la época, con un beso al que precede una frase, “basta de cuentos y vamos a la realidad”, que, a su vez, se ve continuada por el personaje que se gira para permitirnos leer sobre su espalda la palabra FIN. ¿Bastaría este simple final para adjudicar la categoría de metadiscursiva a una película cuya trama argumental no parece ir por tales derroteros, o estaríamos ante un chiste que cierra el argumento, sin más? Las claves para tomar una postura al respecto nos las va suministrando el propio film en una serie de secuencias que directamente se imbrican en las discrepancias entre la realidad y la ficción. Pero, además, podemos constatar que el término “metadiscursividad” no le es aplicable y sí el de “autoconsciencia”: matices que tienen gran interés porque, efectivamente, no hay en *Dos cuentos para dos* una reflexión sobre el cine, pero sí la hay sobre lo falso en contraposición a lo real, y sobre la fragilidad de nuestras percepciones. De esta forma, otro *gag*, como la conversación telefónica en que la protagonista femenina le dice al masculino “mira qué uniforme” y él, mirando al auricular, contesta afirmativamente, aun entroncando en el clima general de diálogos excedidos en los juegos de palabras (casi siempre por la confusión que producen las interpretaciones literales), revierten en un poso acumulativo de relaciones entre la mirada y la supuesta realidad de aquello que se ve.

Así, cuando, después de la cena en la mansión de los Bordón, se produce el relato de un sueño sobre una vida deseada y las imágenes que permiten

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

visualizarlo van acompañadas por la voz del protagonista narrando en pasado (cosa ilógica, ya que el sueño apunta a un futuro querido y utópico), nos encontramos ante una narración homodiegética de segundo grado que se superpone al diálogo de la pareja y deconstruye la temporalidad porque verbaliza en pasado lo que no ha acontecido todavía. Ítem más, aunque esa narración se efectúa en nombre de un NOSOTROS, el diálogo que la genera establece un TÚ hacia el personaje femenino, si bien no desborda las posibilidades de la voz enunciativa. ¿Desde dónde habla el personaje? Si es desde el presente, no tiene sentido el tiempo verbal; si es desde un futuro que será factible, habida cuenta del desenlace del film (que todavía no conocemos como espectadores), se quiebra por completo la causalidad. Nos encontramos con una brecha discursiva que implica precisamente ese factor de autoconsciencia de que hablábamos, incluso siendo una *narración imaginada*, y lógicamente, para retomar la linealidad, concluye en otra escalera, la del bloque vecinal empobrecido en el que habitan, en el que un vecino les recrimina por la hora y obtiene como respuesta la clarividente frase: “es que estábamos soñando, ¿sabe usted?”.

La existencia de un ente discursivo que se superpone sobre la credibilidad del texto para marcar una y otra vez con su huella los avances de la trama, quiebra la transparencia enunciativa y nos hace pensar más en la modernidad cinematográfica que en el modelo clásico, lo que implica una voluntad de insumisión sobre la norma establecida y hegemónica en aquellos años. Por ello, no nos sorprenden los montajes habituales en el film que hacen avanzar su temporalidad mediante *sobreimpresiones múltiples* e incluso *planos inclinados*, lo que recuerda fuertemente a las vanguardias. Otro tanto ocurre con esa insistencia constante en la quiebra de la realidad: “¿es realidad o delirio?”, pregunta el protagonista ante la inesperada herencia; la respuesta del banquero no puede ser más lúcida: “es realidad, pero también es delirio”. O ese chiste de Tony Leblanc fuera de sí cantando números de lotería cual si fuera un niño de San Ildefonso (con voz cambiada), que “toca” incluso la auricularización; o los diálogos en verso, jugando con “millón” y “Bordón”...

En realidad, hay una *transferencia de tramas* desde la vida cotidiana, más verosímil, al cuento de hadas, inverosímil, y, para hacer más evidente este

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

proceso de puesta en ficción, la llegada a la nueva casa es con toda evidencia el regreso al mismo decorado (por tercera vez), vaciado en esta ocasión de mobiliario. La representación del sueño se repite, ahora con la doble, Isabel, en tanto la voz narradora regresa y repite el relato a Berta (¿en su mente?) hasta hacerla decir: “si esto es un sueño, no quiero despertar”.

Autoconsciencia, pues, por la vía de la quiebra de la transparencia que deja sentir la huella autoral de una forma muy clara (*NIVEL 4*) si bien utiliza alguna enunciación delegada internamente cuando se verbaliza y visualiza el sueño (*NIVEL 2*) e incluso, tímidamente, el embrión de un relato en segunda persona.

Don Quijote de la Mancha (Rafael Gil, 1947)

La película comienza con un rótulo que no por conocido deja de tener importancia: “En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”... Hay aquí un YO claramente formulado que no es adjudicable a quien realiza el film sino al autor del relato novelesco. Sin embargo, justamente a continuación del rótulo y vinculando este discursivamente a la película de forma inequívoca, un *travelling* entra en el decorado hasta llegar a la casa de Alonso Quijano, desde la que llegan las voces y desvaríos del héroe legendario a través de un balcón iluminado. Esto, que puede entenderse como un brillante movimiento de cámara, en realidad está sirviendo como transferencia del relato escrito al cinematográfico, de tal forma que el YO que enuncia en el rótulo pasa a ser el YO que enuncia en la imagen porque es el ente capaz de mostrar y narrar simultáneamente (manifestación del autor en el significante precisamente por *desvelamiento del dispositivo* en tanto que autoconsciente). Y esta lectura inicial se confirma plenamente con el final de la primera parte, que reproduce el mismo efecto en *travelling* hacia atrás desde la ventana, esta vez con personas escuchando en la calle. Un cierre en fundido determina el final del bloque y el comienzo de una segunda parte diferenciada expresamente de la primera.

Si el comienzo mantenía una representación “suave” desde el punto de vista enunciativo (salvo el comienzo y final indicados), que podríamos calificar como *NIVEL 3*, la segunda parte se inicia con una *voz over narradora* (*NIVEL 2*) que introduce al bachiller Sansón Carrasco. Pero algo ha cambiado: las aventuras

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

de Don Quijote que tuvieron lugar en la primera parte, han sido publicadas y son conocidas por los personajes y, ahora, en esta segunda representación, los participantes construyen una ficción para conseguir que el personaje olvide las novelas de caballerías y se mantenga en el hogar, a salvo. Mientras que la incredulidad de Don Quijote ha ido en aumento, la de Sancho se ha desmoronado y ya llega a creer en ínsulas y promesas: inversión de términos que es esencial en el propio texto original y que ya Unamuno explicó como la qui jotización de Sancho y la sanchonización de Don Quijote.

En la medida en que Don Quijote recupera el juicio, la voz narradora se inscribe para ir cerrando el relato y permite la entrada del pensamiento del protagonista (voz *out*): “déjense de burlas y tráiganme un confesor”. Un montaje final con superposiciones que recuerdan las aventuras vividas, sin función de *collage*, reubica el conjunto. Sorprende, además, la excelente calidad de decorados y caracterización de los personajes, con claros referentes en el cine expresionista, tanto por la iluminación (en luces y sombras) como por los entornos, y ese inquietante rótulo final, no vinculable al texto de Cervantes, que reza: “... y esto no fue el fin, sino el principio...”

Si te hubieses casado conmigo (Victor Tourjanski, 1948)

Aunque es evidente a estas alturas que en el cine español la reflexividad ha tenido cierta entidad e incluso ha sido precursora de aspectos discursivos que en la cinematografía internacional llegarían en ocasiones más tarde (entendida como excepción y no como norma), el camino puesto en marcha en su momento por un título tan significativo como *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948) abrió una brecha que permitió plantear discursos en el eje AUTOR = NARRADOR # PERSONAJE o AUTOR # NARRADOR = PERSONAJE, en la línea de representación como *alter ego* (NIVEL 2, pero muy cercano al NIVEL 1). No hablaremos aquí de *Vida en sombras* porque es un film abordado en múltiples textos mucho y bien, pero sí queremos reivindicar su valor intrínseco.

Pues bien, *Si te hubieses caso conmigo* recurre a la puesta en escena de toda una serie de planteamientos enunciativos que conectan con la modernidad mucho más que con el cine hegemónico de su época, y que incluso nos hacen

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

pensar en títulos contemporáneos. Una voz *over* narradora (*NIVEL 2*) introduce la acción y se dirige tanto a un personaje femenino como a los espectadores (interpelación: “miren...”): comienza así una historia que transcurre en lujosos ambientes y que será cercenada sin contemplaciones cuando la voz de Fernando Rey se incorpore a la visualización del personaje que interpreta y que no es otro que un novelista que está leyendo el primer capítulo de una de sus obras (“así termina mi primera parte”). Final, pues, inconcluso que nos lleva a un salón en el que los personajes que habían aparecido en la representación previa de la lectura son ahora los oyentes (cambio de rol).

Contra todo pronóstico, la lectura de la segunda parte se cruza con la propia ficción en el seno de la cual se está llevando a cabo en una especie de *mise en abîme* que utiliza la literatura y la imagen de forma imbricada, pero produciendo un constante extrañamiento. En consecuencia, no hay posibilidad alguna de que los mecanismos de identificación espectral funcionen al modo convencional, a lo que contribuyen, además y no poco, los diálogos y acciones de los personajes secundarios (compra de libros al peso y medida).

La enrevesada trama salta mediante elipsis que se vinculan al paso de las páginas del libro para ir de un lugar a otro del mismo. Pero lo más interesante es el hecho de que el disparatado triángulo protagonista (dos pretendientes y una amante –algo insólito para la época) se plantee en el seno de la acción preguntar su opinión a los espectadores para que sean estos quienes elijan la pareja adecuada y que, ítem más, esto se haga con un claro componente autoconsciente: “no es costumbre... no es correcto... ¿qué prefieren ver?...” No solamente se está desvelando el dispositivo de una forma radical (mirada incluida) sino que se está indicando que interpelar así al espectador no es lo normativo, que rompe la tranquilidad de la representación. Estamos en un radical *NIVEL 4* en el que las apariencias de transparencia se diluyen y se radicalizan las marcas textuales y el extrañamiento.

Pero esto no acaba ahí porque la pregunta formulada a un supuesto público que no vemos, tiene una respuesta en voces que piden que el emparejamiento sea con uno u otro de los personajes, y esto sigue hasta la boda, a tal punto que una mano penetra por delante del objetivo (¿cámara que filma o proyección en la sala?) y la acción se rebobina para modificar la pareja que

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

contrae matrimonio. Finalmente, los personajes dan las gracias y se despiden, lo que, en el año 1948, es un auténtico *tour de force* metadiscursivo.

Un hombre va por el camino (Manuel Mur Oti, 1949)

Las cuestiones formales son las que aquí destacan por sus referentes en un tipo de cine que difícilmente puede negar su herencia de los cineastas soviéticos: iluminación expresionista, utilización de los claroscuros, radicalidad de los primeros planos (fuertemente expresivos), amplio uso del contrapicado, apego a la tierra. Viendo el film podemos pensar en la estética de Dovjenko o Eisenstein, que hace eco en él. La relación del personaje protagonista consigo mismo (como voz *out* que se autoimpone) no nos permite ir más allá de un modelo habitable propio de la transparencia que aquí, en muchos aspectos, queda superada por motivaciones estéticas (*NIVEL 3*) que se enmarcan en un tipo de discurso casi místico, a partir de los esquemas del *western*, en un drama rural cuyo acto esencial es el de la redención.

Mi adorado Juan (Jerónimo Miura, 1950)

Un disparate humanista, extraño para los tiempos que corrían, en el que Juan es un personaje marginado que, a mitad del metraje, se ve en la tesitura de casarse e intenta mantener esa vida fuera de la sociedad. Película con un planteamiento ético, con toque conciliador, que no aporta nada, o apenas, a los elementos que venimos estudiando, si bien, el viaje de novios es una representación dentro de la representación, con despedida y partida, que no es sino la salida en barca y el regreso el mismo día. El título, introduciendo la primera persona, no se corresponde, a ese nivel, con la trama argumental, ni siquiera en el nivel del protagonismo del personaje femenino. Estamos, pues, en una búsqueda de transparencia (*NIVEL 3*) cuya quiebra solamente se produce por las irregularidades de la puesta en escena.

La honradez de la cerradura (Luis Escobar, 1950)

Los aspectos que podemos considerar marcas en la enunciación se adscriben aquí al *NIVEL 3*, puesto que son limitadas y siempre en el significante: planos cenitales (mirada imposible), iluminación expresionista, elipsis que se ejecutan

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

mediante vínculos retóricos (dinero volando en el interior del armario, mejora de la situación económica por modificaciones en el espacio y la puesta en escena, paso del bar a la casa en continuidad para obviar los diálogos y darlos por supuestos), iteratividad (la obsesión por la visita del chantajista: “¿ha venido?”), el bolso comprado que antes era un motivo de frustración porque no se podía asumir su precio... Aunque algunas de estas construcciones formales son brillantes y quiebran la transparencia, no dejan de actuar como vínculos narrativos que nos introducen en la historia con mayor fuerza. Cabe resaltar, con independencia de algunos movimientos de cámara puntuales, la grúa que pasa del piso inferior al superior o la deformación de la imagen cuando el personaje está bebido.

El negro que tenía el alma blanca (Hugo del Carril, 1951)

Nueva versión de la película del mismo título dirigida por Benito Perojo en 1927. Se trata de un film que fluye a un ritmo endiablado, dejando elípticas muchas acciones e incluso tramas secundarias, y saltando de fecha en fecha utilizando el procedimiento de los *collages*. Una primera entrada, que se produce mediante *travelling*, nos lleva de una pregunta (“¿quién es ese Luis...?”) a una serie de personajes en sus entornos respectivos, sin aparente vinculación, y presentados en profundidad de campo: estamos en el mundo del teatro (*mise en abîme*) y, una vez visitados los personajes, la acción regresa al punto inicial de la conversación con la pregunta formulada, lo que quiere decir que la respuesta la han dado las imágenes, y no solamente sobre el personaje demandado. Esto, ya en sí novedoso, lo es más si tenemos en cuenta que la sucesión de presentaciones no utiliza tiempo diegético y al regreso estamos exactamente donde habíamos comenzado.

Además, un subrelato, formalizado por el protagonista de forma verbal (*NIVEL 2*), nos cuenta su experiencia previa antes de ser un artista famoso y la representación en imágenes, una vez más, fluye a un ritmo vertiginoso, apoyándose en el uso de *collages*, casi sin solución de continuidad, ya que los bloques narrativos entre los *collages* son muy débiles, dejando así a la película expuesta a un paso de tiempo delirante.

Como el film introduce una serie de números musicales, su encaje se vincula a

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

la propia dinámica del trabajo en teatros de *vodevil* de los protagonistas, pero, en una ocasión, se construye como un sueño. En él, la propia planificación nos remite a *Yo anduve con un zombie* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943), en un ejercicio de *intertextualidad* que simula un ambiente y, sobre todo, introduce un plano (el *zombie* negro) idéntico. No es esta la única referencia a otros textos fílmicos: su periplo por tierras francesas tiene lugar en el *Hotel du Paradis* (título que simula un acrónimo entre los films de Marcel Carné *Hôtel du Nord*, 1938, y *Les Enfants du paradis*, 1945), cuyo rótulo se muestra con toda evidencia.

La *aceleración temporal* de que hace gala la película, que ya hemos comentado a efectos de la utilización de *collages* (muchos y muy variados) se ve reforzada por *elipsis y/o enlaces retóricos* (paso entre espacios mediante la continuidad verbal: de “póngales usted un cable que diga...”, a “acepto resignado”, la respuesta), sobreimpresiones (la muchacha, en el sueño, se transforma en mulata mientras su rostro mira), *planos-emblema* (Torre Eiffel, barco en el mar, trenes).

Con independencia de todo lo anterior, la propia trama argumental es insólita, ya que plantea la discriminación del personaje de color y su reflexión sobre el hecho: “hay razas que viven de pie y otras arrodilladas”. La relación amor – repudio que se establece está en consonancia con el signo de los tiempos pero toma partido al final por la igualdad entre los hombres: rótulo “... al cielo, en que todas las almas son iguales...”. Incluso a nivel de la planificación, el último número musical, vinculado al desarrollo argumental, sitúa en la escena al protagonista sobre un espacio que proyecta una sombra similar a la crucifixión: imagen esta que retorna de nuevo en las sobreimpresiones finales y que es altamente significativa.

Esa pareja feliz (Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga, 1953)

Una de las fórmulas más rentables en el terreno de la metadicursividad, que implica *per se* la autoconsciencia del discurso, es sin lugar a dudas la parodia. La tradición literaria y teatral española, encabezada en este terreno por procedimientos representacionales tan autóctonos como el sainete, el esperpento y la astracada, se ve trasladada al cine con eficacia y nos brinda,

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

en muchos casos, lo mejor y más castizo de nuestra producción audiovisual. Por ello, no es de extrañar que los cineastas que llegaron en los años cincuenta con ansias de renovación, se hicieran eco de las tradiciones populares para construir historias que, leídas adecuadamente, resultarían demoledoras, sea en clave de comedia, como la que nos ocupa, sea en clave esperpéntica como el caso de la excelente *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964), de la que un libro colectivo publicado por la Filmoteca de Valencia da buena cuenta.

Berlanga y Bardem no dudan en iniciar su film con un claro mecanismo de *mise en abîme* a través de la representación en imágenes del rodaje de un film histórico al estilo –dicho textualmente al increpar un espectador en un cine al protagonista– Juan de Orduña: una referencia explícita a *Locura de amor* (1948). Tal referencia se formula como una parodia crítica de la situación del cine español del momento, al tiempo que, revertida la acción hacia la trama de lo cotidiano con los protagonistas de la acción, lo que se pone en evidencia es la situación lamentable de las clases populares en la España de los cincuenta. El *desvelamiento del dispositivo* cinematográfico es, pues, doble, en tanto representación dentro de la representación y por la aparición del equipo que filma y que es, a su vez, filmado.

A principios de los años cincuenta sería absurdo pretender que estas cuestiones fueran especialmente novedosas en el cine internacional puesto que muchas películas se hacían eco del mundo del celuloide: *El crepúsculo de los dioses* o *Cantando bajo la lluvia*, serían dos buenos ejemplos. Esta fórmula se dispararía con la llegada de los sesenta y la supuesta “modernidad cinematográfica”. Ahora bien, mientras el personaje masculino trabaja en el mundo del cine, su esposa devora películas dejándose arrastrar por los mecanismos de identificación; ensoñación que, didácticamente, quiebra el esposo al explicarle lo que es un *travelling* y cómo lo que ven no es real sino engañoso. Este plus se completa con la integración de un relato sobre el pasado, a modo de *flashback*, que es puesto en imágenes al hilo de la conversación de la pareja protagonista, un TÚ mutuo integrado en la narración (*NIVEL 2*, con narrador de segundo grado un tanto atípico porque narrador y narratario intercambian sus roles) que, además, comienza a explicarse sobre

pantalla en negro y que plantea la interacción entre lo que dicen los personajes y los acontecimientos, cual si estuvieran en una sala cinematográfica viendo la propia película de sus vidas: sus diálogos comentan más que narran e incluso, en un momento dado, detienen la imagen (la noria) y cierran mediante un *collage* el paso del tiempo.

La jornada de regalos con que son agasajados por el premio obtenido en un concurso, concluye con el reparto entre los vagabundos que duermen en los bancos de una avenida, el beso de cierre y el detalle de ella sacándose los zapatos. No resulta forzado pensar en *Navidades en julio* (*Christmas in July*, Preston Sturges, 1940) como otro índice metadiscursivo, en este caso por la vía de la *intertextualidad* (válido como homenaje).

Constatamos así cómo esta serie de elementos de clara reflexividad (desde la autoconsciencia hasta la *mise en abîme*, pasando por la intertextualidad) introducen factores novedosos en la línea de lo que habría de ser la futura modernidad cinematográfica, cuyas claves se iban construyendo en todo el mundo pero que en España, por las especiales características de la cultura popular heredada, cobran fuerza y calidad (si se quiere “antes de tiempo”). El caso de *¡Bienvenido, mister Marshall!* (Luis G. Berlanga, 1953) es todavía más evidente, ya que la introducción de un narrador en *voz over* capaz de detener las imágenes, de eliminar los personajes, de entrar y salir en las mentes e incluso de proponer sueños como parodia de géneros cinematográficos, eleva el tono de la presencia del YO que enuncia (ente habitualmente oculto que, de pronto, sale a la luz y se propone a sí mismo como lo que es: el demiurgo). No trataremos este film porque ya hay muchos estudios concienzudos sobre el mismo.

Nadie lo sabrá (Ramón Torrado, 1953)

También en este caso, un YO que enuncia mediante *voz over*, conduce el relato y señala las partes del mismo que desea privilegiar. Ya desde el inicio establece una relación de TÚ con los espectadores, pero lo innovador en este film es que ese diálogo también tiene respuesta e interacción con el personaje protagonista, de tal forma que avanza entre un ÉL (lo que cuenta, la historia que cuenta) y un TÚ (lo que indica directamente al personaje, estableciendo la

interacción, y, en el límite, la voz de su conciencia).

Tomemos este ejemplo del propio inicio del film: una vez presentado el lugar, Madrid, la cámara se acerca a una portera que labora en la acera del edificio y le pregunta si vive allí el señor Gutiérrez. A partir de ese momento, se inicia una búsqueda por distintos espacios de la ciudad. ¿Ve la portera a un personaje cuya mirada subjetiva está en la posición de cámara? Evidentemente, no. Los personajes reaccionan ante la cámara no como dispositivo físico sino como elemento imaginario de la representación en que se saben y delatan inmersos. Así, encontrado el señor Gutiérrez (Pedro), la voz lo presenta y él saluda hacia cámara en tanto se pone de manifiesto la ironía en la voz que narra, pues dice que es un hombre apreciado y vemos como le increpan y explotan miserablemente en su trabajo.

Pedro vive en un mundo imaginario que no llega a plasmarse en realidades, y esto lo refrenda la voz al decir que “el soñar es lo único que no cuesta dinero”: ante los escaparates, tienen lugar representaciones de aquello que pasa por la mente del protagonista. La voz dialoga con Pedro e identifica sus pensamientos; incluso constata la inercia de una relación en la que se siente apocado: “diálogos de enamorados”, indica, en tanto vemos la imagen acompañada de silencio. Esto permite que, una vez la pareja protagonista establezca su relación y la selle con un beso, la voz nos diga que “ahora podemos ir más deprisa” y salte el tiempo mediante elipsis. Al final, la felicidad se plasma en el niño que ha tenido la pareja protagonista y que la voz señala expresamente; él responde mostrando el niño a la cámara y, posteriormente, despidiéndose de los espectadores con un gesto de su mano. En consecuencia, el *NIVEL 2* adjudicable a este tipo de relatos fluctúa en los límites y habilita marcas que serían más propias de un *NIVEL 4*.

Marcelino, pan y vino (Ladislao Vajda, 1954)

La maestría de Vajda, a la hora de construir sobre bases genéricas, se pondría de manifiesto en *El cebo* (*Es geschah am hellichten Tag*, 1958). Sin embargo, en la película que nos ocupa, la utilización de una iluminación expresionista, el juego de luces y sombras combinado con la profundidad de campo y los efectos de perspectiva, entroncan claramente con el género de terror hasta el

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

punto que cuesta plantear una interpretación acomodada a la voluntad “religiosa” del sistema imperante, toda vez que el deseo de encontrar a su madre por parte del niño se transforma en una pulsión de muerte que será ejecutada por el Cristo, y todo ello en el más puro efecto terrorífico de la amenaza de un ser de ultratumba: un Cristo asesino que desciende de la cruz para “dar la paz”.

La película se construye mediante la utilización de dos voces narrativas: por un lado, la de un narrador externo (*voice over*) que sitúa de forma espacio temporal y enmarca el relato; por otro lado, la voz de un narrador heterodiegético interpretado por Fernando Rey que, al visitar a una niña enferma, le cuenta los acontecimientos que desencadenaron en el pasado la festividad y romería del día de San Marcelino, y que constituye el grueso de la trama. Puesto que el personaje no aparece en aquello que relata, queda en la indeterminación si se trata de hechos fehacientes o de un cuento (como señalan las conversaciones iniciales). Tiene esto interés porque aparecen dos relatos, uno dentro de otro, y ambos son formulados desde el exterior (*NIVEL 2*) con distintas gradaciones. El ente enunciador asume el rol demiúrgico de forma extrema (*NIVEL 4*) cuando, para ajustarse al paso del tiempo y resumir una densa parte de la historia, utiliza una canción, casi a modo de opereta por momentos.

Zalacaín el aventurero (Juan de Orduña, 1955)

El juego de narradores y la autoconsciencia son determinantes en la puesta en escena de este film un tanto irregular pero hábil en su resolución. La introducción de Pío Baroja como autor de la obra, entrevistado y narrador de primer nivel, podría hacernos pensar en una relación AUTOR = PERSONAJE; sin embargo, esto es cierto solamente desde una perspectiva relativa: hay alguien, el entrevistador, que desea poner en imágenes el relato de Baroja. En este caso, el autor del film no es personaje en la acción que se representa, pero sí está escenificado como entrevistador (*alter ego*, porque no podemos adjudicar valor de verdad al hombre que vemos en pantalla). Pero lo más interesante es que Baroja cuenta cómo en su juventud accedió a las aventuras de Zalacaín a partir del relato que en un cementerio le hicieron tres mujeres, y,

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

para ver esto, el propio Baroja aparece representado por un actor. Dentro del más puro clasicismo, las historias se irán cerrando unas dentro de otras hasta el cierre final en manos de Baroja que dirá: “así fue como lo oí, lo soñé, o lo pensé”, dejando en una clara indeterminación el conjunto. Además, al iniciar su relato, Baroja señala “usted quiere llevarlos a la pantalla” antes de que su voz de pie a la historia representada. Así pues, tenemos:

1. Un primer eje que inicia y cierra: Baroja cuenta al cineasta dónde obtuvo su historia (aparentemente AUTOR = NARRADOR = PERSONAJE (NIVEL 1), pero este autor es el de la obra en que se basa el film y no el del film, que solamente se incorpora como presencia en *alter ego*, NIVEL 2)
2. La forma en que lo hizo se ve en imágenes. En este caso Baroja joven, representado, escucha la historia de las tres mujeres en el cementerio (NARRADOR = PERSONAJE en NIVEL 2, pero es un simple testigo y no autor porque es interpretado)
3. Las mujeres relatan sus respectivas historias volviendo al cementerio y pasando de una a otra, salvo la parte que es común (NIVEL 2, las tres narradoras de segundo grado, que son personajes y, por tanto, homodieéticas)

Posteriormente, en orden inverso, se cierran los tres niveles.

Historias de la radio (José Luis Sáenz de Heredia, 1955)

Un *travelling* frontal inicial nos lleva hacia la radio, el despertador, la persona acostada y sale atrás para conectar acto seguido el aparato que transmite con el local en que la transmisión se está efectuando en directo por parte de una pareja de locutores. Estos flujos retóricos entre espacios son algo más que un posicionamiento descriptivo, toda vez que el *travelling* implica con toda claridad la actividad demiúrgica del YO que enuncia y, en este caso, muestra. Sin embargo, ese YO da un paso hacia adelante para presentarse como *voz over* que identifica el propio producto que vemos: es una película en la que se trata de evidenciar mediante historias diversas la actividad de las emisoras de radio y sus vicisitudes, todo ello perfectamente vinculado a través de una serie de *leit motifs*. Estamos, pues, en un NIVEL 2 y la *autoconsciencia* fluye exclusivamente por el relato del narrador.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Conviene también señalar que se produce una *mise en abîme* por la presencia de un medio de representación (la radio) en el seno de otro (el cine). ¿Hasta que punto este tipo de cuestiones, que no son cine dentro del cine, sino que son fruto de otras actividades como teatro, radio o televisión, podemos considerarlas trascendentes en la línea de una producción calificable de autoconsciente, pues difícilmente estaríamos hablando de metadiscursividad? Ítem más, ¿los elementos intertextuales nos servirían para hablar de reflexividad?

Las respuestas son necesariamente complejas: un relato en *mise en abîme* es de por sí una quiebra de la transparencia enunciativa y, en tal caso, la capacidad del dispositivo para edificarlo implica su autoconsciencia; sin embargo, si toda la historia fluye en el seno del medio ajeno representado, no es tan evidente que pueda ser calificado como *mise en abîme*. Pero es interesante establecer la gran relación que hay entre el cine español y su literatura y teatro (quizás no más que en otros lugares) desde una perspectiva que nos ponga sobre aviso del cruce entre los significados (las historias) y sus significantes (las formas). Decimos esto porque una característica repetida en las películas que venimos analizando es la *frontalidad* y, en muchos casos, la ausencia de contracampos, e incluso el uso de panorámicas y planos secuencia para huir de la fragmentación propia del montaje analítico. Sea por rentabilidad económica o por eficacia discursiva, es claro que este tipo de planificación quiebra la transparencia y evidencia el YO que enuncia.

De la misma forma, la intertextualidad aporta ecos de materiales ajenos. En *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956) establece relaciones con el neorrealismo y la afamada *Ladrones de bicicletas*, que no “ladrón” (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), y descubre la pobreza de nuestra sociedad como trasfondo, haciendo el retrato de una España decadente, hundida en su falsa dignidad. En *Juanillo, papá y mamá* (Julio Salvador y Juan Alberto, 1957), desde una perspectiva de comedia, se denuncia la doble moral imperante. En *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957), con guión de Alfonso Sastre, hace eco el *western*, adaptado a la realidad andaluza, con mirada de época, al igual que haría Carlos Saura más tarde con *Llanto por un bandido* (1964), y esto le permite construir una parábola sobre la explotación de los pobres por

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

parte de los poderosos y un viaje hacia la muerte con una salida redentora a través de la fe; la acción en tiempos pretéritos permite introducir elementos vinculados con la sociedad del momento y, con ellos, críticas radicales que, en algunas ocasiones, resultan demasiado evidentes.

Así pues, tanto la intertextualidad como los procedimientos de *mise en abîme*, en tanto desveladores del dispositivo, funcionan como apuestas de inclusión del YO en la representación.

La gran mentira (Rafael Gil, 1956)

Un limitado hilo conductor: actor famoso en horas bajas que, a raíz de su elección en la radio de una joven con parálisis en las piernas, pretende recuperar su estatus mediante el engaño social y la posterior realización de un film sobre su experiencia común. No hay curación final, no hay recuperación de la fama. Estos dos elementos nos alertan de que no estamos ante una película convencional, a pesar de que la trama nos suena en principio a algo sabido y mil veces visto. Y esa es, precisamente, la sabia jugada del film: remover el horizonte de expectativas del espectador y provocar una reflexión sobre la representación misma.

Aquí podemos hablar abiertamente de autoconsciencia, de *metacine*, puesto que no se producen solamente los desvelamientos del dispositivo sino que este, en su esencia, es la razón de ser de la película, tal como nos deja claro una voz *over* inicial (*NIVEL 2*) sobre las imágenes de unos estudios de cine, del plató, de los focos, etc... Una voz que subraya: “parece apetecible [este mundo del cine] pero es implacable”. Se trata de una introducción, de la contextualización que abre paso a una escena en la que un locutor explica el éxito del estreno del día y presenta a figuras que pasan, y que son reales (Saenz de Heredia, Fernán Gómez, Tamayo...), para continuar con otros personajes que ya son los de la película proyectada, puesto que ahí mismo comienza la trama argumental.

La historia de la inválida que es agasajada por el mundo del cine pasará muy pronto a ser la de la protagonista de una película en la que se cuenta lo mismo que ha vivido, y para ello se utilizan y reutilizan los mismos decorados e incluso casi los mismos planos, ya que la variación consiste en hacer evidente que se

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

está en un plató mediante ligeros *travellings* que descubren al equipo y el *set*. Cine sobre cine que utiliza un esquema visual de frontalidad, con poca fragmentación y *travellings* descriptivos.

El mundo del cine se constituye en el eje argumental, lo que nos permite ver rodajes, decorados y actitudes muy similares a los que se satirizan en el inicio de *Esa pareja feliz*. Aquí, además, el productor se autocalificará como el auténtico motor del film y desprejará esos “nuevos cines” intrascendentes y para minorías (neorrealismo), como si fueran películas de Escrivá dirigidas por Rafael Gil (la autocita, en tono jocoso, es refrescante). Nada de eso, dirá, “llorar, eso es lo que quiere la gente”. Ítem más, durante la fiesta del cine habrán múltiples *referencias metatextuales* y se pondrá del revés a los que se mueven en ese entorno intentando “rascar” algo.

Los recuerdos de los personajes se van confundiendo con su escenificación hasta el punto que el final de la película (castigo y redención incluidos) se presenta de forma indeterminada: ¿es el mundo real (el del film) o es el del film que se está rodando en su seno (una clara *mise en abîme*)? El personaje femenino, de forma premonitoria, dice al masculino: “he sentido que tú también puedas ser una ficción”... y es importante recalcar que esta escena se produce en un entorno del que quiere escapar (“llévame al jardín”) pero lo que hay detrás de las cortinas es una pared: se trata de un decorado, el jardín está en otra parte. En realidad, todo es mentira.

Un ángel pasó por Brooklyn (Ladislao Vajda, 1957)

He aquí un intento de realizar un cine con factura internacional aunque su procedencia sea esencialmente española (es una coproducción con Italia). Este mismo procedimiento de internacionalización lo llevaría a cabo de nuevo Vajda un año más tarde con la impactante *El cebo*, en esta ocasión en coproducción con Alemania y Suiza. Tal concepción de un cine “en toda regla”, capaz de competir en un mercado amplio, da como fruto una película muy bien elaborada, con una planificación pulcra, que tiene muy en cuenta los aspectos de focalización y ocularización (cuando el protagonista es el perro, la cámara baja a su altura) y que se integra muy bien en el modelo hegemónico, en el que encaja bien incluso la voz *over* introductoria. El *leit motiv* del cuento y la bruja

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

(anciana presente al inicio y al final) no da pie suficiente para buscar otro tipo de marcas y nos mantiene en un cómodo *NIVEL 3*.

Ahora bien, con argumentos relativamente diferenciados pero con estructuras similares y aspectos conectados, hay un “tono” general que podemos rastrear desde *Dama por un día* (*Lady for a Day*, Frank Capra, 1933) y su *remake Un gángster para un milagro* (*Pocketful of Miracles*, Frank Capra, 1961), o la versión musical *Cuatro gángsters de Chicago* (*Robin and the 7 Hoods*, Gordon Douglas, 1964), jugando en tal caso con aspectos intertextuales y sin atrevernos a adjudicar valor de verdad a tales consideraciones.

Mañana (José María Nunes, 1957)

Relato por episodios que se vinculan a través de un personaje que se presenta a sí mismo como un amante de la noche y se dirige a los espectadores mirando directamente hacia la cámara y considerándolos como presentes ante él. Reflexiona sobre el mundo y la vida, al tiempo que interpela al público (“me gusta la calle y la noche”... “¿a ustedes no?”). Su relación con el dispositivo es extrema porque no solamente lo señala y enmarca sino que juega con la propia planificación (distintos ángulos) para confirmarla. Un tono poético le aleja deliberadamente del procedimiento habitual del clasicismo y la transparencia enunciativa para permitirle, además, ejercer de maestro de ceremonias y presentar cada uno de los capítulos, cuyo único punto de conexión es el personaje en cuestión, al que podemos adjudicar la entidad de un narrador de primer nivel heterodiegético (*NIVEL 2*). Al decir “el mañana está tan lejos... si no, fíjense en don Felipito, por ejemplo...”, se lanza la historia en imágenes, y así para el resto de relatos.

No obstante, la constante utilización de una planificación barroca (punto de vista excesivamente bajo, con múltiples contrapicados, *travellings* verticales hasta alcanzar posiciones de cámara casi cenitales, negación habitual del contracampo e incluso introducción de planos subjetivos desubicados) desvela una y otra vez el procedimiento representacional y, con él, el dispositivo fílmico (*NIVEL 4*), actuando en consonancia con el tono poético del film que supone, en fechas tan pretéritas, una muestra de modernidad nada desdeñable.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

La vida por delante (Fernando Fernán Gómez, 1958)

Ya los propios títulos de crédito nos alertan sobre lo atípico de este film, correspondiente a los inicios como director de Fernando Fernán Gómez, cuya modernidad es manifiesta. En ellos, se resume en imágenes la propia historia que la película cuenta. El protagonista saluda al espectador (“Buenas noches”) y pone verbo a las imágenes que saltan en el tiempo para indicarnos el conocimiento de su esposa y el viaje de novios (solo ida y vuelta, potenciando el resumen y la elipsis), la sucesión de precarios empleos, y la instalación en un microhabítaculo que supuestamente habría de llevar consigo la felicidad a la pareja. Relato que el personaje interrumpe y quiebra pero que, tras el encuentro de un empleo suficientemente remunerado y el regalo de un cochecito a la esposa, va a desplazarse y multiplicarse a raíz de un accidente de tráfico que es narrado –y visionado– en diversas ocasiones y por parte de diferentes intervinientes (el eco de *Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950, es evidente), todos ellos ilustrativos de distintas formulaciones del que hemos denominado *NIVEL 2*.

Una primera visualización del accidente tiene lugar en el seno del relato principal (el del protagonista: primer nivel homodiegético), pero se construye mediante planos cortos que no nos permiten tener una visión de conjunto plena: sabemos que ha habido un accidente, pero no en qué circunstancias exactas. Aparecen, eso sí, los diferentes personajes.

Dentro de este nivel, se suceden las representaciones de los relatos particulares de los personajes implicados: la esposa, los transportistas y el tartamudo (interpretado por José Isbert). La visualización se amolda al personaje que narra, poniendo de manifiesto, precisamente por esa relación narrador – narración – imágenes el propio mecanismo discursivo (*desvelamiento del dispositivo*) y provocando un claro *extrañamiento*, cuestiones ambas que no hacen sino reforzar el carácter rabiosamente moderno del texto audiovisual. Así, cuando la esposa cuenta, exagera y se precipita, la imagen nos brinda en cámara rápida las imágenes de lo que cuenta, por muy inverosímiles que sean (basta recordar a los transportistas borrachos). Por el contrario, cuando narran los transportistas, es la mujer la que les insulta y va a situarse prácticamente bajo las ruedas del vehículo con grave

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

riesgo de las vidas de los viandantes y de ellos mismos. Pero es el viejo tartamudo, al que apenas le dejan hablar, el que, como único testigo, explica lo acontecido: la imagen arranca y se detiene, con repeticiones constantes, al hilo del balbuceante relato del personaje que, a fin de cuentas, no ha visto nada y, en consecuencia, el espectador se queda sin la visión de los hechos. Todos ellos son narradores de segundo nivel homodiegéticos (*NIVEL 2*), pero es imposible reconstruir la trama de acontecimientos.

Para concluir el personaje piensa que tiene una vida por delante pero preferiría una vida alrededor (título de su siguiente film). Los pensamientos de ambos protagonistas conversan desde espacios diferentes para cerrarse con un “se verá...” que cierra el relato.

El pasado te acusa (Lionello De Felice, 1958)

Intento de film policiaco de misterio que parece teatro filmado (recordemos que la *frontalidad* parece ser una constante) y que no consigue ni el tono ni la calidad para poder compararse con otros de su época. Ni siquiera el elemento intertextual, en cuanto intento genérico, sale bien parado.

El hombre de la isla (Vicente Escrivá, 1959)

Un rótulo inicial nos informa de que “esta es la historia de...” Intervención escasa del ente enunciador que seguirá manifestándose exclusivamente por las marcas en el significante (*NIVEL 2*): iluminación expresionista, *travellings* que no son descriptivos sino que se imbrican con el propio sentido de la planificación y del film, contrapicados expresivos, metáforas que cubren elipsis (cántaro que se rompe para suplir la violación), planos imposibles (imagen desde el interior de la guitarra con las cuerdas simulando una especie de celosía que aprisiona a la mujer).

Nos encontramos con una solvencia narrativa evidente que, además, utiliza el modelo habitual de la transparencia enunciativa mediante el montaje analítico (aquí sí hay una planificación de plano – contraplano). Esa transparencia se quiebra por las marcas enunciativas antes señaladas y también por una especie de híbrido entre documental y ficción (en algunas secuencias de los reconocibles parajes alicantinos, incluso con el evidente marco de Castell de

Guadalest o la zona de los pescadores) que sirve de base para otra hibridación: el drama rural trasladado al entorno mariner.

Hay un excelente plano final, que sale en grúa hacia atrás y hacia arriba, con la sombra disipándose y una vieja rodeada de cerámicas nuevas secándose al sol (redención de la violación inicial y el símbolo de la rotura del cántaro).

Soledad (Mario Craveri y Enrico Gras, 1959)

Hablar de rasgos de una cierta modernidad en el año 1959, cuando emerge la *Nouvelle Vague* en Francia y hay una trayectoria consolidada de un cine distanciado del modelo transparente en todo el mundo, podría resultar ingenuo. En este caso concreto, lo sería. Sin embargo, precisamente por la concepción estructural del film, que camina a caballo entre el reportaje documental y la ficción, aparece un rasgo de *hibridación* extrema: la trama argumental intenta dar soporte a un conjunto de imágenes sobre lugares, fiestas y tradiciones, sin olvidar la incorporación de números musicales, fundamentalmente del folklore andaluz, consiguiéndolo a duras penas.

Así, de los espacios de Andalucía se pasa a Segovia, a Aragón, al Rocío, a la Alhambra, prácticamente sin ilación y con nexos muy débiles. Pero es esta amalgama lo que obliga a introducir voces explicativas para consolidar la tímida ficción y tales voces van construyendo un tejido de enunciaciones delegadas que, por sus especiales características, es, cuando menos, irregular. Esta carencia permite la emergencia de relatos de diverso signo que apenas son unificados:

1. Arranca una voz *off* (mezclada con *out*) que habla de tú al personaje femenino (*Soledad*), quien va hacia la iglesia a casarse. Tal voz enmarca el relato y, en consecuencia, estamos ante un narrador de primer nivel homodiegético, pero, curiosamente, no se dirige al espectador sino a la protagonista femenina y, más que narrar, reflexiona sobre su relación, lo que nos remite a esa extraña posibilidad de un relato en segunda persona en el seno del *NIVEL 2*.
2. Siguen imágenes de corte documental que se apoyan con la voz *off* del protagonista hablando de sí mismo y su relación espacio-temporal con tales imágenes, lo que será una constante a lo largo del film. Vemos, pues,

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

que su entidad discursiva se ha visto modificada por el soporte que da a la visualización.

3. Ese mismo narrador protagonista se convierte en narrador de segundo nivel para contar su enamoramiento a una tercera persona (el amigo, personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez), aunque este es un inciso muy breve.
4. El apoyo a los aspectos documentales (ejemplos del día de Santa Águeda y la romería) reaparece y se difumina una y otra vez cambiando la perspectiva del ente enunciador delegado, incluso con la incorporación sobre las imágenes de un “¿por qué estoy aquí?”.
5. Retoma la relación en segunda persona e introduce la voz de Soledad que piensa sobre su enamoramiento contestando al *off*.
6. Se despide la trama con una nueva voz, la del amigo, que abandona el lugar de la boda (en fuera de campo), como una especie de final feliz y cierre de la dispersión generalizada. El problema que nos plantea esta voz final es que desplaza la entidad narradora que lógicamente debería clausurar: el protagonista masculino. De esta forma, el relato de primer nivel queda mutilado.

No hace falta decir que estos son aspectos con interés desde el punto de vista teórico, pero, en realidad, son consecuencia de defectos de forma y no de una voluntad enunciativa novedosa.

Mi calle (Edgar Neville, 1960)

¿Quién narra en este film de Edgar Neville que supone un posicionamiento democrático ante la situación social de la España de la época y que hace un recorrido histórico de carácter alegórico? Ateniéndonos al explícito comienzo, los propios títulos del film son una sucesión de imágenes de Madrid acompañadas por una canción que, por su letra, pudiéramos identificar como un narrador de primer nivel que envuelve el conjunto de la representación, en tanto supone una declaración de intenciones. Acabados los créditos, una voz *over* masculina se asienta sobre la imagen de una calle para identificarse como el yo enunciativo: “Esta es mi calle”. Recorre el conjunto etiquetando a personas y comercios: una España en pequeño, un microcosmos; y se dirige al

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

espectador directamente: “Os voy a contar la historia de 50 años... Vamos a presentarles a sus habitantes” Los susodichos “habitantes” son calificados por la voz como “personajes”, con lo cual el índice de *autoconsciencia* es pleno.

Como puede observarse, narraciones dentro de narraciones, conexión dialéctica entre texto verbal e imágenes, e incluso contradicciones entre ambos, son frecuentes en el cine de las dos décadas posteriores a la guerra civil.

Los que no fuimos a la guerra (Julio Diamante, 1962)

No puede negarse la presencia de lo cinematográfico en este film, tanto por citas verbales expresas como por el comienzo en una sala y la aparición de carteles y fachadas. El comienzo, con esas personas sentadas en el cine viendo una película de guerra y que salen a un exterior que porta el atributo del nombre de la sala, Cine Paz, deja ver bien a las claras que estamos ante una parábola y que la guerra de que se habla (la primera guerra mundial) no es sino una metáfora de nuestra guerra civil. Una voz *off* (que asumimos como *out*) se lamenta: “nadie habla de los que no estuvimos en el frente”. Un salto en el tiempo, y en el sonido, para acceder a la misma voz del personaje pero en su juventud, inicia la formulación en imágenes del relato. Tenemos, pues, la presencia de un narrador de primer nivel homodiegético que se convierte en sí mismo pero en otro nivel temporal para continuar su narración (*NIVEL 2*) desde una perspectiva que ya no es la del discurso moral sino la del relato.

Salvo algunos momentos ágiles y muy bien contruidos (enfrentamiento de los tipos de sombreros para etiquetar a los personajes, actividad como *bomimenteurs* en la sala de cine) la película no tarda en derivar hacia una trama complaciente y deja al espectador a la espera de una oportunidad de enriquecer el debate sobre las oposiciones fraticidas. Cuesta reconocer la esencia de Fernández Flórez del texto original.

Tú y yo somos tres (Rafael Gil, 1962)

No puede sorprendernos que, en un film basado en Jardiel Poncela, un retrato humano cobre vida, ni tampoco la persistencia de unos diálogos disparatados, o los comportamientos extremos de los personajes, pero, como sabemos, todo ello rompe cualquier apuesta por la transparencia y se convierte en índice de

desvelamiento y, por ende, elemento productor de extrañamiento. Es en este caso el personaje femenino protagonista el que relata, mediante voz *off* y utilizando el consabido *flashback*, los acontecimientos, pero, a su vez, dialoga con el protagonista masculino (Rodolfo). La narración (*NIVEL 2*) se ve manipulada por el ente enunciador que la puntúa e incluso niega en ocasiones (*NIVEL 4*), tal como ocurriera en el famoso relato inicial de *Cantando bajo la lluvia*, cuando el personaje interpretado por Gene Kelly informa de los orígenes de su éxito en el mundo del espectáculo. Por lo demás, se suceden chistes visuales de mejor o peor gusto y algo en el ritmo hace que la acción no solamente decaiga sino que se agriete y pase de lo humorístico a lo esperpéntico (dicho sea no precisamente en el mejor de los sentidos).

Conclusiones.

Sembrados en nuestro texto hemos visto una serie de parámetros que podemos aplicar al cine español de los cuarenta y cincuenta, si bien la muestra ha sido corta (lo que implica la posibilidad –casi exigencia– de ampliar en el futuro el estudio). De ellos se deduce que se ha mitificado en exceso la supuesta deficiencia del cine español respecto a lo que se estaba realizando en otras latitudes, hasta el punto que esa idea que fructificó durante mucho tiempo de que nuestro cine estaba retrasado en lo que respecta a rasgos de modernidad, se ha podido constatar que es falsa. Y no solamente es falsa sino que, en algunos aspectos, nuestro cine se anticipaba a tales rasgos.

Hemos visto que, sea por racionalidad económica o por herencia de una concepción visual heredada del teatro, casi todas las películas referenciadas intentan eludir el montaje analítico y lo superan mediante el sintético (o, mejor, prioritariamente), con desplazamientos de la cámara, del encuadre y de los personajes. Precisamente esta característica habilita un tipo de representación que se aleja de la transparencia enunciativa y, por lo tanto, puede introducir elementos metadiscursivos y romper los límites de la verosimilitud (herencia en esta ocasión de la tradición cultural, incluyendo lo sainetesco y lo esperpéntico). Así, en la inmensa mayoría de las 29 películas citadas, se produce *suspensión de la incredulidad*, sea por *gags* y diálogos extremos, por una planificación muy radical, por el desvelamiento del dispositivo, por disonancias entre el relato de

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

un narrador y la imagen que lo plasma, o, en casos límite, la autarquía de los componentes del encuadre. Hay *interpelaciones* directas al espectador en no pocas de ellas: a modo de ejemplo *El destino se disculpa*, *Si te hubieses casado conmigo*, *Mañana* o *La vida por delante*. Incluso la *metadiscursividad* es extrema en *La gran mentira*.

Otra característica explícita es la *intertextualidad*, bien por referencias a otros films o bien por relación directa con géneros o modelos. En el primer caso podemos mencionar *El hombre que se quiso matar*, *Esa pareja feliz*, *El negro que tenía el alma blanca* o *Un ángel pasó por Brooklyn*; en el segundo, *Viaje sin destino*, *Marcelino, pan y vino*, *Amanecer en Puerta Oscura* o *Un hombre va por el camino*. Llegaríamos a encontrar, por este camino, referencias a las vanguardias estéticas, sobre todo a los cineastas soviéticos, en títulos como *Rojo y negro*. En el extremo, la *mise en abîme* de *El destino se disculpa*, *Si te hubieses casado conmigo*, *La honradez de la cerradura*, *El negro que tenía el alma blanca*, *Esa pareja feliz* o *Historias de la radio*.

En cuanto a métodos narrativos más vinculados con rasgos de la modernidad que con la búsqueda de transparencia enunciativa, se abre camino el uso del *collage*, muy pregnante en *Rojo y negro*, *El negro que tenía el alma blanca*, *Mi enemigo y yo* o *Esa pareja feliz*. También resulta interesante el *relato iterativo* de *La vida en un hilo*, o las *sobreimpresiones múltiples* de *Rojo y negro*, *La chica del gato*, *El destino se disculpa*, *Dos cuentos para dos* o *Don Quijote de la Mancha*.

En cuanto al sistema de narradores, la *voz over* es un claro recurso que se vincula al espectador de forma más o menos tradicional, como en *El hombre que se quiso matar*, *Don Quijote de la Mancha*, *Si te hubieses casado conmigo*, *Marcelino, pan y vino*, *Historias de la radio*, *Un ángel pasó por Brooklyn* o *La gran mentira*, pero que en otras ocasiones se confunde con los niveles narrativos mediante mecanismos más extremos que ejemplifican los cuatro niveles que en la parte teórica de este texto habíamos expuesto.

Con ciertas reservas, la aparición del “autor” en *Zalacaín el aventurero* sería un ejemplo límite, tal como hemos explicado en páginas previas. No es frecuente en el cine ese *NIVEL 1* en que autor, narrador y personaje se confunden, salvo en materiales de carácter documental, que aquí no hemos trabajado. Sin

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

embargo, el *NIVEL 2* es el más evidente y ampliamente utilizado por nuestros cineastas en todas sus variantes, incluso hasta la combinación de relatos simultáneos (*La vida en un hilo*), narración imaginada y en segunda persona (*Dos cuentos para dos*), interpelaciones a espectadores (*Si te hubieses casado conmigo*), intercambio de roles narrativos (*Esa pareja feliz*), simultáneo uso del TÚ y del ÉL (*Nadie lo sabrá*), narraciones jerarquizadas (*Zalacaín el aventurero*), etc. Se deduce, pues, que hay una riqueza narrativa que va más allá de las convenciones de la época: ahí es nada la representación en imágenes del relato del tartamudo en *La vida por delante* o, en la misma película, el cruce de diferentes versiones de los acontecimientos.

Lógicamente, el *NIVEL 3*, el que atañe a la búsqueda de transparencia, con rasgos limitados de carácter enunciativo, entroncaría en el cine hegemónico internacional del momento, pero, como se puede constatar, son las menos las películas que van por ese camino: *Un hombre va por el camino*, *Mi adorado Juan*, *La honradez de la cerradura* o *Un ángel pasó por Brooklyn*.

Para finalizar, en el *NIVEL 4* tenemos marcas enunciativas potentes, claro rasgo de modernidad cinematográfica, de muy diverso tipo: vínculos metafóricos (*Viaje sin destino*), desvelamiento del dispositivo por decorado abierto (*Rojo y negro*), reflexividad y relatos superpuestos (*La vida en un hilo*), voces de espectadores interactuando (*Si te hubieses casado conmigo*), contradicciones entre la narración y la representación (*Tú y yo somos tres*), y así podríamos seguir enumerando parámetros.

Si hablar de modernidad del cine español de las décadas cuarenta y cincuenta puede sonar un tanto radical, dejemos al menos en el papel la constatación de que los rasgos de esa modernidad impregnan nuestro cine.

Bibliografía.

CAMILO, EDUARDO JOSÉ MARCOS, Y GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (COORDS.) (2014): *Narrativas [mínimas] audiovisuales*. Santander: Shangrila Textos Aparte (colección [encuadre]).

CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila Textos Aparte (colección Hispanoscope).

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2006): *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Santander: Shangri-la Ediciones (texto on-line).

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2011): *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*. Santander: Shangri-la Ediciones.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2013a): “El punto de vista en el audiovisual contemporáneo: una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos”. En ALVAREZ, MARTA (ED.): *Imágenes conscientes. AutoRepresentaciones #2*. Binges (Francia): Éditions Orbis Tertius.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2013b): “Nuevos discursos y constitución del punto de vista. Enunciados y enunciaciones en fase de reformulación”. En GÓMEZ MARTÍNEZ, PEDRO (COORD.): *Estudios de narrativa: Teorías y aplicaciones narrativas*. Madrid: Icono 14 editorial.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER Y RUBIO ALCOVER, AGUSTÍN (2013): “Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista”. En *Actas del V Congreso internacional Latina de Comunicación social “La sociedad ruido. Entre el dato y el grito”*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.

LEJEUNE, PHILIPPE (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.

LEJEUNE, PHILIPPE (2008): “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”. En MARTÍN GUTIÉRREZ, GREGORIO (ED.): *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Ediciones.

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.