

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

El cine, documento e imaginario del pasado. Barrios bajos

Autor/es:

Pintor, Iván

Citar como:

Pintor, I. (2000). El cine, documento e imaginario del pasado. Barrios bajos. La madriguera. (32):65-66.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41907>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# El cine, documento e imaginario del pasado. *Barrios Bajos*

por Iván Pintor Iranzo

En *Parva Naturalia*, Aristóteles afirma que la memoria es el tiempo. El rastro de esa indicación, opaca y epigramática, se extiende sobre aquellos pensadores que han estudiado la conciencia subjetiva del tiempo, de San Agustín a Henri Bergson. El platonismo, los grandes sistemas filosóficos del siglo XIX o los arquetipos de Carl Gustav Jung juzgan que la memoria, además, es el imaginario del tiempo que nos precede. De forma inversa, el tiempo puede definirse como la memoria de ese imaginario.

En los últimos días del pasado mes de septiembre, antiguos combatientes maquis, historiadores e intelectuales se reunieron en Santa Cruz de Moya, una población de la serranía de Cuenca. Su objeto era recordar y estudiar la resistencia armada antifranquista. La memoria de ese episodio de la postguerra es frágil, porque no ha alumbrado un imaginario sólido en la literatura y, menos aún, en el cine. El caso del escritor leonés Julio Llamazares, que participó en esas jornadas sobre los maquis, es una excepción. Su novela *Luna de lobos* y la adaptación cinematográfica que ha suscitado recuperan los relatos generados en torno a la lucha antifranquista.

Las palabras de nuestros abuelos nunca han evocado una sola historia de la Guerra Civil y la postguerra, sino historias de bombardeos, de madres huyendo con sus hijos a cuestas, de maquis y de la Guardia Civil simulando ser maquis, de hambre o de rencillas entre vecinos saldadas con una denuncia. Un siglo antes de que todo eso sucediese, hacia 1844, Schopenhauer escribía: "Los hechos de la historia son meras configuraciones del mundo apariencial, sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales". Esas vivencias singulares son las que alimentan la ficción, el imaginario y la memoria.

El miliciano fotografiado por Robert Capa o las instantáneas rurales del gallego Virxilio Vieitez entroncan con un patrimonio común de imágenes del pasado. Hay pocas películas que hayan acometido esa misma labor. *Tierra y libertad* (1995) de Ken Loach o *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda obedecen al afán de explicar lo que Schopenhauer llama "los hechos de la historia", es decir, secuencias de acontecimientos ya interpretadas. Sin embargo, *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice o *Vacas* (1991) de Julio Medem presentan los ecos de esos "hechos" de la Guerra Civil. Tal vez por eso, el fugitivo del filme de Erice o el rostro de Peru cuando regresa al caserío en *Vacas* animan un efecto de memoria semejante al de las fotografías mencionadas.

El cine permite crear tiempo y vivencia mediante la ficción. Puede, además, conservar el momento y el movimiento, recuperar la imagen

de lo que ya ha desaparecido. El cineasta Andrei Tarkovsky y el crítico André Bazin han aludido a esas facultades con las expresiones "esculpir en el tiempo" y "embalsamar el tiempo". Esta última capacidad permite considerar *Barrios bajos* (1937, Pedro Puche) y el resto de películas filmadas durante la Guerra Civil más allá de sus valores estéticos y preguntarse si en sus ficciones se filtran las huellas del conflicto. A ese interrogante le sucede otro: ¿constituyen esas huellas el germen de un imaginario sobre el pasado al que pertenecen?

Tres historias se entrecruzan en *Barrios Bajos*: la de Don Ricardo, un abogado que huye de la justicia después de matar al amante de su esposa; la de "el Valencia", un bondadoso obrero que oculta al abogado en la taberna "Casa Paco", y la de la joven sirvienta Rosa. Para "el Valencia", Rosa se convierte en la imagen de su esposa muerta y de su hija. Don Ricardo se enamora de ella. El rufián Floreal la codicia para su prostíbulo —la mujer que lo regenta susurra a Rosa: "para que te exploten los demás, explótate tú misma"—. Ni el candor ni la depravación tienen matices en el carácter de estos personajes.

*Barrios bajos* fue producida por el Sindicato de la Industria del Espectáculo de la CNT. Sin embargo, sus protagonistas, como los de las otras dos películas filmadas en la zona republicana durante la Guerra Civil, *Aurora de esperanza* (1937, Antonio Sau) y *Nuestro culpable* (1938, Fernando Mignoni), se aproximan más a los referentes del cine norteamericano de la Depresión o al costumbrismo literario que al ideario anarcosindicalista. Late, eso sí, un desasosiego, que corresponde al maniqueísmo y la pedagogía moral que alientan las historias de Rosa, "el Valencia" y Don Ricardo.

Floreal vive en un palacete modernista gracias a los beneficios que le reportan la prostitución y las drogas. "Casa Paco" muestra el reverso de ese lujo, una Barcelona suburbial. La elección de los ambientes permite comparar *Barrios bajos* con algunas de las películas del "realismo poético" de los franceses Jacques Feyder, Marcel Carné o Julien Duvivier. De hecho, dos años antes de la filmación de *Barrios bajos*, este último cineasta había mostrado el barrio chino

S. I. E. - FILMS presenta  
el próximo LUNES día 24 en los salones  
**COLISEUM, FEMINA**  
y  
**FRANCISCO FERRER**  
(BURQUENONA)  
la primera producción  
cinematográfica de  
SINDICATO DE INDUSTRIA DEL ESPECTACULO  
**BARRIOS BAJOS**  
En breve  
**AURORA DE ESPERANZA**  
Producción S. I. E.



barcelonés en *La bandera*. Sin embargo, el tipismo de esos ambientes y la incorporación de la música pueden recordar también a los arrabales, malevos y compadritos de las películas protagonizadas por Carlos Gardel.

Una de las secuencias de *Barrios bajos* muestra el proceso de prostitución de unas jóvenes, desde que son recogidas en el puerto hasta que una de ellas muere y un cliente ve la sombra del ataúd desde la puerta. El director, Pedro Puche, subraya ese calvario e

identifica la explotación de las jóvenes con la que el patrón impone al obrero. Disuelve los resquicios de ambigüedad que sí pueblan el "realismo poético" francés. Las huellas de la Guerra, que impiden la sutileza, no encuentran continuidad en ningún imaginario posterior. Como las jornadas de Santa Cruz de Moya sobre los *maquis*, el recuerdo de nuestros abuelos y de los archivos elude la ficción. Y sin imaginario, no sólo la memoria está incompleta, sino que el tiempo se esfuma. Pierde su categoría de pasado.

## El peso de la cámara

por Gonzalo de Lucas

**El cine en la zona nacional 1936-1939.**

**Rosa Álvarez Berciano y Ramón Sala Noguera.**

Editorial Mensajero, Bilbao, 2000.

Mientras algunas empresas privadas y el aparato propagandístico de la Falange realizaban nimios reportajes, en el primer año y medio de la contienda civil dominó el objetivo de censurar cuantos filmes, extranjeros o nacionales, estrenados o no en España, pudieran intoxicar la pureza moral de un país que no tuviera "el corazón podrido". Hay algo sintomático en ello, casi el pivote de toda la visión de la cultura que dominó durante el régimen franquista: incluso cuando se rodaron imágenes, se trataba más de poner una venda en los ojos que de descubrir el mundo. Es lógico: el mundo es complejo y caótico, no puede ser solidificado como una superficie impoluta y refulgente, ya que su núcleo, carente de armonía, es errático y está repleto de desviaciones.

Después de una investigación sobre "El cine en la España republicana durante la guerra civil" –publicado también en la editorial Mensajero–, Ramón Sala Noguera ha escrito, ésta vez junto a Rosa Álvarez Berciano, un libro sobre "El cine en la zona nacional 1936-39". Es una de tantas zonas cavemosas que oscurecen nuestro conocimiento del cine español; cabe pensar además que estas experiencias son aventuras aisladas y solitarias en el estudio histórico del cine. En España, hoy en día, la memoria cinematográfica apenas interesa: la memoria suele ser crítica, y por ello es preferible el presente eterno que promete la televisión, esconder la condición temporal de lo humano.

El libro aporta una prolija documentación y oxigena el estudio con comentarios contextuales –políticos o económicos– que permiten extender el tema del cine nacional a una reflexión sobre el conflicto bélico en general. El texto, por tanto, no se cierra en una lectura restringida del objeto de estudio y posibilita situar algunos puntos de fuga en el corazón de la ideología franquista y la identidad del cine español futuro. Lo vimos cuando esbozamos unas palabras sobre el análisis del desarrollo de la censura con que empieza el libro, pero lo

mismo podría reseñarse de los capítulos concernientes a la producción oficial del Departamento Nacional de Cinematografía o a las peculiares relaciones del cine franquista con Alemania, Italia y Portugal. Lamentablemente, nuestro desconocimiento del cine nacional de la época limita nuestro juicio a la vez que obliga a los autores a escribir detallados resúmenes de algunas obras. Veo ahí otra cualidad del aislamiento de este tipo de investigaciones: no hallan eco o respuesta en una posterior exhibición de imágenes, casi nunca sirven de proyectores.

Mientras tanto, deberemos conformarnos con el libro y reflexionar sobre las cuestiones que plantea. Como apunté, son variados los puntos de fuga. Sirvan las últimas líneas como somero ejemplo. Los autores inician el libro comentando la frase que pronunció Franco cuando sostuvo con sus brazos una cámara por vez primera: "pesa más que un fusil" pronunció. Álvarez y Noguera afirman que es poco plausible que la frase manifestara un sentido metafórico. Hay en ello algo sombrío; uno llega a pensar que hubiera sido mejor cierta capacidad imaginativa para dotar a la realidad de un sentido que no fuera el más prosaico y corriente. Quiero decir que "pesa más que un fusil", dicha así como simple comparación, es un dato objetivo e irrefutable; en efecto, una cámara pesaba en 1936 bastante más que un fusil. Carente de un sentido metafórico, que haría más oportuna la comparación, la frase resulta arbitraria: tanto se podía comparar la cámara a un fusil como a una azada. Y precisamente ahí es donde veo la oscuridad de tal sentencia. Para el militar mundo queda anclado a un único punto de vista: la mirilla del fusil. No hay capacidad para trascender esa realidad, sólo una fe ciega en un objeto que debía adornar los sueños del caudillo. Si reducimos nuestra visión del mundo a la que nos permite tener la mirilla de un fusil, nuestro ángulo de visión resultará demasiado estrecho. De tal modo que tanto dará perseguir y ajusticiar con saña a los contrarios a nuestro régimen, sin hacer el menor gesto de conmiseración o tolerancia, como convertir el cine en un artefacto plomizo y herrumbroso. Ni que decir tiene que encuadrar desde un fusil también es una cuestión moral.