

El cine de ficción, un documento imprescindible de investigación¹

ANTONIA DEL REY REGUILLO

Directora del grupo CITur (Cine, Imaginario y Turismo) y profesora titular de la Facultad de Ciencias Audiovisuales Universidad de Valencia

Merced a su considerable producción de películas, a la complejidad de sus relatos y a la probada capacidad para reflejar los ambientes, los modos de vida y la mentalidad de las épocas que sirven a aquellos de inspiración y referencia, el cine de ficción representa una de las fuentes documentales más poliédrica, variada y rica en información de la que pueden servirse los investigadores.

Puesto que el cine es una de las artes de más fácil y rápida propagación, las imágenes de las películas están al alcance de millones y millones de personas de la más diversa condición que, naturalmente, las reciben y las interpretan según sus capacidades y sensibilidades. Para la mayoría de ellas el cine es esencialmente un divertimento; sin embargo, esa condición de pasatiempo cambia cuando las películas quedan en manos de los investigadores. Entonces se transforman en objeto específico de estudio o en material complementario con el que ilustrar los más diversos temas en los que centran su trabajo. Sea cual sea la forma de aproximarse a ellas, el estudioso encontrará en cada película un aliado fiable y un extraordinario generador de información escondida entre los pliegues de la trama que está lista para ser analizada.

Bien es cierto que los filmes de ficción narran historias imaginarias surgidas de la mente de los guionistas y de la creatividad de los directores y los equipos encargados de ponerlas en imágenes. Se puede objetar, por tanto, a lo ya dicho que no reflejan exactamente la realidad, sino la interpretación que de ella hacen sus autores ¿Cómo vamos a considerarlas entonces documentos fiables para reflejar una época?

A tal objeción podemos responder de forma contundente alegando que, aunque es innegable que las historias de ficción narradas por las películas surgen de la imaginación de sus creadores –guionistas, realizadores, directores artísticos, etc.–, también lo es que ellos no solo son producto de su época y de su cultura, sino que estas son la principal fuente de inspiración de la que se sirven para concebir y materializar las tramas e imágenes de sus relatos fílmicos y, por lo mismo, estas logran diferentes grados de fiabilidad en su representación, que, en según qué casos, puede llegar a ser muy alta. Así pues, la realidad concreta que ha determinado la experiencia vital del cineasta siempre queda, de un modo u otro, atrapada en sus películas. Consecuentemente, la filmografía de cada época acaba siendo un material extraordinariamente valioso por su capacidad para aportar datos significativos que resultan de utilidad para numerosos estudios. Tanto es así, que un determinado acervo fílmico puede convertirse en sustancial para el desarrollo de una investigación.

Por otra parte, el cine, como arte de las imágenes en movimiento, cuenta con un plus de verdad derivado de la capacidad de aquellas para captar de forma inigualable el tiempo y el palpito de la vida. A esto se añade el hecho de que el cine no es solo imagen, sino que cuenta con el apoyo de la palabra. Combina, por tanto, en sus películas dos lenguajes, el visual y el verbal, dando como resultado discursos de gran complejidad. En consecuencia, en los entresijos de las tramas de ficción quedan plasmados no solo los hábitos de vida, las modalidades profesionales, las costumbres, los valores y la visión del mundo vigentes en el momento cronológico del que surge la película, sino que a ellos se suman otros aspectos mucho más tangibles que tienen que ver con los espacios naturales o urbanos, los edificios, los objetos, etc.

¹ La redacción de este texto se ha realizado en el marco del proyecto de I+D (Ref. HAR2011-27750) *La interacción entre el cine español de ficción y el turismo: desarrollo histórico-temático, claves culturales, políticas y económicas*, que está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

Voy a ejemplificar lo que acabo de exponerles haciendo referencia a un caso concreto que conozco bien por hallarme implicada directamente en él. Como estudiosa del cine español, durante más de una década he centrado mi investigación académica en sus producciones, esencialmente las que corresponden a la etapa republicana y a las dos primeras décadas de la posguerra. A lo largo de este tiempo y a medida que profundizaba en su conocimiento, las películas de esta filmografía se han ido convirtiendo para mí en un campo de trabajo apasionante. De hecho, su estudio me ha revelado aspectos de la sociedad y la cultura españolas que han enriquecido mi visión de este período histórico, permitiéndome plantearme nuevos enfoques y preguntas que no había previsto de antemano. Tanto es así que la suma de películas examinada ha resultado un material imprescindible para desarrollar sucesivos proyectos de investigación con el equipo del que formo parte. Todos ellos todos ellos se sustentan sobre un objetivo común: la definición de la imagen de España que proyecta el cine de ficción autóctono en el imaginario colectivo nacional e internacional; que sin duda transmite lo que supuestamente somos los españoles como sociedad, como país y como cultura. Dicha imagen, por lo demás, contribuye a la configuración de España como un destino turístico de primer orden.

Para ilustrar las ideas que estoy exponiendo puede servir cualquier película que nos venga a la memoria. Y yo voy a utilizar algunos ejemplos que ofrece la filmografía española, enumerados por orden cronológico. Todos corresponden a películas que han sido analizadas durante la investigación sobre la interacción habida entre el cine español de ficción y el turismo que el equipo de estudiosos del que formo parte viene desarrollando durante los últimos tres años.

El primer ejemplo lo propicia *Noche fantástica*, una película filmada en 1943, en la España de la inmediata posguerra, por el realizador Luis Marquina. Narra la historia de un grupo de personajes que están realizando un viaje en tren. Cuando el convoy que los lleva sufre un descarrilamiento, se ven obligados a pernoctar en un pueblecito de la Costa Brava, que en esos momentos se encuentra en plenos festejos locales. A través de las imágenes de la secuencia que recrea el evento se pueden observar numerosos detalles que describen los rituales típicos de las fiestas populares en la España del momento: la fabricación y venta de los buñuelos de viento que se consumen tradicionalmente; las actividades y los característicos juegos con los que se entretienen los participantes en la feria, como el tiro de pichón o el baile regional en el que toman parte los vecinos. En este caso concreto, y puesto que la acción transcurre en Cataluña, se trata de la sardana. Esos son los aspectos más visibles, pero existen otros también reflejados en la película que son igualmente significativos. Me refiero a los que tienen que ver con las indumentarias, los peinados, la manera de comportarse y de relacionarse de la gente y hasta su modo de hablar. Todo puede resultar relevante para el investigador atento, en función de los aspectos sobre los que centre su estudio.

Otro título interesante para ejemplificar lo dicho hasta aquí es *La reina mora*, película del año 1954, basada en una obra de los hermanos Álvarez Quintero y dirigida por Raúl Alfonso. Se trata de una historia sentimental con una mujer debatiéndose entre el amor de dos hombres. En su ámbito encontramos dos secuencias en las que intervienen varios turistas como personajes secundarios. La primera nos sitúa en plena Feria de Abril y, aun sin detenernos en los aspectos argumentales, podemos observar los numerosos datos ofrecidos por las imágenes sobre cómo se vivía la feria sevillana en sus detalles más diversos. Entre ellos, la indumentaria de hombres y mujeres, tan alejada de la actual, con el traje de faralaes como ejemplo destacado. Es destacable asimismo el tratamiento que se da al personaje del turista, representado como alguien ingenuo y susceptible de ser embromado por los guías turísticos cuyo trato con el visitante extranjero se establece desde unas premisas regidas por los hábitos de la picaresca característica. Es lo que sucede en otra de las secuencias, donde los extranjeros aparecen fascinados por las leyendas “para turistas” que les cuentan los espontáneos cicerones con los que se van tropezando por la ciudad. Y es reseñable al respecto el caso de una mujer mayor que, ante las preguntas del grupo de extranjeros, les ratifica la existencia del duende habitante de una casa próxima sobre el que ellos ya estaban alertados. Vestida toda de negro negro y cubierta, con el velo largo, o manto característico cuyo uso era prescriptivo en la época para las hijas, esposas o hermanas del difunto, la estricta indumentaria habla por sí sola del largo luto que las mujeres españolas se veían obligadas a guardar por los seres de parentesco más directo. Un luto que podía durar largos años aún en la década de los cincuenta y el cine, como documento inexcusable de su tiempo, no hace sino certificarlo.

El siguiente ejemplo que quiero citarles es *Aventura para dos*, una coproducción hispano-estadounidense dirigida en 1957 por Don Siegel y Luis Marquina. Su trama se centra en un arquitecto norteamericano que viaja a España para cerrar una serie de acuerdos profesionales y, ya en la península, contrata a una traductora, a quien

da vida la actriz Carmen Sevilla, para que le ayude durante sus gestiones. Juntos viajan de Madrid a Barcelona haciendo paradas en aquellas ciudades o espacios atractivos por su patrimonio arquitectónico o natural. Las secuencias del viaje se convierten así en peripecias fundamentales del relato al trazar un recorrido turístico que pasa, entre otros lugares, por Segovia y las dehesas salmantinas para deleite y asombro del viajero estadounidense que, como no podía ser de otro modo, queda maravillado ante lo que ve. El recorrido en el descapotable del arquitecto constituye en sí mismo un documento de primer orden para descubrir las infraestructuras viarias de la España de los años cincuenta: el trazado de las carreteras, estrechas y sin arcones, con deficiente asfaltado y poco tráfico motorizado, por las que transitan todavía los carros tirados por caballos y los burros de carga. Estos últimos animales, prácticamente extinguidos en la España actual, incluso pueden ser avistados en la capital segoviana. La secuencia los muestra mezclados con el turismo incipiente que ya se puede percibir en la hermosa ciudad castellana, un turismo de carácter cultural, interesado sobre todo por las rutas monumentales, pues aún no se ha producido el *boom* de visitante de sol y playa que se dará en la siguiente década.

Otro caso que merece nuestra atención es el de *Muchachas en vacaciones*, dirigida por José María Elorrieta en 1958. En ella tres jóvenes dependientas de unos grandes almacenes son elegidas para presentarse a un concurso de modelos en Palma de Mallorca. Durante su estancia en la isla se ven involucradas en un asunto criminal, hecho que no les impide disfrutar de algunas actividades y atracciones que la industria turística mallorquina ponía al alcance de sus clientes por aquel entonces. Una de ellas permitía ocupar el ocio recorriendo la isla en unos improbables pequeños vehículos biplaza descapotables que, por su pequeño tamaño, se asemejaban mucho a los coches que se manejan en las atracciones de un ferri. Aunque lo más relevante es que en el recorrido de las jóvenes descubrimos una isla de Mallorca vacía de complejos hoteleros y urbanizaciones turísticas y que, por lo mismo, a nuestros ojos resulta casi irreconocible.

Un ejemplo diferente es el de *Amor bajo cero*, producida en 1960 bajo la dirección de Ricardo Blasco. Su trama se centra en la competición internacional de esquí que se celebra en La Molina y a la que acuden esquiadores de numerosos países. En sus días libres, los deportistas tienen la oportunidad de realizar una visita turística a Barcelona. Y en las secuencias que la narran es revelador observar la ciudad tal y como era hace más de cinco décadas: el pulso de su ritmo de vida, las rutas que entonces realizaban los turistas, el perfil de la Sagrada Familia inacabada, con un halo de romanticismo que poco tiene que ver con el monumento actual envuelto en las largas colas de pacientes turistas que aguardan para visitarlo. En un momento en que aún quedaba lejos la existencia de las *film commissions*, resulta interesante constatar cómo los créditos de la película evidencian el interés de las autoridades municipales en que la cinta fuera rodada en la ciudad, dando todas las facilidades a los equipos encargados de su filmación. Con gran perspicacia supieron percibirla como un eficaz instrumento de atracción de futuros visitantes para la ciudad. Es igualmente ilustrativo reparar en varias curiosidades que la secuencia nos muestra, por ejemplo, los autobuses de dos pisos que en aquellos años circulaban en Barcelona y la alusión a la Fontana di Trevi que hace la protagonista equiparándola con las fuentes de la ciudad. Alusión que no es baladí, tanto más cuanto en esos años España estaba compitiendo con Italia en la captación de turistas y no tardaría mucho en aventajarla en el *ranking* de los países más visitados.

Del mismo año que esta película es *Crimen para recién casados*, del director Pedro Luis Ramírez. Se trata de una cinta muy útil para apreciar cómo ya en 1960 la posibilidad de disfrutar de un viaje de novios después de celebrada la boda estaba al alcance de las clases medias, que tenían la costa como uno de sus destinos preferidos. En las primeras secuencias del filme se percibe el interés del realizador por invitar a su público a participar virtualmente en el viaje de los protagonistas, de ahí que conceda tiempo y atención al recorrido del autobús en el que viajan por las carreteras costeras en dirección al hotel donde tienen reservada su habitación. Merced a la película se puede constatar el gran número de infraestructuras turísticas existentes ya por entonces en el país y la presencia de ese turismo interior del que se benefician sobre todo las pequeñas agencias, pues los viajes de los extranjeros eran gestionados mayoritariamente, como sucede ahora, por los turoperadores internacionales.

Por su parte, *Búsqieme a esa chica* es otro ejemplo paradigmático de las numerosas películas sobre el turismo que se filmaron en los años sesenta, conocidos como los años del *boom* turístico. En este caso, la película refleja la variedad de pequeños negocios que se pusieron en práctica durante dicha década en los espacios que tenían mayor afluencia de visitantes nacionales y, sobre todo, extranjeros. Está realizada en 1964 y dirigida por Fernando Pala-

cios. Tiene un argumento convencional que narra el ascenso a la fama de una chica humilde con cualidades para el baile y el cante cuando es apadrinada por un millonario que la convierte en una estrella de la canción. Cuenta con Marisol como intérprete principal y con el Dúo Dinámico, que le da la réplica, como contrapunto. En algunas secuencias de la cinta se puede observar la proliferación de chiringuitos playeros donde comer o tomar un aperitivo que se fue dando a lo largo de toda la costa española desde los primeros años de la década, representada en este caso concreto por la costa mallorquina. Como zona de ocio prototípica, dicha costa era también el escenario propicio para que muchos jóvenes con ansia de notoriedad y fama acudieran allí con el afán de hacerse notar y de ganar dinero aprovechando la temporada estival.

El interés oficial por potenciar el turismo durante aquella década era un hecho y, para lograrlo, se pusieron en marcha distintas iniciativas. Una de ellas consistió en premiar con unas vacaciones pagadas al turista extranjero cuya visita suponía un millón en el total de llegadas. Como no podía ser menos, la iniciativa sirvió también de inspiración para el guión de una película. Se llamó *En Andalucía nació el amor* y fue dirigida en 1966 por Enrique López Eguiluz. Tiene como protagonista a una turista nórdica que, por cumplir esa cantidad, es esperada con expectación por un grupo de periodistas al pie del avión. A su disposición el Ministerio pone un guía encargado de conducirla a bordo de un descapotable en un largo recorrido que les permitirá visitar toda Andalucía. Naturalmente, en su itinerario los planos de la película se esmeran en mostrar los diversos encantos turísticos de la región. Es ilustrativo, observado a través de ellos, el interés que muestran los medios de comunicación a la llegada de la turista, el perfil de los entrevistadores, y también la conciencia que empezaba a tener la gente de a pie del filón económico que representaba el turismo, un filón del que todo el mundo aspiraba a sacar su pequeño provecho.

Solo un año separa a esta película del siguiente título que quiero mencionar. Se trata de *La piel quemada*, una cinta de 1967 dirigida por José María Forn. En este caso, la trama gira en torno a la vida de un inmigrante que, abandonando su Granada natal, marcha a Cataluña para aprovechar el gran despegue que el negocio de la construcción estaba teniendo en la costa por causa del turismo. En un juego de contrastes sutilmente planteado, la película pone en evidencia los modos de vida de esos españoles humildes que, al abandonar sus lugares de origen, se ven abocados no solo a adaptarse a su nueva situación, sino a asimilar las peculiares formas de vida que incorpora el turismo. Para el inmigrante protagonista de la película supondrá el descubrimiento de que es posible otra forma de vivir y de pensar hasta entonces para él insospechadas, pero que empieza a percibir como altamente deseables por contraste con las limitaciones de su propia vida.

Todos los fragmentos a los que hasta aquí se ha hecho referencia representan solo unos pocos ejemplos de la enorme suma que alcanza la producción fílmica de ficción española en su totalidad. Con ellos solo he pretendido demostrar, aunque muy someramente, el enorme valor que encierra el cine como documento de épocas pasadas, y evidenciar la utilidad que aportan las películas en el transcurso de una investigación. Me consta que la Biblioteca Nacional atesora una videoteca muy abundante con la que merece la pena contar y de la que los investigadores pueden servirse para el estudio de cualquier aspecto relacionado con nuestra cultura.



**IV Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual
2014. Fuentes sonoras y audiovisuales para la investigación**

Madrid, 27 de octubre de 2014



IV Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual
2014. Fuentes sonoras y audiovisuales para la investigación
Madrid, 27 de octubre de 2014

Organiza
Biblioteca Nacional de España

Lugar
Biblioteca Nacional de España
(Salón de Actos)
Paseo de Recoletos, 20-22
28001 Madrid

© de las ilustraciones: Biblioteca Nacional de España (portada) y sus autores

© de los textos: sus autores

© de esta edición: Biblioteca Nacional de España

NIPO: 032-15-008-3

Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración General de Estado
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

La Biblioteca Nacional de España desempeña una tarea fundamental de preservación y difusión del patrimonio audiovisual español, del que es depositaria por ley; de ahí su implicación en la conmemoración, el 27 de octubre, del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual proclamado por la UNESCO. Desde 2011 viene organizando, año tras año en esa fecha, jornadas de debate en torno a este importante patrimonio, que permite conocer la voz y la imagen de nuestra identidad cultural.

Tomar conciencia de la relevancia del patrimonio audiovisual y de su preservación es una tarea urgente, ya que constituye una fuente esencial de información que, lamentablemente, se conserva en soportes extremadamente frágiles.

Esta publicación recoge la mayoría de las intervenciones presentadas en 2014 en la IV Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, dedicada a las fuentes sonoras y audiovisuales para la investigación. En ella destacados especialistas de muy diversos ámbitos –bibliotecarios, académicos, músicos, musicólogos y editores– aportaron sus reflexiones acerca del papel que los documentos audiovisuales y sonoros pueden desempeñar como fuentes de primer orden en la investigación histórica y sociológica. La próxima jornada se centrará en el debate sobre la identidad cultural a través de las colecciones de registros sonoros y audiovisuales.

ANA SANTOS ARAMBURO
Directora de la Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE

- 5 PRESENTACIÓN
- 6 *Patrimonio sonoro y audiovisual como fuente de investigación*
Eduardo Paniagua
- 9 *Los recursos audiovisuales y la educación*
Víctor Pliego de Andrés
- 13 *Acerca del patrimonio fonográfico. Mi relación con la fonografía.*
La inacción culpable
Javier Barreiro
- 19 *El cine de ficción, un documento imprescindible de investigación*
Antonia del Rey Reguillo
- 23 *De Rascayú, Gutenberg y Menéndez Pelayo:*
tres pretextos para elogiar a los hoy celebrados (los audiovisuales)
sive Sobre el uso de los audiovisuales para la investigación y la docencia
Jon Zabala
- 31 *La producción cinematográfica como fuente documental*
Rubén Higuera Flores
- 36 *El proyecto EFG1914*
Laura Carrillo Caminal
- 37 *Documentos orales e historia contemporánea*
El Seminario de Fuentes Orales y Gráficas de la UNED
Teresa Pereira Rodríguez
- 43 *Archivos orales como fuentes para la investigación*
Luis Delgado
- 48 ANEXO
Programa