

Cine de resistencia durante el Franquismo. Los carteles publicitarios, una avanzada didáctica

ILLESCAS, Raúl M./ Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - illescas.r@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Cine – estrategias didácticas – carteles – Franquismo -censura*

> Resumen

El cartel cinematográfico creado por la propia industria a principios del siglo XX, conjugaba dos condiciones imprescindibles; por un lado, informar sobre la película y, por el otro, generar la consecuente expectativa en la prensa y en el público. Además de la promoción comercial, los carteles de cine desde su impronta visual constituían un documento de época.

A partir de un corpus de películas que conformara una cultura de resistencia durante el Franquismo, que se volcó en tres seminarios en la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, se buscó otro modo de ingreso a cada uno de los textos filmicos. Entre los objetivos y como una estrategia didáctica, se privilegió el análisis del cartel como punto de partida para generar hipótesis de lectura corroborables en el análisis de la película. La experiencia priorizó la propuesta de John Berger (2000) sobre la inmediatez y potencialidad de la vista.

> Presentación

El presente trabajo se inscribe en el proyecto UBACyT “Literatura, Estado y Nación: hacia un nuevo comparatismo hispánico”, dirigido por Marcelo Topuzian y es resultado de una experiencia realizada en el ámbito de la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. A partir del concepto de resistencia de cine durante el Franquismo, organizamos junto con Maximiliano Brina una serie de seminarios de grado. Decidimos dividirla en tres partes siguiendo por un lado, la estructura histórica organizada por Giuliana Di Febo y Santos Juliá en *El Franquismo. Una introducción* (2005) y, por el otro, considerando los avatares del cine, su industria y el lugar privilegiado de la censura en la dictadura, como lo analizaron Vicente Benet (2012) y Román Gubern (1981). Los tres períodos (1940-1962, 1963-1968 y 1969-1975) dan cuenta de las diferentes tensiones con que tuvieron que lidiar los jóvenes directores, guionistas y productores frente al Estado omnímodo franquista. Las producciones se llevaron a cabo en la encarnizada posguerra, en el cambio radical que experimentó la sociedad española, controlada y adoctrinada por el nacional-catolicismo e

impregnada de un acérrimo anticomunismo, y, luego, en la *pax dictaturae*, preocupada por reinsertarse en Europa.

En el ámbito cinematográfico, surge una corriente de oposición¹ que propuso dar cuenta de la realidad mediante diversos procedimientos cinematográficos para intentar narrar y, además, eludir la censura. Sin dudas, la intención procedimental también se puede leer en la creación de la cartelería cinematográfica de esa época.

En tal contexto, el cine fue una herramienta contradictoria para la dictadura. Mientras que la cinematografía era la vía para promocionar al nuevo gobierno (“Spain is different”, ver imagen 1) fue también, la forma de denuncia de las condiciones políticas y sociales en cada uno de los festivales cinematográficos más relevantes en Europa, por parte de los directores. El ejemplo incuestionable fue el escándalo *Viridiana*, en 1963.



Imagen 1: Cartel turístico creado por la dictadura, atribuido a Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo.

En los objetivos de los seminarios, se buscó un modo de ingreso diferente a cada uno de los textos fílmicos y al corpus en general. En ese aspecto, la posibilidad previa a la proyección de una película en aquellas épocas, era la cartelería. Resulta evidente que el cartel posee una intención comunicativa y actúa como presentación de la obra. Su potencia radica en su función icónica de estricta novedad, relegando lo escrito a un plano secundario.

Aunque las películas en tanto documento cultural constituyen el núcleo y la razón del seminario, privilegiar el cartel fue una estrategia didáctica productiva para reconfigurar materiales y, a partir de ello, los modos de construcción del conocimiento promovidos. En tanto pieza gráfica, el cartel fue el punto de partida para pensar la forma de presentar el corpus de películas seleccionadas, sacándolo del lugar decorativo y reformulando su función.

¹ Ello se podría sintetizar en la figura consular de Luis Buñuel, las Conversaciones de Salamanca, en 1955 y la conformación de dos espacios: el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, en Madrid, y la Escuela de Barcelona. Ambos se plantearon un cine moderno y experimental que escapara a los preceptos del Franquismo que debían guiar la producción nacional.

La experiencia que hoy relevamos, intentó que en el curso se leyera cada uno de los carteles desde diferentes perspectivas tomando la propuesta del crítico John Berger respecto de la avanzada de la mirada: “La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar” (2000: 5) y, desde esta sencilla premisa, se buscó generar hipótesis de lectura, que eventualmente podrían corroborarse al analizar cada película.

Sin dudas, comenzar por los carteles cinematográficos es una aproximación a la obra de arte, una de las tantas. Por un lado, en tanto acción autónoma respecto de la obra y, por el otro, como un modo de pensar (siguiendo a Walter Benjamin y Aby Warburg) la potencia del corpus elegido de películas.

› **Sobre el cartel**

Si bien el cartel de cine fue el primer y único acceso a la obra cinematográfica, se puede afirmar que en sus inicios se conformó como un accesorio, que se caracterizaba por el anonimato de sus creadores. Fue un producto surgido de la incipiente industria cultural, cuya función era promocional con fines estrictamente económicos. Dado que la función privilegiada o dominante como la caracteriza Jan Mukarovsky (1977), era la informativa mediante la exhibición, la artística con sus diseños e imágenes estaba en segundo plano.

El afiche se inscribe en la práctica publicitaria impresa que, a fines del siglo XIX, incluía volantes, pancartas como oferta cultural. Como historiza John Barnicoat (1976), en el desarrollo de la cartelería resulta imprescindible el nombre del diseñador y pintor Jules Chéret, quien en 1890, mediante la litografía creó carteles para cabarets y teatros, y más tarde para el ferrocarril y la industria cosmética. Esta idea conceptual fue adoptada por el Séptimo arte. La importancia radicó en que, tomando en consideración las litografías de Chéret, numerosos artistas (entre ellos, Salvador Dalí y René Magritte) comenzaron a trabajar en la industria cinematográfica y realizaron el aspecto estético del cartel.

Un Caso: El verdugo

Dada la brevedad de esta intervención, se tomará como ejemplo de propuesta didáctica, el afiche de la película *El verdugo* dirigida por Luis García Berlanga. Su autor fue el ilustrador catalán Mac, seudónimo del Macari Gómez Quibus (1926-2018). Posee una profusa producción (se le acreditan cerca de 6.000 trabajos); creó no solo para la industria hispana sino que el cartel para *Los 10 mandamientos* (1956) le abrió las puertas de Hollywood, a través de la Paramount. Su obra entre los años cincuenta y los ochenta marcó el pulso de la historia del cine y el desarrollo estético de la cartelería como arte.²

² Al descubrimiento de esta firma pueden sumarse las producciones de Josep Soligó, Francisco Fernández Zarza (Jano), Fernando Albericio, entre otros.



Imagen 2: Algunos de los carteles creados por Mac

A comienzos de los sesenta y con el Franquismo asentado en el poder, Berlanga dirige esta película que solapa (o no tanto) una crítica al sistema de justicia que impartía la dictadura, cuya pena máxima, la condena a muerte, se realizaba mediante el garrote vil, un dispositivo de metal que estrangulaba a la víctima cuando se apretaban sus clavijas.

Fue considerada por Franco “la película más antipatriótica y antiespañola que se hubiera visto jamás” y, a propósito de ello, el dictador afirmó sobre Berlanga en un consejo de ministros: “Ya sé que Berlanga no es

un comunista; es algo peor, es un mal español” (Villena, 2020: 49). Mientras tanto, el director encontró las estrategias para evitar la censura, que podrían sintetizarse en un humor negro y desopilante; luego, visibilizó la pena capital sin que se viera en medio de la apertura turística internacional. Como contrapartida, la dictadura no la prohibió sino que hizo de ello una maniobra política y publicitaria, afirmó que su circulación era un ejemplo cabal de tolerancia del régimen.

En la España de los sesenta, en medio de la apertura internacional, la trama presenta al apuesto José Luis Rodríguez, interpretado por Nino Manfredi y su encuentro con un anciano José Isbert, que encarna a Amadeo, personaje que ostenta el oficio más indeseable del mundo: el de verdugo. Los verdugos en España eran funcionarios del Estado y tenían acceso como burócratas, en ese período “desarrollista” del régimen, por ejemplo, a un crédito para vivienda.

La historia de Jose Luis es sencilla y dilemática. No quiere ser verdugo pero su existencia y su vida marital dependen de ello. En un registro de comedia negra y ácida, Berlanga desnuda la burocracia judicial y carcelaria, y la aplicación crudelísima de la pena capital, que en España se prohibió en 1978 y fue abolida recién, en 1995. Aunque en la película no aparece ejecución alguna, tanto los prolegómenos –la cotidianeidad alienada de los carceleros, la burocracia judicial y religiosa, y la preparación del verdugo– como el después –el aparato fúnebre– sirven para criticar en clave humorística y corrosiva la aplicación de la pena capital. Mediante la alternancia de procedimientos que generan el efecto cómico, como por ejemplo, la gestualidad y el distanciamiento de José Luis respecto del oficio, Berlanga logra sortear la censura.

El afiche de Mac alcanza una síntesis a partir de la figura de Amadeo, el verdugo de la Audiencia de Madrid, suegro de José Luis y quien le “lega” el cargo. La obtención del puesto laboral es producto de un azar. José Luis trabajaba en una funeraria que prestaba servicios en la prisión. Finalizada la ejecución, él y su compañero transportaban el cuerpo del difunto, y decidieron acercarse a una estación del metro a Amadeo, quien olvida su caja de herramientas en el camión. José Luis se ve impelido a devolverla y, por esa razón, llega hasta el domicilio de Amadeo. Conocerá a Carmen, la hija (Emma Penella), con quien mantendrá una relación secreta hasta que quedan embarazados. La noticia inesperada acelera y determina el futuro de José Luis, dado que está en juego la honra de Carmen. (Por cierto, una temática privilegiada en la cultura y la literatura españolas). A partir de dicha situación, la película insinuaba en tiempos en que imperaba la ideología del nacional-catolicismo, la posibilidad del aborto clandestino por el cual se penaba a la mujer con cárcel.

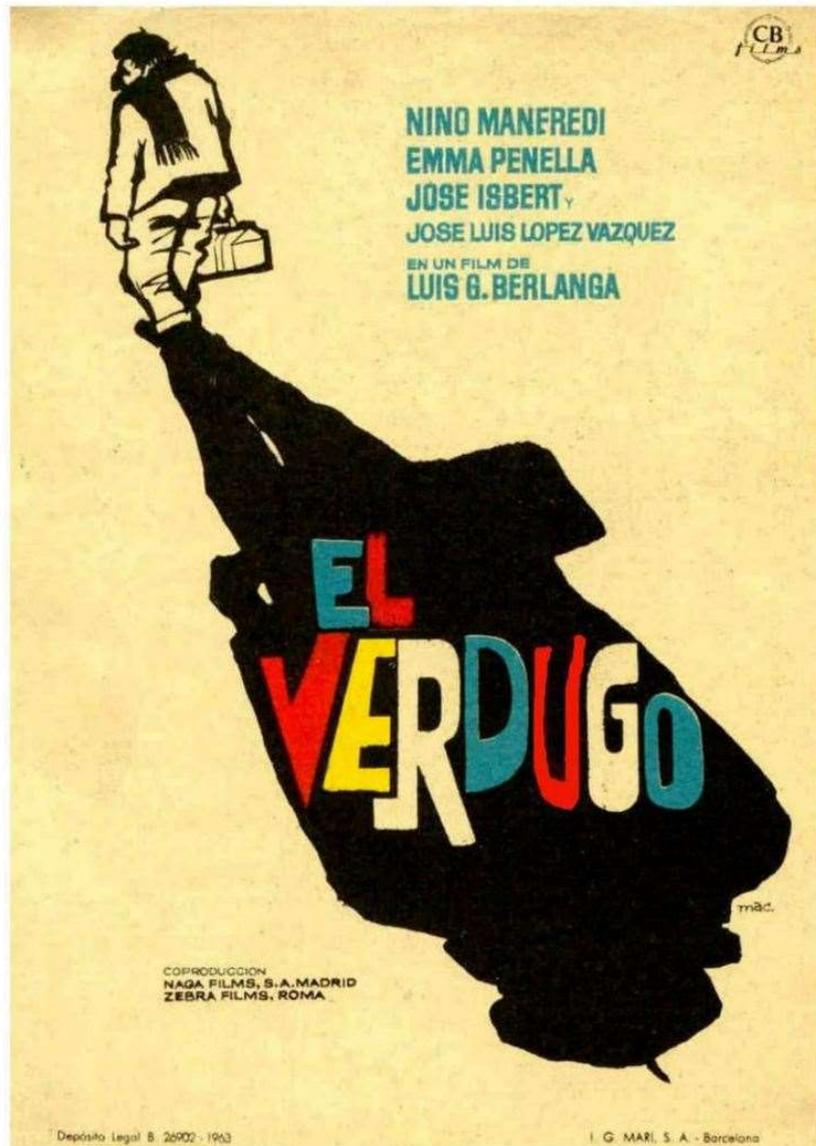


Imagen 3: Cartel de la película

Muy brevemente, sobre el cartel se puede realizar la siguiente de enumeración:

En primer término, la figura del viejo verdugo y su actitud postural remeda la figura de un cómic.

En segundo término, su sombra inmensa, pesada y negra (fúnebre) está invadida por el título del film en colores. En tercer término, la composición del personaje se completa con la caja de herramientas, un bártulo siniestro. Por último, el fondo amarillo del afiche y lo ascético de la información acentúan la tragedia.

Esta simple descripción podría ser un punto de partida para el análisis que se vería enriquecido con otros afiches internacionales de la película, que señalan diferentes composiciones visuales y otras perspectivas del lectura.

Si retomamos la idea de síntesis que posee el cartel, una pregunta pertinente sería por qué no aparece la imagen de José Luis. A partir de lo cual surge la interrogación, por ejemplo, si efectivamente él es el protagonista o Berlanga buscó mostrar ese trabajo despreciable mediante la anomalía, la excepción. Es decir, de qué manera *El verdugo* resulta una indagación sobre el asesinato institucionalizado y cómo alcanza a personas comunes, que se ven impelidas a actuar por mera supervivencia. Es decir (y como se verifica a lo largo del film), José Luis no quería formar parte de esa cofradía indeseable y anónima. Mientras tanto, Berlanga estrena *El verdugo* en 1963, inmediatamente después de que el dictador ordenara el fusilamiento del militante comunista Julián Grimau y la ejecución mediante garrote vil de los anarquistas Francisco Granado y Joaquín Delgado.

De la enumeración formulada privilegiamos la caja de herramientas que, metonímicamente, configura por un lado, el oficio infame y, por el otro, el desasosiego que produce en José Luis por las herramientas que contiene y por el ruido generado al trasportarlas. Poco importa en el cartel si la figura va a cumplir la tarea o ya la realizó: Ello permite acercarse a la imagen del verdugo desde dos perspectivas. En primer lugar, desde la noción de *punctum*. En *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes refiere el “punctum” como ese elemento de la imagen que desgarrar su totalidad. Es decir, marcaría un elemento que sobresale como un puntazo porque un detalle de la imagen perturba o inquieta, y moviliza al espectador. En segundo lugar, como objeto constructivo que enriquece y dota de sentidos a la trama, incluimos “La noción de construcción” (1923), del teórico formalista Juri Tinianov. Aquí acuña el concepto de función para dar cuenta de las múltiples relaciones que se dan entre los componentes del sistema literario entre sí y con otros órdenes. Dicho concepto implica una relación o correlación de elementos, que pueden leerse también en el cine. Así, Tinianov denomina función constructiva de un elemento a su doble capacidad para entrar en correlación, por un lado, con otros elementos similares de otras obras (a este aspecto de la función constructiva, la denomina función autónoma) y, por otro, a la capacidad para entrar en relación con los demás elementos de la obra en la que está inserto (Esta sería la función sinónima). En cuanto a la función autónoma la referencia con *El verdugo* sería, por ejemplo, *Garage Olimpo* (1999) dirigida por Marco Bechis. La relación se puede establecer con Félix, que alquila una habitación en una casona y sale todos los días con su maletín para trabajar como cuidador en un garaje, aunque en realidad su ocupación es la de torturador en el centro clandestino de detención El Olimpo. Otro ejemplo para la constitución de la función autónoma es el documental *Queridísimos verdugos*, de Basilio Martín Patino; es otro alegato contra la pena de muerte, filmada clandestinamente en 1971, aunque estrenada recién en 1977. Sus tres protagonistas integraban la última generación de verdugos.

En cuanto a la función sinónima, en la película la valija de Amadeo es un objeto metonímico dado que es la “caja de herramientas” del verdugo y, es asimismo, la caja de resonancia –un sonajero siniestro– de esa actividad ominosa. Además, es una extensión del verdugo. Cuando esos utensillos se entrechocan generan las peores sensaciones en José Luis. El sonido provoca imágenes y, sobre todo, prefigura su futura actividad de ejecutor de sentencias.

Al confrontar con la película, la caja de herramientas es transportada (viaja), enriquece la trama y la dota de sentidos. Algunos ejemplos son:

- a. Amadeo y la caja de herramientas como extensión y constitución de la profesión.
- b. El olvido de la caja y la devolución, inicio del derrotero de José Luis.
- c. José Luis en familia y portando la valija para cumplir una orden de ejecución en Mallorca, una zona de veraneo, para convertirse en verdugo.

Frente a esa situación que horroriza a José Luis, la única salida es dimitir en el cargo. Sin embargo y en un registro kafkiano, el individuo es arrasado por la institución burocrática. Renunciar no es posible. La dimisión como pedido y como última posibilidad por parte de José Luis, evidencia su situación límite. No le importa perder el piso ni devolver los sueldos y desintegrar así, su familia. Es entonces cuando Berlanga se detiene en la marcha morosa del verdugo novato, devenido víctima, para asesinar en nombre del Estado español. Quizás sea el plano-secuencia, el mayor alegato contra la pena de muerte.

Hacia el final y como una de las estrategias del director para sortear la censura, se verifica una elipsis entre el momento en que es transportado por los guardias (el extensísimo plano-secuencia) y, luego, en el puerto, a punto de embarcarse para regresar con su familia.

El análisis puede proseguir con los afiches internacionales de la película.



Imagen 4: Algunos de los carteles internacionales de la película

› **A modo de cierre**

A propósito de esta experiencia, se puede concluir que la lectura y análisis de los carteles o afiches de una película constituyen un punto de partida productivo para trabajar con un film o un corpus. Si bien, el cartel cinematográfico posee una función dominante o privilegiada como un elemento publicitario, no se puede obviar que además evidencia una cualidad artística, que es la que interesa destacar. De este modo, la inclusión de los afiches supone dado su carácter visual, en primer término, la posibilidad de adelantar una hipótesis de lectura sobre el texto filmico. Así, los personajes, los paisajes y los objetos, y, además, los colores y la gráfica, permiten formularla y ponerla en diálogo, siguiendo a Tinianov, con otros elementos del film y organizar una serie con otros filmes. En segundo término, la inclusión de los carteles implica sacar del anonimato y reconocer al autor y el movimiento artístico al que adscribía. Por último y a partir de ellos, el reconocimiento del carácter visual del momento histórico en que fueron creados.

Bibliografía

- Barnicoat, J. (1976). *Los carteles: su historia y su lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benet, V. (2012). *El cine español: una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Di Febo, G y Juliá, S. (2005). *El Franquismo. Una introducción*, Barcelona: Paidós.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el Franquismo 1936-1975*. Barcelona: Península.
- Mukarovsky, J. (1977). "Función, norma y valor estético como hechos sociales" (1936). En: Mukarovsky, J. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Tinianov, J. "La noción de construcción" (1923). En: Todorov, T. (comp.). (2011). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Villena M. Á. (2020). *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*. Barcelona: Tusquets.

Filmografía

- Bechis, M. (1999). *Garage Olimpo*. Argentina: Paradis Films, Classic, Nisarga.
- García Berlanga, L. (1963). *El verdugo*. España- Italia: Naga Films y Zabra Films.
- Martín Patino, B. (1977). *Queridísimos verdugos: Garrote vil*. España: Turner Films.