

Introducción

Cine y sociedad, 1910-2010

Este libro es una historia del cine español que sitúa la cuestión de la movilidad social en primer término. La palabra clave es aquí «movilidad». Su contrario, el estancamiento, es con frecuencia el objeto de la crítica —explícita o implícita— del cine político. Desde la denuncia de la pobreza rural de *Las Hurdes, tierra sin pan* (Buñuel 1933) hasta la crítica de la democracia contemporánea de *¡Hay motivo!* (varios autores 2004), pasando por una serie de películas antifranquistas, el cine político español ha demostrado no ser una excepción a este respecto, ofreciendo, sobre todo, una crítica marxista de privilegios y exclusiones de clase aparentemente inexpugnables¹. Se ha hecho ver que importantes filtros culturales han tendido, tanto dentro como fuera de España, a fomentar este cine político de izquierdas: por una parte, los organismos responsables de la concesión de premios y subvencio-

1 El contexto de producción de *Las Hurdes, tierra sin pan* desaconseja hablar de un documental abiertamente «marxista», «de izquierdas» o «político»: fue un encargo del primer Gobierno de la Segunda República, de tendencia socialista, que, de hecho, luego, al entrar en una nueva fase, lo prohibió (véase D'Lugo 1997, 6). Buñuel, cuya orientación política —igual que sus películas— es complicado encasillar, marchó al exilio durante la Guerra Civil, pero el marxismo pasó a ser el principal medio para expresar la oposición a la dictadura, como queda claro examinando obras producidas desde la década de 1950, a pesar de que, debido a la censura de Franco, los textos marxistas no se conocían sino parcialmente (véase Graham y Labanyi 1995, 3-4). Adoptaron posturas marxistas los treinta y dos directores del filme colectivo *¡Hay motivo!* (2004), que protestaba contra el Gobierno del PP de José María Aznar, de orientación derechista.

nes y, con ellos, los críticos de la prensa nacional²; por otra, los programadores de festivales internacionales de cine y los distribuidores extranjeros³. Estudiosos como Núria Triana-Toribio y Steven Marsh⁴ han puesto en evidencia que la predilección por este cine político ha llevado a la exclusión de otras tendencias a la hora de escribir sobre el cine español, y enfrentarse a tales exclusiones ha llevado a una labor

-
- 2 A pesar de que parte de la producción antifranquista de la época de la dictadura se desdeña hoy por ingenua —incluso por parte de los autores mismos (Graham y Labanyi 1994, 4)—, tras la muerte de Franco «el legado eminentemente marxista de la oposición antifranquista» ha seguido ejerciendo gran influencia, como ha hecho ver Jo Labanyi (2002a, 11): «Sus miembros desempeñaron un papel fundamental en la conformación de la política y los hábitos culturales, así como en la revitalización del sistema universitario, [...] especialmente durante el Gobierno socialista de entre 1982 y 1995, en el que muchos de ellos ostentaban cargos políticos». En su libro sobre el cine producido durante la dictadura, Steven Marsh ha insistido (2006) en que las películas que criticaban al régimen franquista o —en palabras del título del libro— «debilitaban el Estado», no solamente eran las de cineastas vinculados al Partido Comunista de España. Núria Triana-Toribio señala, por su parte (2003, 113), que estos directores antifranquistas vinculados al Partido Comunista se convirtieron en los arquitectos de la política en materia de cine de las décadas de 1980 y 1990. Ello fomentó, en la década de 1980, un cine «de calidad» ampliamente marxista mediante subvenciones (véase *ibid.*, 113-142) y, en la década de 1990, un cine social de izquierdas mediante los premios Goya (*ibid.*, 155-163), lo que en ambos casos redundó en la exclusión del cine popular. Ángel Fernández-Santos, influyente crítico cinematográfico de *El País* —el diario líder en España— durante más de veinte años hasta su muerte en 2004, había sido guionista de *El espíritu de la colmena* (1973), importante filme de oposición al régimen franquista. Su hija sigue escribiendo en la sección dedicada al cine (véase Smith 2003, 147).
- 3 Triana-Toribio indaga en la relación entre el tipo de películas distribuidas fuera de España y la versión sesgada del cine nacional que de ello resulta. Señala (2003, 9-10) el *Blood Cinema* [Cine de sangre] de Marsha Kinder (1993) como ejemplo de estudio que ignora el cine popular, mientras que reconoce su «taimado análisis».
- 4 Seleccione a Triana-Toribio y Marsh como autoras de monografías con acentos opuestos en la cultura popular de los periodos franquista (Marsh 2006) y democrático (Triana-Toribio 2003), si bien quisiera dejar claro que estos trabajos reposan en la labor pionera de estudiosos del cine como Peter Evans (1995, 2000 y 2004), Jo Labanyi (1995, 1997, 2000 y 2007b), Paul Julian Smith (1994 y 2000) y Katy Vernon (1999).

vital de recuperación de tradiciones populares. Yo dirijo este argumento, desde el mismo punto de partida, en una nueva dirección. La tendencia a poner de relieve el cine español de «denuncia», «crítica» y «antifranquismo» —por retomar las palabras arriba usadas— ha dado relevancia a películas que impugnan el estancamiento social, pero esta perspectiva no solamente ha dejado al cine popular en el camino. Considerando la cuestión de la movilidad social a lo largo del siglo de existencia del cine español, la presente historia del mismo indaga, en primer lugar, en cómo el cine representa, en la pantalla, a los grupos sociales móviles (tanto en sentido ascendente como descendente), pero además relaciona dicha representación con los reajustes de clases habidos, fuera de la pantalla, en la sociedad española. Entreteje ambos hilos defendiendo la importancia de un cine español *middlebrow*, pendiente de explorar.

La necesidad de atender estas áreas resulta tanto más urgente si reconocemos que el cambio social más significativo que se ha producido en la España del siglo xx ha sido, junto a la existencia del cine, el fenómeno de la movilidad o, más concretamente, un movimiento ascendente de ciudadanos hacia las clases medias, si bien en modo alguno se ha tratado de un proceso uniforme o ininterrumpido. La importancia de este hecho histórico queda patente si recurrimos a comparaciones. Otros países occidentales, por ejemplo Gran Bretaña o los Estados Unidos, se industrializaron, urbanizaron y mesocratizaron en el siglo xix⁵. Sus cinematografías tienen, pues, comparativamente menos que contar sobre movilidad social. Cuando, en 1896, se exhibieron las primeras imágenes cinematográficas en España, se proyectaron en un país predominantemente agrario, con altos niveles de pobreza y analfabetismo. (Una estimación sitúa la población campesina en el sesenta y ocho por ciento y el analfabetismo en el cincuenta por ciento; véase Pérez Perucha 1995, 22-23). Aunque la década de 1920 presenció un notable auge económico, la Guerra Civil (1936-1939) y la desastrosa política de autarquía que en la década de 1940 impuso la dictadura

5 Tomo el término «mesocratización», que se refiere a un movimiento hacia la clase media, de Longhurst (1999).

de Franco (1939-1975) llevaron a una movilidad social descendente mucho más severa que la que se produjo en países que se recuperaban de la Segunda Guerra Mundial (véase Tortella 2000, 229-230). Tras la «década bisagra» de 1950, en la que se abandonó la autarquía en favor del capitalismo mediante el Plan de Estabilización de 1959, la España de la década de 1960 experimentó un *boom*. Los economistas han propuesto describir esta época como «fraguismo» —en lugar de «franquismo»— en atención a la importancia del periodo durante el que ostentó la cartera ministerial de Información y Turismo el tecnócrata Manuel Fraga (1962-1969) (Pavlović 2011, 1), propuesta útil en la medida en que disocia la prosperidad de esta época de la persona del dictador, quien se mantuvo en el poder hasta su muerte por causas naturales (1975)⁶. Stanley Payne (1987, 463-488) esbozó el proceso de surgimiento, entre 1950 y 1975, de una «nueva» clase media con «el mayor desarrollo económico sostenido —y la mayor mejora general de los estándares de vida— de toda la historia española», un nivel de crecimiento que, en esta época, únicamente superaba Japón (véase Payne *ibid.*, 463). El estudio sociológico de Alex Longhurst (1995) sobre el empleo, la educación, los ingresos y el gasto en la segunda mitad del siglo nos aporta más detalles sobre esta reconocida mesocratización. Las estadísticas relativas al nivel educativo revelan una asombrosa octuplicación de la educación secundaria —y una cuadruplicación de la educación superior— entre 1960 y 1980, circunstancia que benefició particularmente a las mujeres, y un estudio de 1993 encontró que el cuarenta y siete por ciento de quienes habían ido a la

6 A pesar de que Fraga fue un ministro franquista, este neologismo ayuda a disociar de la dictadura el *boom* económico. Helen Graham condenaba (1995, 244) la «ortodoxia conservadora»; según la misma «una dictadura desarrollista emergente de las cenizas de la década de 1940 habría sido la responsable del “milagro” [económico de España] y, mediante este, de la propia transición a la democracia. En virtud de semejante truco de prestidigitación, la democracia política y la pluralidad cultural pasan a ser el legado de un dictador benévolo». Paul Preston (2012, xii) señala que, a día de hoy, Franco sigue siendo objeto de una valoración positiva debido, en parte, a esta «idea cuidadosamente construida de que fue el cerebro del “milagro” económico español de la década de 1960».

universidad tenía un padre que nomás había asistido a la escuela primaria (véase Longhurst 1999, 114). Igual de contundentes son los datos sobre empleo: «el sector agrícola, que en 1960 constituía la mayor fuente de trabajo por un margen muy considerable, es ahora de lejos la menor» (Longhurst *ibid.* 113); para la década de 1990, el sector servicios ocupaba al sesenta por ciento de la población (véase Longhurst 1995, 4). Los índices de consumo apuntan en el mismo sentido, con un televisor en el setenta por ciento de los hogares —y una lavadora / frigorífico en el ochenta y cuatro por ciento— en 1974. Si en 1960 era propietario de un coche uno de cada cincuenta y cinco españoles, en 1974 lo era uno de cada nueve (véase de Riquer i Permanyer 1995, 265). Así, mientras que a comienzos de la década de 1960 la mayoría de las estimaciones sociológicas situaba la clase obrera en un sesenta por ciento de la población, hacia la década de 1990 el porcentaje había caído por debajo del cuarenta por ciento, incluso del treinta por ciento (Longhurst 1999, 113). La España de la segunda mitad del siglo xx experimentó, por tanto, una modernización acelerada (aunque desigual) y una prosperidad de amplio alcance (aunque moteada). Los contornos de este mapa de una clase media en auge quedan claramente de manifiesto, mientras escribo estas líneas (verano de 2012), en los esfuerzos de España ante la crisis del euro⁷.

Basta acercarse a las novelas de Benito Pérez Galdós, el gran escritor realista español, para matizar esta descripción de un país ampliamente agrario a la espera de la implantación del capitalismo por parte de los tecnócratas de la década de 1950. En sus grandes «novelas contemporáneas» de la capital española, Pérez Galdós ofrece un retrato inolvidable de los nuevos miembros de la burguesía madrileña, si bien semejante movilidad social quedaba restringida, en aquel

7 En este contexto, las observaciones de Gabriel Tortella (2000, 458) resultan proféticas y tranquilizadoras. («La evolución económica [de España] se halla actualmente lo bastante avanzada como para sostener a ese centro que faltaba en el siglo xix, esto es, a una clase media socio-cultural que probablemente vaya a fungir de quilla, lastre y timón en cualesquiera lances tormentosos puedan aguardar al país en los océanos del siglo xxi».)

tiempo, a unos pocos núcleos urbanos⁸. A pesar de lo limitado de su alcance, esta modernización desigual o moteada del siglo XIX tuvo, en la esfera cultural, unos interesantes efectos de sacudida y trastorno, como han observado algunos historiadores de la cultura de la época (véase Moreno Hernández 1995 y Valis 2002). De esta modernidad irregular, en la que lo antiguo y lo nuevo coexistían en proximidad incómoda, surgió, por ejemplo, el término «cursi» en el sentido de ostensión afectada de una sofisticación cultural que no se tiene⁹. Pues bien: *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-2010* focaliza la historia del siglo XX (un «largo» siglo XX que llega hasta 2010) y, por objeto de análisis, el nuevo medio de la cinematografía; se plantea, sin embargo, preguntas parecidas sobre la relación entre cultura y sociedad: ¿qué impacto tuvo la movilidad social —que solo se produjo anecdóticamente hasta la década de 1960 pero a una escala nacional sin precedentes a partir de la misma— en el cine del país?

Para responder a esta pregunta, no me limito a recalibrar nuestro enfoque crítico en la idea de colmar las lagunas de relatos anteriores. El propósito de situar en primer término la cuestión de la movilidad es, antes bien, el de innovar en dos áreas de la literatura sobre la historia del cine español. En primer lugar, el presente estudio coloca la movilidad social en primer término por medio del análisis textual. Para lograr lo cual, he organizado el libro en siete capítulos cronológicos que ofrecen otras tantas lecturas pormenorizadas de filmes representativos. Es decir, que el lector no hallará una cobertura enciclopédica de todas las películas españolas —semejantes estudios panorámicos

8 El hecho de que esta pequeña clase media se encontrase «todavía en buena medida marginalizada» y «cada vez más fragmentada internamente», «permitió al Antiguo Régimen seguir ejerciendo su influjo sobre lo que no había dejado de ser un país eminentemente rural» (véase Graham y Labanyi 1995, 9).

9 Esta laxa definición del adjetivo confirma el agudo resumen de Noël Valis (2002, 3). Según esta estudiosa «es complicado decir qué significa “cursi”, pues todos los sinónimos ingleses que suelen proponer los diccionarios (“in bad taste, vulgar” [= de mal gusto, vulgar], “showy, flashy” [= ostentoso, horterera] o “pseudo-refined, affected” [= pseudo-refinado, afectado]) apuntan nomás a sus síntomas, no a su condición, causa o contexto subyacente».

existen ya tanto en español como en inglés— sino análisis detallados de cuarenta y dos películas de ficción¹⁰. Este número de lecturas pormenorizadas me permite ir explorando las múltiples formas en que, desde géneros tan diversos como el folclórico, la comedia y el melodrama —y con ambientaciones tanto contemporáneas como históricas—, los cineastas españoles han reflejado, criticado, celebrado y compensado la movilidad social —ascendente y descendente— a lo largo del dilatado siglo xx¹¹.

El primer capítulo («Cuestiones de clase y cuestiones de arte en el cine de los comienzos») indaga con ejemplos tomados de la época muda y de los inicios de la sonora, así como de contextos políticos que incluyen la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República, en la apuesta que el primer cine nacional realizó, recurriendo a adaptaciones de textos literarios —tanto novelas como obras de teatro— y al prestigio tecnológico, por públicos socialmente móviles en sentido ascendente. La Guerra Civil supuso una ruptura en todos los sentidos de la palabra: acabó con estas relaciones entre cine y sociedad que aquí exploro. *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-2010* no estudia, por tanto, este periodo¹², sino que el segundo capítulo comienza con la década de 1940 y se centra en las películas con (y por)

10 Véase, en español, Román Gubern *et al.* (1995), obra aumentada y puesta al día en 2009; en inglés, Bernard Bentley (2008), que incluye películas infantiles, de animación y documentales. Entre los diccionarios tenemos D'Lugo (1997) y Mira (2010). *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-2010* no estudia el cine de las comunidades autónomas de España: como señala Triana-Toribio (2003,12), los cines catalán y vasco, por dar un caso, merecen un tratamiento aparte, en vez de intentar meterlos «con calzador» en libros que se ocupan de ejemplos españoles.

11 Este libro aspira, por tanto, a indagar, aun si bien solamente a través del cine y no de la cultura en su conjunto, en la observación de Labanyi (2002a, 2) de que, «habida cuenta de los tremendos cambios sociales acontecidos en la España del siglo xx, hay toda una importante labor a realizar sobre cómo los grupos móviles (tanto en sentido ascendente como descendente) han ido dando cuenta de su relineamiento social a través de sus modos de consumo cultural», donde va incluido «ese tema olvidado de lo *middlebrow*».

12 Para un análisis del cine español durante la Guerra Civil, véase Gubern (1986).

las cuales los españoles soportaron una depresión posbélica y una escasez económica que duraron hasta bien entrada la década de 1950. (El «Consuelo y condena» del título del capítulo alude a algunos de los usos que el público hizo de estos filmes, debiendo soportar una movilidad social descendente y un frustrante estancamiento). Desde la década de 1960 en adelante, conforme se fue activando la movilidad social, intensifico la atención y selecciono, ya sí, seis filmes por década entre las de 1960 y 2000. Aparte de ser cómoda, esta división en décadas ayuda a sacar del relato de esta cinematografía nacional el enfoque de las «fechas clave», que necesariamente vincula las películas a la política al enfatizar, por ejemplo, si son anteriores a 1975 y por tanto «franquistas», o posteriores —la Constitución se sancionó en 1978— y por tanto «democráticas». Este efecto nivelador de la división en décadas resulta particularmente útil. En efecto, en el capítulo cuarto (la década de 1970), me permite llamar la atención sobre continuidades entre el inicio y el final del decenio, en vez de andar repitiendo la perogrullada de la transformación del cine español de resultados de la muerte del dictador. Dicho capítulo cuarto plantea, además, mi tesis sobre un nuevo tipo de película. En las seis lecturas pormenorizadas del capítulo anterior —el tercero, que titulo «Un mapa de la movilidad social ascendente» y donde efectivamente voy cartografiando la presencia en pantalla tanto de las clases medias como de su cultura —, todavía describo las películas como cine de arte y ensayo o cine popular. En la década de 1970 se produce, sin embargo, un viraje clave: los filmes, que a menudo siguen retratando a la clase media española, buscan además a los nuevos públicos de la misma; es decir: pasan a ser cine de clase media.

La segunda innovación de este libro consiste, pues, en sostener que en la década de 1970 hace su aparición un nuevo tipo de filme que, por el momento, sigue esperando que se lo explore en condiciones. La denominación «cine de clase media» pone el foco en el público al que tales películas apuntan, pero yo planteo que la búsqueda de dicho nuevo público transformó, además, la estética de las propias películas. El análisis textual revela que estos filmes cartografiaron un nuevo espacio situado entre las que hasta entonces venían siendo las dos alternativas (cine de «arte y ensayo» vs. cine «popular»), y mi tesis es que el mejor modo de analizar este terreno intermedio es el con-

cepto de lo *middlebrow*. A la descripción y análisis de esta zona de la cinematografía española hasta hoy sin estudiar —y sin nombre— dedicaré los cuatro últimos capítulos: desde la década de 1970 hasta la de 2000¹³. En dichos capítulos realizo, a semejanza de en los tres iniciales, análisis textuales pormenorizados, y en semejantes lecturas detalladas incluyo, de nuevo igual que en los tres capítulos primeros, tanto audaces revisiones de filmes que suelen aparecer en historias del cine español —valga de ejemplo *Tristana* (Buñuel 1970), que aquí se considera por primera vez un filme *middlebrow*— como obras que jamás han sido objeto de estudio en ninguna lengua, por ejemplo *Españolas en París* (Bodegas 1971), película a menudo mencionada pero nunca sometida a análisis. El capítulo cuarto («La “tercera vía” y el cine español *middlebrow* en la década de 1970») ofrece un mapa de las primeras manifestaciones de lo *middlebrow* a través de la «tercera vía» del productor José Luis Dibildos y la «comedia madrileña»; el capítulo quinto («Las películas mirovianas y el cine *middlebrow* en la década de 1980») vincula esto con los primeros filmes de la recién restablecida democracia financiados por la controvertida «ley Miró» del Gobierno del PSOE; el capítulo sexto plantea que la «tercera vía» también reaflore en el cine social de la década de 1990, y el capítulo séptimo lleva este planteamiento hasta la actualidad con una nueva lectura de las películas *heritage* como fenómeno *middlebrow*. El énfasis en la movilidad social —ascendente, descendente o postergada— dota, en fin, de unidad al conjunto de los siete capítulos y ofrece un dinámico y original panorama del cine español.

Lo *middlebrow* en el estudio del cine español

Aplicar la idea de *middlebrow* al cine español posterior a 1970 no parece tener mucho futuro: no es solo que se trate de un término inglés, sino que además tiene su origen en el contexto, aún más específico,

13 En este sentido véase, con relación a la televisión española, “Public Service, Literarity, and the Middle-brow” de Paul Julian Smith (2006, 27-57).

de la Gran Bretaña de las décadas de 1920 y 1930. La palabra *middlebrow*, atestiguada por primera vez en el *Oxford English Dictionary* en 1924, se aplica a la cultura anglófona de masas a partir de la década de 1920, incluyendo los *best-sellers* novelísticos, el cine de Hollywood y la televisión de la BBC. Los primeros usos del vocablo que encontramos no nos dicen tanto de los objetos denigrados como de los denigradores, unas elites artísticas que, en aquellas tendencias de la cultura de masas, veían una amenaza para su papel de árbitros del gusto (véase Hess 2009, 330). Desde la década de 1990, los historiadores de la cultura se han centrado menos en los temores de estos denigradores elitistas, lo cual es muy útil, y les ha permitido reevaluar los objetos de su denigración (véase Rubin 1992, Radway 1993, Fowler 1995, Hess 2009 y Hinds 2009). De cara al presente estudio, revisiten especial importancia dos características de la cultura *middelbrow*: en primer lugar, su irreverente mezcolanza, esfumatura o fusión de elementos *high* y *low* (categorías sujetas, a su vez, a discusión)¹⁴; en segundo lugar, su especial capacidad para «lidiar» o «arreglárselas» con el cambio¹⁵. Aunque en español no existe un equivalente directo de la voz inglesa *middlebrow*, mi postura es que estas dos características resultan especialmente adecuadas para el cine español posterior a 1970. También las películas españolas *middlebrow* realizan mezclas y

14 Sigo, al subrayar la «fusión» formal que caracteriza lo *middlebrow*, a Pierre Bourdieu, autor del estudio, hoy ya clásico, sobre la interdependencia entre clase y gusto (1999). En el hostil enfoque de Bourdieu, la cultura *middlebrow* supone, sin embargo, no una «fusión» sino una «confusión», por ejemplo en «versiones accesibles de experimentos de vanguardia —u obras accesibles que se hacen pasar por tales experimentos—, “adaptaciones” cinematográficas de teatro y literatura clásicos, “arreglos popularistas” de música clásica o “versiones sinfónicas”. [...] [Todo lo cual combina] dos características normalmente exclusivas: la accesibilidad inmediata, y los rasgos externos de la legitimidad cultural» (véase Bourdieu *ibid.*, 323).

15 Lawrence Napper, cuyo estudio sobre las denostadas *quota quickies* de la época británica de entreguerras supone un enérgico replanteamiento del término en los estudios sobre el cine británico, prefiere hablar de «arreglárselas» (*handle*); véase Napper (2009, 9). Tomo «lidiar» (*work through*) del historiador de la televisión John Ellis (2002, 2).

fusiones en el plano formal, y también ellas tienden a «lidiar» con el cambio en el plano temático.

El ejemplo de la «cursilería» que arriba vimos deja ver que la España moderna no está solo interesada en cuestiones de clase y gusto, sino más bien fascinada por las mismas, como comprobará cualquier lector de sus novelas decimonónicas. El que en España no surgiese un equivalente del término *middlebrow* en respuesta a la cultura de masas de comienzos del siglo xx puede explicarse por el carácter tan distinto de los contextos. Resultan cruciales los diferentes niveles de alfabetización de la época, siendo los españoles considerablemente inferiores a los de Gran Bretaña (sesenta por ciento en 1931)¹⁶. Otra diferencia clave es el idioma: la respuesta de los guardianes de la cultura británica ante la cultura de masas americana a partir de la década de 1910 tiene todo que ver con la lengua compartida; el éxito de las películas de Hollywood en el mercado de España también produjo, es cierto, una honda preocupación (la cual se hizo aún más honda cuando, en 1941, el régimen de Franco decretó que se doblase al español cualquier película extranjera, cosa que ha seguido haciendo daño a la industria nacional hasta hoy), pero en el contexto británico el peligro era, directamente, de aniquilación. Fueron asimismo diferentes los sucesos previos y posteriores a la Guerra Civil: si bien el auge económico de la década de 1920 llevó a una cierta movilidad social, aquella frágil nueva clase media apenas si tuvo tiempo de generar una cultura *middlebrow* antes de las rupturas de la década de 1930. (Pueden verse, así y todo, sus inicios en películas como la adaptación que, en 1925, José Buchs realizó de la novela *El abuelo*, de Pérez Galdós; véase el capítulo primero). La Guerra Civil y la dictadura implicaron que las preocupaciones inmediatas de la cultura y la teoría de la cultura españolas pasasen a ser cuestiones, más que de clase, políticas¹⁷.

16 Véase Álvarez Junco (1995, 50). El incremento de la alfabetización fue un objetivo primordial de la Segunda República mediante programas como las Misiones Pedagógicas (véase Cobb 1995).

17 Véase el impagable panorama que Graham y Labanyi (1995) ofrecen del intento de establecer una teoría de la cultura en la España del siglo xx.

Los historiadores coinciden en que, a partir de la década de 1960, España tuvo una clase media cada vez más consistente y con un nivel de vida comparable al resto de países occidentales contemporáneos. El impacto de esta nueva clase puede observarse en la política, habida cuenta del surgimiento, en la década de 1970, de nuevos partidos políticos que, como la UCD de Adolfo Suárez, aspiraban a representarla (véase Torreiro 1995a, 360). Este libro rastrea el impacto cultural de dicha nueva clase en el cine del país. Las particulares circunstancias de los primeros años del siglo xx en España impidieron que los comentaristas culturales españoles encontrasen algún término autóctono preexistente con el que poder describir el fenómeno. Sin embargo, las etiquetas que a continuación expongo comparten, todas ellas, los dos rasgos de lo *middlebrow* arriba dichos: la fusión formal y el «arreglo» temático.

José Luis Dibildos, que empezó como guionista su carrera y fundó su propia productora (Ágata Films) en 1956, produjo entre comienzos y mediados de la década de 1970, en respuesta al cambio del mercado, una serie de películas que trataban de enlazar un camino intermedio entre los dos extremos que en aquella época polarizaban la industria: el cerebral cine de arte y ensayo y el rudimentario cine comercial. Esta polarización queda patente en los filmes que analizo en el capítulo tercero: desde las preocupaciones estéticas de *Noche de verano* (Grau 1963), con sus insignificantes ciento cuarenta y un mil espectadores, hasta las populares trastadas de Marisol en el taquillazo *Las cuatro bodas de Marisol* (Lucia 1967), con más de dos millones y medio de espectadores. Dibildos calificaba sus propias producciones de «cine popular con punzada crítica» (citado en inglés por Hopewell 1986, 82), mientras que el colectivo de críticos cinematográficos Marta Hernández planteó que se trataba de «cine comercial más cine de autor dividido entre dos» (citado en Torreiro 1995a, 361); la etiqueta que cuajó fue, sin embargo, la de «tercera vía». Aunque la fórmula concreta de Dibildos para fusionar géneros accesibles como la comedia con los problemas sociales serios a los que se enfrentaba una España en rápida transformación se desvaneció en seguida, el propio principio de la fusión demostró su influencia, a partir de entonces, tanto en la pequeña como en

la gran pantalla¹⁸. Por mi parte rastreo esta influencia, en primer lugar, en las comedias madrileñas de finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, películas que adoptan una actitud de compromiso parecida para hacer frente a los cambios vertiginosos habidos en la transición de la dictadura a la democracia. José Luis Garci, quien en 1977 dirigió la primera de estas comedias (*Asignatura pendiente*, analizada en el capítulo cuarto) estableciendo una plantilla para la fórmula, se refirió a este enfoque como «cine de autor para mayorías» (véase Triana Toribio 2003, 114). El propio Dibildos reaparece como productor y guionista de una película de comienzos de la década de 1980 en la cual se vuelve a realizar, en el cambiante contexto de la Transición, una fusión formal de «alta» y «baja» cultura: la adaptación que, en 1982, Mario Camus dirigió de la compleja e innovadora novela *La colmena* sirviéndose de los actores habituales —y de la narrativa lineal al uso— del cine comercial. Apartándose de la «tercera vía», a la que tanto se había recurrido en la interpretación de las producciones de la década de 1970, Esteve Rimbau (1995, 421) acuñó un nuevo término para referirse a las películas que, financiadas por la «ley Miró» del nuevo Gobierno socialista, seguían el modelo de *La colmena*. Su idea de «cine polivalente» (traducido al inglés como «multipurpose cinema» en Jordan y Morgan-Tamosumas 1998, 33) acabó citándose con la misma frecuencia y fue, de hecho, la etiqueta que cuajó para el cine miroviano de la década de 1980. Todos estos términos pasan, como vemos, de puntillas junto a un *middlebrow* que, sin embargo, no terminan de nombrar¹⁹. Cosa que Alberto Mira explica (2005, 6) por

18 La cuestión de lo *middlebrow* en la televisión española excede el ámbito del presente libro; véase, en cambio, Smith (2006, 27-57). Voy indicando en el texto, de todos modos, los solapamientos que se observan entre producciones cinematográficas y televisivas.

19 En la sociología española, la idea de cultura *middlebrow* puede expresarse como cultura «pretenciosa», «burguesa» o «mediocre», o bien como «el gusto pretencioso de la pequeña burguesía» (véase Busquet 2008, 96-104). «Cultura pretenciosa» es la traducción propuesta para la *culture moyenne* de Bourdieu, que en la versión inglesa de 1984 se traduce, precisamente, como *middlebrow* (véase Bourdieu 1999,

esa herencia marxista del *establishment* cultural español que arriba comentábamos: «La idea de un entretenimiento consistente a medio camino entre el arte y la basura no tiene cabida en la discusión crítica. Para los críticos formados en la ideología izquierdista de la década de 1960 y 1970, las películas eran o bien profundas, o bien insustanciales».

Mi enfoque de lo *middlebrow* insiste en su relación con la movilidad social y se encuadra, también, en la reciente querencia crítica de los estudios culturales y los estudios sobre cine por rehabilitar el término²⁰; proceso que resulta instructivo comparar con la recuperación de lo «popular» habida en las décadas de 1990 y 2000. A pesar de la insistencia en un posible carácter estéticamente mediocre y políticamente conservador de la cultura popular, los críticos tienden a llamar la atención sobre ejemplos previamente desatendidos revelando, con ello, logros estéticos imprevistos y descodificando una crítica política²¹. Los estudiosos de la cultura *middlebrow* subrayan

323). En el lenguaje coloquial pueden usarse diminutivos de «cultura» como «culturilla» o «cultureta», pero estas traducciones no resultan satisfactorias en la medida que tienen connotaciones o bien de clase (la idea de «burguesía», equivalente despectivo de «clase media») o bien peyorativas («pretencioso» o «mediocre»). No recogen, por tanto, las implicaciones tanto de clase como estéticas de *middlebrow*.

20 Ténganse en cuenta, además de los estudios arriba mencionados de las décadas de 1990 y 2000, las actividades del «Middlebrow Network» (www.middlebrow-network.com), fundado en 2008. Se publicaron en 2016 las actas de un simposio sobre cine *middlebrow* del que fui anfitriona en la University of Exeter (Reino Unido) en julio de 2012. Véase Sally Faulkner (2016) (ed.) *Middlebrow Cinema*. London: Routledge.

21 La recuperación de lo popular ha caracterizado los estudios sobre cine de las décadas de 1990 y 2000. Para el cine europeo, el texto clave es Dyer y Vincendeau (1992b); para el cine español, Triana-Toribio (2003) y Lázaro Reboll y Willis (2004b). Richard Dyer y Ginnette Vincendeau señalan (1992a, 5) que, si bien lo popular no siempre es subversivo, los estudios sobre la cultura popular rara vez se aferran al conservadurismo. (Hay, claro, importantes excepciones; entre las cuales Leonard 2004). Sirvan de ejemplo mis propios trabajos sobre el cine popular durante la dictadura franquista, trabajos que llamaban la atención sobre unos logros formales y una crítica política inesperados a propósito, por ejemplo, de *La gran familia* (véase Faulkner 2006a, 27-48). En el capítulo segundo del presente libro,

asimismo, en ocasiones, el interés formal y la oposición política en la misma latentes, y esa es, precisamente, la vena en que me acerco a obras tan diversas como *Tormento* (Olea 1974), *Mambrú se fue a la guerra* (Fernán Gómez 1986) o *El perro del hortelano* (Miró 1996), filmes que cuestionan sus respectivos contextos contemporáneos (franquista, socialista y patriarcal). Es fundamental señalar, en cualquier caso, que los críticos de la cultura *middlebrow* a menudo indagan en la mediocridad formal y el conservadurismo político, y tal es la línea en que analizo películas como *El abuelo* (Garcí 1998), *Solas* (Zambrano 1999) y *Lope* (Waddington 2010), poniendo especialmente de relieve su carácter conservador en términos de roles de género. Los investigadores de la cultura *middlebrow* evitan, pues, la obsesión crítica con lo subversivo, radical y contestatario; obsesión que acaso hable, en última instancia, no tanto de los propios textos —o de los modos en que los diversos públicos los consumían— sino más bien de un fetichismo de la disensión por parte de los críticos mismos²². *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-2010* analiza las películas, mediante lecturas pormenorizadas, como textos; se plantea asimismo, tomando el contexto en consideración, las maneras en que cabe que las consumiesen los distintos públicos. Ello pone de manifiesto, entre los capítulos cuarto y séptimo, el carácter intermedio del cine *middlebrow*, que a menudo fusiona una producción de alto nivel, un tema serio (pero no problemático), unas referencias culturales elevadas (pero no oscuras) y una forma accesible²³.

insisto en los variados usos que, durante la dictadura, los diversos públicos hacían del cine popular.

22 Paul Julian Smith (2003, 6) ha planteado que la teoría de la cultura —por ejemplo la obra de Bourdieu— puede «dejar a un lado» este «debate exhausto» de acatamiento y disensión o «hegemonía y resistencia».

23 En esta fusión de referencias culturales elevadas y forma accesible, hay algunos puntos de contacto entre lo *middlebrow* y la controvertida categoría estética de lo *pretty*. A tales puntos de contacto se refiere, en su estudio sobre el tema, Rosalind Galt, quien alude (2011, 12) al «disgusto por el estilo de una estética exacerbada que resulta demasiado decorativa: demasiado disfrutable en términos sensoriales como para constituir arte elevado y, sin embargo, demasiado compuesta y “artística” como para proporcionar un entretenimiento eficaz».

Los requisitos que pongo entre paréntesis son un recordatorio de lo contingente: de que a momentos y contextos distintos cuadran tipos distintos de *middlebrow*, y de que cada uno precisa de su propio análisis concreto²⁴. Relacionando el *middlebrow* de la «tercera vía» de la década de 1970, el del cine miroviano de la de 1980, el del cine social de la de 1990 y el del cine *heritage* de la de 2000 no pretendo, por tanto, aplanar el panorama sino trazar las fascinantes continuidades del cine español desde la década de 1970 hasta la actualidad.

24 Tal es el planteamiento de Deborah Shaw (2012). El movimiento intercategorial de las películas con el correr del tiempo excede, sin embargo, el ámbito del presente libro, que sitúa cada filme en su contexto histórico. Lázaro Reboll y Willis (2004a, 6) aducen el ejemplo de *Bienvenido, mister Marshall* (Berlanga 1952) como texto que saltaría «de lo “popular” a lo *middlebrow* según tenga formado el gusto cada espectador».