



El Realismo en el Cine Español
Realism in the Spanish Cinema
(1951 - 1963)

INSTITUTO CERVANTES DE NUEVA YORK. Del 10 al 19 de mayo de 2010
INSTITUTO CERVANTES NEW YORK. May 10-19, 2010

ORGANIZA
ORGANIZATION



málaga2016.
candidata a capital europea de la cultura



COLABORA
COLLABORATION



· NIPO: 503-10-024-9
· ISBN: 978-84-92632-19-0
· DEPÓSITO LEGAL:

Imágen de portada perteneciente a *Muerte de un Ciclista* (1955)

INSTITUTO CERVANTES

DIRECTORA

Carmen Caffarel Serra

SECRETARIA GENERAL

Carmen Pérez-Fragero

DIRECTOR DE GABINETE

Manuel Rico Rego

DIRECTOR DE CULTURA

Rufino Sánchez García

SUBDIRECTOR DE CULTURA

Íñaki Abad Leguina

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CULTURALES

Ernesto Pérez Zúñiga

COORDINACIÓN GENERAL

Marina Díaz López
Con la colaboración de
Alicia Albaladejo Carrasco

ADMINISTRACIÓN

José Javier de la Fuente
Javier Sanz Moreno

DOCUMENTACIÓN

Yolanda de la Iglesia
José Manuel Fuertes Conde
Nelda González López

ASESORÍA LINGÜÍSTICA

Rebeca Gutiérrez Rivilla

TRADUCCIÓN

Laura F. Farhall

INSTITUTO CERVANTES NUEVA YORK

DIRECTOR

Eduardo Lago

JEFE DE ACTIVIDADES CULTURALES

Juan Blas Delgado

FESTIVAL DE MÁLAGA. CINE ESPAÑOL

ALCALDE PRESIDENTE

Francisco de la Torre Prados

PRESIDENTE DE HONOR

Antonio Banderas

DIRECTOR

Carmelo Romero

COMITÉ DE DIRECCIÓN

Fernando Méndez-Leite
Franjo Parejo
Moisés Salama
Mirito Torreiro

COORDINADOR GENERAL

Antonio Luque

IMAGEN, GESTIÓN DE SOPORTES, PUBLICACIONES Y PÁGINA WEB

COORDINADORA

Sonia Hurtado

IMAGEN

Sergio Moreno

GESTIÓN DE SOPORTES

Mónica López

ASESOR DE CONTENIDO

Miguel Ángel Martín

COMUNICACIÓN Y PRENSA

DYP Comunicación

JEFA DE PRENSA

Salvi García

ADMINISTRACIÓN

Isabel Vera
Javier Gil

ÍNDICE / CONTENTS

| | |
|--|----|
| Ministra de Cultura | 9 |
| Directora Instituto Cervantes | 11 |
| Alcalde de Málaga. Presidente del Festival de Málaga. Cine Español | 13 |
| Antonio Banderas. Presidente de Honor del Festival de Málaga. Cine Español | 15 |

INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION

| | |
|---|----|
| Fernando Méndez-Leite. Director de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid | 19 |
| Eduardo Lago. Director del Instituto Cervantes de Nueva York | 21 |

FICHAS TÉCNICAS / CREDITS

1951

| | |
|------------------------|----|
| Surcos / Furrows | 30 |
|------------------------|----|

1953

| | |
|--|----|
| Bienvenido Mr. Marshall / Welcome Mr. Marshall | 31 |
|--|----|

1955

| | |
|---|----|
| Muerte de un ciclista / Age of infidelity | 32 |
|---|----|

1956

| | |
|----------------------------------|----|
| Calle Mayor / The lovmaker | 33 |
|----------------------------------|----|

1958

| | |
|--|----|
| El pisito / The little apartment | 34 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| La vida por delante / Life ahead | 35 |
|--|----|

1959

| | |
|------------------------------------|----|
| Los golfos / The delinquents | 36 |
|------------------------------------|----|

1960

| | |
|---------------------------------------|----|
| El cochecito / The little coach | 37 |
|---------------------------------------|----|

1961

| | |
|-----------------|----|
| Viridiana | 38 |
|-----------------|----|

1963

| | |
|-------------------------------------|----|
| El Verdugo / Not on your life | 39 |
|-------------------------------------|----|



Si hay una disciplina artística a través de la cual es posible conocer la temperatura emocional de una ciudad es el cine. Las costumbres, las épocas por las que ha atravesado, los edificios, las calles, sus hombres y mujeres, las modas... Todo es sometido a la mirada del director y todo es trasladado a la pantalla. Cada película es, en el fondo, una instantánea de la Historia y una pequeña historia con seres de carne y hueso. El cine español de los años cincuenta y de principios de la década de los sesenta aportó, pese a las difíciles condiciones en que tuvieron que trabajar nuestros directores, un caudal de talento a la cinematografía española del siglo XX. Fue un cine predominantemente realista pero, a la vez, fue un cine abierto a la innovación, a las formas narrativas que llegaban de algunos países europeos, comenzando por el neorrealismo italiano. A lo largo del ciclo «El realismo en el cine español de los 50», los espectadores podrán ver una serie de largometrajes de aquella época que, en versión subtitulada, son casi primicias, han pasado por pantalla en muy contadas ocasiones. Historias que se nutren de la cotidianidad de aquellos años, escenarios que conforman la realidad urbana, en blanco y negro, de una España inmersa en el desarrollismo, historias de seres cercanos que, pese a la precariedad de sus condiciones de vida, soñaban, reían, amaban e intentaban proyectar sobre el mundo una mirada optimista. La ironía, el humor negro, el realismo más estricto y el ejercicio de imaginación más atrevido conviven en la programación. Una programación que permitirá que el público de habla inglesa, que el espectador neoyorkino acceda a películas que el paso del tiempo y el fervor de público y crítica han otorgado la calidad de obras maestras, de auténticos clásicos del cine español.

Tan importante proyecto no habría sido posible sin el patrocinio de Antonio Banderas, sin el apoyo y la participación del Festival de Málaga. Cine español y sin el decisivo concurso del Instituto Cervantes. Quede aquí mi más sincero agradecimiento hacia esas aportaciones. Estoy segura de que este catálogo no sólo será un magnífico material orientador e informativo sobre el desarrollo del festival, sino, también, una publicación con entidad propia, con un significativo valor testimonial.

The one artistic discipline that can truly reveal a city's emotional temperature is cinema. The traditions, the periods, the buildings, the streets, the men and women, the fashions... Everything is placed under the director's gaze and everything is translated onto the big screen. Each film is, in the end, a snapshot of History, a short story played out by people made of flesh and blood. The productions made in the 1950s and early 1960s in Spain, despite the difficult conditions Spanish directors had to tackle, contributed a flow of talent to 20th century Spanish cinematography. The films were predominantly realistic but they were, also, open to innovation, to the narrative forms that reached Spain from other European countries, above all Italian Neo-Realism. The cycle "El realismo en el cine español de los 50" (Realism in Spanish 1950s cinema) will allow viewers to watch a series of contemporary features, in original version with English subtitles, which can almost be considered premieres, since hardly any were screened commercially at the time. These stories are fuelled by the commonality of the period and are set in locations that structure the urban, black and white, reality of Spain, a country then in the midst of structural economics. These stories present familiar people who, despite their precarious living conditions, had dreams, laughed, lived and loved and tried to consider the world with a positive outlook. Irony, dark humor, the strictest Realism and the most daring imagination coexist in the program. A program that will introduce the English-speaking audience, the audience of New York, to films that both time and public and critical acclaim have established as masterpieces, as genuine staples of Spanish cinema.

This important project would never have been possible without Antonio Banderas' sponsorship, without the support and participation of the Festival de Málaga. Cine Español and without the decisive cooperation provided by Instituto Cervantes. I sincerely thank them for their contributions. I am sure this catalog will stand not only as magnificent source material with information on the festival, but also as a publication in its own right, with major testimonial value.

M^a Ángeles González Sinde
Ministra de Cultura
Minister of Culture



CUANDO EL CINE ERA MAGIA COTIDIANA **WHEN CINEMA WAS COMMON MAGIC**

La presentación de este programa dedicado al cine español de los años cincuenta y primeros sesenta es un momento grato y emotivo para mí. Todas estas películas están íntimamente teñidas por el recuerdo de mi pasado familiar, al tiempo que el imaginario que transmiten es muy querido por todos los españoles. Los largometrajes contenidos en este ciclo recogen una experiencia crucial en el que el cine español vertió, sobre su tradición costumbrista más heterodoxa, el aprendizaje de las nuevas formas narrativas y visuales que proporcionaba la revolución visual y política del neorrealismo. Sin duda, se trató de un periodo en el que el cine tuvo un nuevo tránsito formal y acogió a personajes, espacios e historias que no habían sido convocados por el cine anterior, o por lo menos no con la cercanía de una mirada integradora, progresista.

Estas películas encontraron un público que iba a los cines a merendar, a pasar la tarde, a reír y a «pensarse», pero, sobre todo, a soñar con historias que resultaban próximas, que se veían desde una intimidad que rehuía el melodrama y encontraba en la tragicomedia la forma más idónea para representar lo real de aquellos años.

En este sentido, esta muestra pretende compartir con nuevos espectadores una serie de películas españolas que se han podido ver subtituladas en pocas ocasiones. Con esta programación, queremos acercar a un público angloparlante, al público de Nueva York, películas que están por derecho propio en ese recóndito espacio reservado a las obras maestras y a piezas referenciales de nuestro cine, ya clásico.

Agradezco mucho a Antonio Banderas su apadrinamiento del proyecto, y al Festival de Málaga. Cine Español su participación y apoyo en el proyecto. Este catálogo es una buena muestra de la riqueza de este cine español, que confío que pueda aproximar nuestro pasado a todos los que quieran asomarse a él.

The presentation of this program devoted to 1950s and early 1960s Spanish cinema is a delightful and emotional experience for me. All these movies are deeply infused with memories from my past. Furthermore, the imagery they transmit is held dear by all Spaniards. The features included in this cycle mirror a crucial moment in time when Spanish cinema revealed, using the most heterodox local traditions, that it had learned the new narrative and visual forms that Neo-Realism provided with its visual and political revolution. It was unquestionably a period in which cinema discovered new formal paths and accommodated characters, spaces and stories that were foreign to the cinema of the past, or at least were not presented from such a warm, integrating, progressive perspective.

These films found an audience that went to the movie theatres to spend the afternoon, have fun, laugh and “think,” but above all, to dream about stories they could relate to, stories that were narrated using an intimacy that rejected melodrama and embraced tragicomedy as the best possible channel from which to represent the reality of those years.

In this sense, the exhibition aims to introduce new viewers to a selection of Spanish films that have not often been screened with subtitles. This program hopes to introduce an English-speaking audience, the audience of New York, to films that by right exist in the remote realm reserved to the masterpieces and staples of our cinema, Spanish cinema.

I would like to thank Antonio Banderas for sponsoring the project and the Festival de Málaga. Cine Español for taking part in and supporting the project. This catalog demonstrates the wealth of this Spanish cinema, which I hope will introduce our past to viewers who have an interest in it.

Carmen Caffarel
Directora del Instituto Cervantes
Instituto Cervantes Director



El Festival de Málaga. Cine Español se une a la iniciativa impulsada por Antonio Banderas de propiciar el reconocimiento del cine realista español de los años cincuenta y sesenta. Y es que, siendo el actor malagueño presidente de honor del festival, el certamen no podía mantenerse al margen de una propuesta tan estimulante, pues, junto a su vocación de difundir el reciente cine español, uno de los objetivos principales de nuestro festival no podía ser otro que el de recuperar la historia del cine español en todas sus variantes.

El cine español de las décadas citadas es un ejemplo paradigmático de la capacidad de los grandes creadores de realizar extraordinarias películas, muchas de ellas obras maestras, bajo un régimen político-religioso adverso y en el que lograron sortear los estrechos márgenes de maniobra que imponía la férrea censura.

El Festival de Málaga. Cine Español, que en sus trece años de existencia se ha consolidado como una referencia fundamental en la promoción de la cinematografía española en el ámbito nacional, ha abierto en los últimos años, una vía de promoción internacional a través de sus mercados, en la que entre otros se encuadra el presente proyecto, que, organizado conjuntamente con el Instituto Cervantes y el Ministerio de Cultura, pretende difundir el cine español, revalorizarlo y abrirlo al conocimiento de nuevos públicos.

Festival de Málaga. Cine Español (Malaga Spanish Cinema Festival) joins forces with the initiative helmed by Antonio Banderas to encourage the recognition of Spanish Realist cinema from the 1950 and 1960s. Considering that the Malaga-born actor is the Festival's Honorary President, we could not ignore such a stimulating proposal, since, as well as striving to disseminate contemporary Spanish cinema, one of the Festival's main goals is none other than to recover the history of Spanish cinema in all its variants.

Spanish films from the aforementioned decades are a paradigmatic example of the capacity of master filmmakers to produce extraordinary films -many of them genuine masterpieces- under an adverse political-religious regime, overcoming the tight margins imposed by the strict censorship.

Over its thirteen-year lifespan, Festival de Málaga. Cine Español has positioned itself as a fundamental benchmark for the promotion of Spanish cinema on a national plane, and has, in recent years, opened up a new channel for international promotion which this project fits right into. A project organized in combination with Instituto Cervantes and the Ministry of Culture, which hopes to disseminate Spanish cinema, increase its value and make it available to new audiences.

Francisco de la Torre
Presidente del Festival de Málaga. Cine Español
President of the Festival de Málaga. Cine Español



CINE NEOREALISTA ESPAÑOL EN EL CERVANTES **SPANISH NEO-REALIST CINEMA AT INSTITUTO CERVANTES**

Desde que en el año 1984 realice mi primera visita a los EEUU, invitado por la Dirección General de Cinematografía de España, hasta ahora siempre tuve en la mente la posibilidad de enseñar, en el que considero mi segundo país, un núcleo de películas españolas realizadas en las décadas de los cincuenta y sesenta que por problemas de diversa índole, aunque mayormente políticos, han tenido muy pocas posibilidades de ser mostradas internacionalmente.

Cuando el año pasado Eduardo Lago y el consejo de dirección del Instituto Cervantes de Nueva York tuvieron la idea de ofrecerme el cargo de consejero de tan prestigiosa institución se abrió ante mí la oportunidad que había estado buscando. Pensé que el lugar era el apropiado y el marco el idóneo para la exhibición de estas joyas cinematográficas españolas, entre otras muchas cosas por la conexión directa que el Instituto en estos años de existencia ha sabido mantener en el mundo de las artes tanto con personas como con entidades norteamericanas, y por otra parte por el interés suscitado por aquellos que encuentran al amparo de esta institución un punto de conexión no solo con la lengua española sino también con la realidad cultural, artística o social de nuestro país.

La idea fue acogida con entusiasmo e inmediatamente nos pusimos a trabajar. Curiosamente cuando realicé esa primera visita a la ciudad de Nueva York antes comentada, Carmelo Romero era el subdirector de la Dirección General de Cinematografía en España. Fue en ese viaje cuando nos conocimos y de ahí nació una relación de amistad que había de continuar años después cuando él fue nombrado Director del Festival de Málaga. Cine Español, ciudad donde nací y con la que todavía mantengo un estrecho vínculo. La idea de integrar a dicho Festival con el ciclo de Cine Español del Instituto Cervantes tenía sentido. Así pues me puse en contacto con él, y su implicación y la del Festival de Málaga. Cine Español fue inmediata y desde aquí se lo agradezco. Carmelo Romero tenía el conocimiento, las relaciones y la voluntad para localizar la mayoría de las cintas que pensamos serían representativas de una época del cine español en la que se cimentaron las propuestas estéticas, artísticas e ideológicas de nuestra cinematografía. He de mostrar también mi agradecimiento a la directora del Instituto Cervantes, Carmen Cafarell, que se puso en contacto conmigo inmediatamente para ofrecer todo el apoyo de la institución al proyecto y ayudarnos a convertirlo en una realidad.

Y aquí estamos. No están todas las que son, pero son todas las que están. Hemos logrado reunir un grupo de películas que sin duda ofrecen un panorama amplio para hacernos entender la realidad de un país que se movía en esos años cincuenta y sesenta entre la desazón y la esperanza, entre la miseria y la grandeza, entre la ilusión y la resignación de mujeres y hombres atrapados por las circunstancias y resultados de una guerra fratricida, de un aislamiento internacional demasiado largo y de una dictadura represiva que, aunque distorsionó la conciencia colectiva, no logró aplacar el ánimo de un pueblo que soñaba con algo mejor, se peleaba contra su destino, y se revolvió para recuperar su personalidad.

Nunca estaremos lo suficientemente agradecidos a las personas que fueron capaces de reflejar en la pantalla ese periodo de nuestra historia. Lo hicieron con coraje, con ironía, con humor, con gran sentido crítico y con un magnífico uso de las herramientas cinematográficas de las que disponían.

Me siento pues orgulloso y agradecido a todos los que han colaborado a poner un granito de arena para que estas cintas sigan vivas, fascinando a un nuevo público que estoy seguro sabrá apreciar su verdadero valor histórico y artístico. Gracias.

Antonio Banderas

I first visited the US in 1984, thanks to an invitation from the Spanish General Department for Cinematography. Since then, I have always been toying around with the idea of introducing my second country to a selection of Spanish films from the 1950s and 1960s which for different reasons -mostly political- had very few options of being screened internationally.

Last year, when Eduardo Lago and the Managing Board of Instituto Cervantes New York appointed me adviser to such a prestigious institution, the opportunity I had been dreaming of opened up before me. I thought it was the right place and the right time to screen these Spanish gems, given, among many other things, the direct link that the Instituto has maintained with the art sector, both in terms of North American institutions and people, since its inauguration and, on the other hand, given the interest aroused among those who, thanks to this institution, are able to access not only the Spanish language, but also the cultural, artistic and social reality of our country.

The idea was received enthusiastically by the institution and we immediately got to work. Funnily enough, during that first visit to New York City, Carmelo Romero was the deputy director of the General Department for Cinematography in Spain. We met on that trip and a friendship sparked that would continue years later when he was appointed Director of the Festival de Málaga. Cine Español, the city where I was born and which I still have very close connections with. The idea of integrating said Festival with the Instituto Cervantes' Spanish Film cycle made perfect sense. Therefore, I contacted him and he jumped at the opportunity to take part jointly with the Malaga Festival, for which I am very grateful. Carmelo Romero had the expertise, connections and willpower needed to locate most of the films that we considered representative of a period of Spanish cinema which paved the way for the introduction of the aesthetic, artistic and ideological trademarks of our cinematography. I would also like to thank the Instituto Cervantes General Director Carmen Cafarell who immediately contacted me to offer the institution's support for the project and to help us bring it to life.

So here we are. Not every single film has been included in this selection, but all the movies included are definitely worthy of being here. This group of films unquestionably reveals a vast panorama that will help viewers understand the reality of a country that back in the 1950s and 1960s moved between feelings of anxiety and hope, between destitution and grandiosity, between the expectations and resignations of men and women trapped by the circumstances and the outcome of the civil war, the international isolation that dragged on for too long and a repressive dictator that, albeit distorting the collective conscience, did not placate the hopes of a country that dreamed of better things, fought fate and struggled to recover its personality.

We will never be able to sufficiently thank the people who were able to mirror that historical period on screen. They did so bravely, using irony, comedy, a strong critical sense and their magnificent command of the cinematographic tools at hand.

Therefore, I am proud of and grateful to everyone who did their bit to ensure these features lived on, to fascinate a new audience that will surely appreciate their genuine historical and artistic value. Thank you.

Antonio Banderas

EL REALISMO EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS CINCUENTA

REALISM IN SPANISH 1950s CINEMA

A lo largo de los años cuarenta la primera década del régimen autoritario del General Franco la industria del cine español se rehizo tímidamente, fuertemente protegida por unas medidas legales sumamente proteccionistas, pero encaminadas a la producción de un cine escapista que mostrara viejas gestas históricas de un pasado siempre glorioso, adaptaciones literarias que eludían a cualquier autor ligeramente sospechoso de desviaciones ideológicas; vidas de santos o clérigos ejemplares; e historietas populares que dieran cabida a las figuras de la copla andaluza. La realidad de la España de la posguerra no aparecía por ninguna parte, hasta el punto de que incluso los temas relacionados con la Guerra Civil reciente fueron desapareciendo progresivamente de las películas, a medida que avanzaba la década. Solo en algunas obras hechas a imitación de las comedias de teléfonos blancos de la Italia mussoliniana aparecía el presente, siempre convenientemente edulcorado. El cine español de los cuarenta a veces magníficamente facturado desde el punto de vista técnico (decorados, fotografía, montaje) y apoyado por unos excelentes actores que provenían del teatro de repertorio fue un auténtico páramo. Solo las comedias y relatos fantásticos de Edgar Neville, los intentos vanguardistas de Carlos Serrano de Osma y Enrique Herreros, y la extraordinaria rareza que supuso *Vida en sombras* (1948), de Llorenç Llobet-Gracia, pueden contabilizarse en el activo de un cine culturalmente y artísticamente romo.

En aquel país aislado del final de la Guerra Mundial, el neorealismo que proponían los cineastas italianos no tenía cauces para su desarrollo. Algunos escritores y directores españoles asistieron a la presentación de las películas neorrealistas en el Instituto Italiano de Cultura y, gratamente impresionados, pretendieron poner en marcha películas en esa dirección. Ana Mariscal (*Segundo López*, 1953), Antonio del Amo (*Día tras día*, 1951), Manuel Mur Oti (*Un hombre va por el camino*, 1949) o Francisco Rovira-Beleta (*Hay un camino a la derecha*, 1953) obtuvieron resultados estimables. Pero las películas realistas que presentaban personajes en conflicto y situaciones sociales de la España del momento no gustaban al régimen, que las ninguneaba con calificaciones que retardaban o impedían su acceso al público.

A pesar de todo, al iniciarse la década de los cincuenta, la realidad acabó colándose en el cine español, siempre como una excepción, pero propiciando títulos de singular interés, tanto por lo que contaban como por lo que callaban. Ese puñado de películas, que empiezan con *Esa pareja feliz* y *Surcos* (ambas de 1951), y que terminan con *Los golfos* (1959), constituyen la razón de este ciclo del Instituto Cervantes para darlas a conocer a los espectadores americanos. Los rodajes de las películas de José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga, Fernando Fernán Gómez, Marco Ferreri o Carlos Saura fueron auténticas hazañas realizadas contra viento y marea, pero dan fe de la vitalidad y el humor con que sus autores se esforzaron en mostrar lo que nadie en aquella España quería que saliera a la luz.

Throughout the 1940s—the first decade of General Franco’s authoritarian regime—the Spanish film industry timidly picked itself up of the floor, albeit strongly protected by extremely protectionist legal measures which focused on producing an escapist cinematic style featuring ancient historical gestures of an ever-glorious past, literary adaptations—always eluding authors who might be slightly suspicious of supporting unacceptable ideologies—the lives of saints or exemplary clergymen, and popular tales that could accommodate figures from the Andalusian Copla (popular folk song). The reality of life in Spain in the post-war years was nowhere to be seen, to the point that even subjects linked to the recent Civil War disappeared progressively from movies as the decade moved on. The present only appeared in some features made in the style of the white telephone comedies of Mussolini’s Italy, and even then it was always conveniently sugar-coated. In the 1940s, the panorama for Spanish cinema—sometimes boasting a magnificent production from a technical point of view (set designs, photography, editing) and benefiting from excellent casts with a background in repertory theatre—was genuinely bleak. Only Edgar Neville’s comedies and fantastic tales, the avant-garde attempts developed by Carlos Serrano de Osma and Enrique Herreros, and the extraordinary rarity of Llorenç Llobet-Gracia’s *Vida en sombras* (1948) can be listed as notable contributions to a cinema that was otherwise culturally and artistically dull.

There was no room for the Neo-Realism favored by Italian filmmakers in a country isolated and left out after the end of the World War. Some Spanish writers and directors attended premieres of Neo-Realist films in the Italian Institute for Culture and, pleasantly surprised at what they saw, they attempted to create movies along those lines. Ana Mariscal (*Segundo López*, 1953), Antonio del Amo (*Día tras día*, 1951), Manuel Mur Oti (*Un hombre va por el camino*, 1949) and Francisco Rovira-Beleta (*Hay un camino a la derecha*, 1953) achieved notable results. However, the realist films that presented conflicted characters dealing with the harsh social reality of contemporary Spain did not appeal to the regime, and were disregarded with ratings that delayed or even actually prevented them being accessed by the general public.

Nevertheless, with the arrival of the Fifties, reality counter-attacked and broke into Spanish cinema. It was always as an exception, with titles whose interest lay both in what they narrated and in what they did not hide. The handful of features that starts with *Esa pareja feliz* y *Surcos* (both from 1951) and ends with *Los golfos* (1959) is the backbone of this cycle that Instituto Cervantes has organized to introduce US viewers to the Spanish 1950s cinema. It was a genuine challenge for José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga, Fernando Fernán Gómez, Marco Ferreri and Carlos Saura to shoot their movies, which they stood by come hell or high water. Nevertheless, they demonstrate the vitality and humor with which the actors strove to show the things that nobody in Spain wanted to shed light on at the time.

Fernando Méndez-Leite (Noviembre de 2009)

Fernando Méndez-Leite (November, 2009)

Director de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM)

EL FANTASMA DE LA LIBERTAD

THE GHOST OF FREEDOM

Vistas de manera consecutiva, las películas que constituyen este ciclo nos hacen sentir que estamos ante un producto artístico superior a la suma de las partes que lo integran. Concluido el visionado de conjunto, resulta difícil pensar en las películas como entidades independientes, como si no fuera posible captar a fondo lo que significan sin relacionarlas con las demás. La veintena de horas que dura la suma de las proyecciones hace pensar en un friso originariamente concebido como una producción cinematográfica unitaria. Obras que han alcanzado el estatus de clásicos, como *Muerte de un ciclista* (1955) o *Viridiana* (1961), adquieren significados insospechados cuando se visionan como si se tratara de capítulos de una serie, y no como obras cerradas en sí mismas. Cabe entender el ciclo que ahora presentamos como una suerte de filme de filmes. Se invita así al espectador a romper las barreras que separan a unas películas de otras. Estrenadas a intervalos más o menos regulares, la unidad del conjunto resulta de una cohesión artística, política y temática asombrosa. Incluso estilísticamente, pese a las obvias diferencias patentes en el hacer de los cineastas, se percibe un notable juego de convergencias. La manera de tratar los motivos cinematográficos pone de relieve que todos los trabajos se orientan hacia un mismo centro de gravedad. Desde ángulos distintos, se cuenta una y otra vez la misma historia: la de una sociedad trágicamente atrapada entre los engranajes de un régimen totalitario, la de una España provinciana, aislada y sin futuro, en la que hasta los verdugos son víctimas. Hay culpables, por supuesto, y la cámara los identifica, dirigiéndose de manera sutil al espectador. Más complejo de analizar es el ensañamiento, no necesariamente atemperado por el recurso al humor, que en muchas ocasiones sienten los creadores contra sus criaturas de ficción.

La explicación está en la sensación de impotencia que lo impregna todo. No se denuncia abiertamente al estado fascista ni a las instituciones que lo representan. Se sabe que son entidades abstractas y abyectas, y se las hace aparecer oblicuamente. Los cineastas eligen fijarse en los seres de carne y hueso que padecen el oscuro sistema de valores impuesto por el régimen. Casi todos los estamentos están representados: los campesinos que emigran a la gran ciudad, los recién casados, los adolescentes, los viejos engañados, los hombres y mujeres de toda laya y condición, los jóvenes profesionales, los tenderos, las empleadas, los oficinistas, los golfos, las prostitutas, los olvidados y los desposeídos, los indolentes, las cupletistas, los funcionarios, los chupatintas, los obreros y los miembros de las clases pudientes... Todos están contaminados por la misma podredumbre moral. Todos tienen el alma secuestrada por el franquismo.

El presente ciclo nos ofrece un retrato íntimo de un momento oscuro de nuestra historia. Las películas que lo integran están firmemente enraizadas en la tradición literaria y pictórica de nuestro país. Los fotogramas en blanco y negro son herederos de la estética del aguafuerte y el capricho goyescos. La lección del pintor aragonés está ahí, como lo están las macabras visiones de Valdés Leal o de la España negra que Gutiérrez Solana pintó con el pincel y con la pluma. También es palpable la huella de una tradición literaria que supo hurgar en los pliegues más oscuros de nuestra historia. En el hacer de estos cineastas son perceptibles los legados de Quevedo y Valle Inclán. Sin ellos más Galdós no es posible entender al genio que los resume a todos: Luis Buñuel.

2

Luces y sombras, poética del claroscuro. El ciclo se decanta con nitidez en dos vertientes, dependiendo de que los autores recurran o no al humor. No lo hay en *Surcos* (1951), película sobria y dura, tan extraordinaria como poco conocida. Decir que es costumbrista es limitarla. Aplicado a nuestro cine, el término *neorealismo* resulta insuficiente: se quedan fuera demasiados matices. En este filme hay ecos que remiten más bien a un naturalismo de impronta literaria. La siguiente película de la serie, *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), filme merecidamente reconocido y premiado, cuya importancia histórica resultaría difícil exagerar, representa a la perfección una vía de exploración cinematográfica de la realidad casi opuesta a la anterior. Película de una gran complejidad técnica, sin duda una de las cumbres del ciclo, pertenece a la clase de obras (cinematográficas o literarias) que lejos de cansar o resultar repetitivas, ganan cada vez que se vuelve a ellas. Resulta llamativo lo avanzado de su técnica. Su recurso a un humor teñido de surrealismo, el sofisticado dominio de la narración que enmarca la historia son de una sorprendente modernidad. Nada de ello impide que el autor remate el filme con un gesto de escarnio y burla que aplasta la esperanza de todo un pueblo, rasgo presente en casi todas las películas y que conviene analizar.

Con humor o sin él, todas las historias están presididas por el signo de la derrota y la impotencia. La pregunta a hacerse es por qué los autores sienten necesidad de ensañarse con sus personajes. En la línea de *Surcos*, los dos títulos de Bardem, extraordinarios cada uno a su manera, nos ofrecen un retrato descarnado y sin adornos de la realidad española. *Muerte de un Ciclista* escruta la inmoralidad de las clases altas, pero resulta aún más duro el golpe que descarga el realizador sobre la clase media de provincias en *Calle Mayor* (1956). No hay aquí el menor atisbo de humor, solo el alma desgarrada de un país para el que no hay esperanza. Calle Mayor encierra en sí muchas de las claves del ciclo. La ciudad de provincias filmada es un resumen de la estrechez de miras de todo el país.

La película pone a prueba la capacidad del espectador para soportar el grado de humillación a que se puede llegar a someter a un ser inocente, y hay que mirar con suma atención a fin de entender por qué el realizador actúa así. Unos señoritos de provincias hacen creer a una mujer en la que nunca se ha fijado nadie que uno de ellos tiene intención de casarse con ella. La idea es hacer que se enamore para, llegado el día de la boda, hacer saber a todo el mundo que se trataba de una broma. Esta burla cruel no es el daño mayor que se busca denunciar en la película. Lo que se trata de poner al descubierto es la atrocidad que analiza Czeslav Milosz en *El pensamiento cautivo*. El daño mayor que infligen los regímenes totalitarios a sus ciudadanos actúa insidiosamente sobre lo más íntimo de su conciencia individual, cuando el poder delega en ellos la tarea de ejercer como verdugos de sí mismos. La iglesia, el casino, la calle mayor, las afueras del pueblo, con su hilera de seminaristas vestidos con sotanas negras, nos ofrecen un testimonio de una podredumbre espiritual que resulta dañino contemplar. Lo que busca Bardem es hacer que el espectador de la época se sienta cómplice de la burla indeciblemente cruel que se perpetra en la pantalla. El régimen somos todos, parece insinuar la cámara. Ser testigos del estado de cosas en el que estamos inmersos sin hacer nada, nos convierte a todos en cómplices.

Con *Calle Mayor* se llega a un climax que exige un cambio de registro. El espectador pide a gritos alguna forma de alivio, y éste solo puede llegar de la mano del humor, que en la siguiente película reviste un carácter benévolo, gracias a la magnanimidad del director y protagonista, Fernando Fernán Gómez. Con sus aires de sainete, cabe calificar *La vida por delante* (1958) de obra luminosa en casi todo su recorrido. Las desgracias que acaecen a los personajes nos hacen reír sin que haya escarmio. La agilidad de la estrategia estilística alcanza momentos de virtuosismo. La película es deliciosa y nos proporciona momentos de verdadero regocijo. Pero no nos engañemos. Aunque no lo haga de manera cruenta, el filme nos recuerda, una vez más, que no hay salida para nadie. Se recurre para ello a un dispositivo sumamente ingenioso: la escena final de la película es la misma que la abre. Los protagonistas piden desesperadamente a un amigo disoluto que se exhibe al volante de un descapotable gigantesco una ayuda que nunca llegará.

El tamaño importa. La pequeñez de las vidas se corresponde con la de los objetos de deseo con que sueñan los personajes de la baqueteadada clase media española de la época. Se pueden reducir a dos: el piso y el coche, no por codiciados menos minúsculos, como se indica en los títulos de las películas que las erigen como símbolo: *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960).

Son numerosas y muy reveladoras las escenas en que se ven solares, edificios en ruinas, o estructuras en plena construcción: el piso que alguna vez poseerán los personajes. El momento más poético se da en *La vida por delante*, cuando la cámara recorre un retazo de cielo veteado de nubes, en el que se traza la planta de un piso que aún no existe. Cuando se construya, será tan minúsculo como el biscúter de la pareja, o los habitáculos de las corralas, que aparecen en varias películas de la serie.

3

La opresión del ambiente se refleja perfectamente en *Los golfos* (1959), la devastadora opera prima de Carlos Saura. Como en las demás, se da en esta película un violento juego de claroscuros. Saura sabe desde el principio que está condenado a narrar la historia de una derrota. El filme se asoma con destreza al mundo de los toros, mostrándonos un camino torvo y duro que desemboca en una sangrienta encerrona. En cuanto al tratamiento que da el director a sus personajes, llama la atención, al igual que hemos visto en otros largometrajes, la dureza con que se resuelve la película. La fuerza del golpe que asesta Saura a sus golfos resulta innecesariamente cruel. El ágil novillero que nos deleitaba al principio del filme, aparece en los momentos finales de la película como un torpe carnicero incapaz de rematar su faena. ¿De dónde viene, realizador tras realizador, tanta saña? ¿No hay otra salida aunque sean las fuentes de la imaginación y el pensamiento mismo lo que está amenazado? Los cineastas saben que los personajes de sus historias están condenados de antemano, pero el grado de ensañamiento que ejercen sobre ellos resulta chocante.

4

El visionado de la serie deja en el espectador un sabor amargo, un peso difícil de borrar. No es posible ver muchas de estas películas sin sentir un escalofrío. El haz de luces y sombras que se proyecta sobre la pantalla obliga al espectador a regresar a un momento difícil de la historia de España, pero la mirada no se detiene ahí. Al penetrar en una de las zonas más oscuras de nuestro pasado, el ciclo nos hace ver que no se trata de un período que saliera de la nada. El oscurantismo se ha dado en muchos otros momentos. Existía mucho antes de que se abriera el paréntesis inicial y subsistió hasta mucho después de que se cerrara. Lo que se nos cuenta en estas películas trasciende los límites del período en que aparecen enmarcadas. En cierto modo, contienen en embrión la historia espiritual de nuestro país. En ellas se ponen de relieve constantes que definen nuestro ser como nación. Hay escenas, fotogramas y secuencias que resumen siglos de actitudes y conductas.

¿Qué hace una *troupe* de enanos españoles en una película tan sobria y abismal como *El Silencio* (*Tysnaden*, 1963), de Ingmar Bergman? Sus siluetas contrahechas irrumpen en la pantalla, poblando el aire de recias voces castellanas.

Imágenes que saltan del fondo del imaginario colectivo: pícaros, tullidos, las brujas de Goya y los bufones de Velázquez, el obispo leproso de Gabriel Miró; el de Valdés Leal, un esqueleto mitrado que sostiene un báculo; los que, de la mano de Dalí y Buñuel, arrastra con una soga un personaje de *Un perro andaluz* (1929). En una escena onírica de *Bienvenido, Mr. Marshall* absolutamente fiel a los hechos históricos, unos nazarenos se transforman en encapuchados del Ku-Klux-Klan. La España de pandereta coincide con la de la Inquisición. Corte de los Milagros. Ruedo Ibérico. Seres esperpénticos que aparecen en momentos clave de nuestra tradición. Un linaje escalofriante que va de Quevedo a Valle Inclán. Imágenes aciagas y grotescas a la vez: La tienda de artículos de ortopedia que aparece en *El cochecito*, la rueda de sardinas en salazón que aparece en la oficina de *El pisito*, el hotelito mallorquín donde pasa unos días de vacaciones la familia del verdugo mientras le llega a éste la hora de administrar el garrote vil, las oscuras carreteras desoladas donde los estraperlistas acometen sus asaltos. El probo aspirante a ejecutor de la sentencia de muerte no sabe que perpetúa la especie de los alguaciles del *Buscón*, donde los pastelillos de hojaldre se rellenan con la carne de los ahorcados.

El humor desplegado en estos filmes es la máxima expresión de la impotencia de una ciudadanía sojuzgada o autosecuestrada. En *El Pisito y El Cochecito* se destila magistralmente la larga tradición del humor negro español. Un abuelo asesina a su familia para conseguir un vehículo de paralítico y poder así irse de juerga con sus amigos lisiados. Un probo funcionario se tiene que casar con una vieja para conseguir el derecho a seguir viviendo en su humilde pisito. Un joven no tiene más salida para sobrevivir que abrazar el oficio de verdugo. En estos filmes se cargan las tintas más tenebrosas, plasmándose en secuencias que deben mucho a las pinturas negras de Goya, avatares cuya risa macabra es la misma que se escucha en las cintas de Buñuel y que volverá a surgir en los mejores momentos de Almodóvar, una risa desabrida que no cesa y que no surge de la nada.

Aunque haya un deuda innegable con la escuela neorrealista italiana, no se debe perder de vista la contraída con nuestra propia tradición, una deuda inconsciente pero profunda, palpable en el hacer de muchos de los realizadores. Uno de los elementos más destacados de este ciclo es el humor irreverente, teñido de un surrealismo de impronta inequívocamente hispánica, pues procede de las colaboraciones de Buñuel con Dalí, cuyos brotes más tempranos se encuentran en *Los Caprichos* del pintor de Fuendetodos. Hablar de irreverencia nos remite a Buñuel, en quien el conflicto entre la realidad y el deseo, asunto central del ciclo, se resuelve de manera magistral. La figura de *Viridiana*, novicia a la vez que oscuro objeto de deseo, opera como punto de encuentro entre el fetichismo sexual, anhelos espirituales imposibles de concretar, y la inclinación a incurrir en transgresiones inconfesables. Lo que hace Buñuel es coger el toro por los cuernos, arrastrando al espectador a un piélago donde deseo sexual e instinto religioso se confunden, abriendo un abanico de posibilidades insondables. El elemento religioso es crucial si queremos entender el entorno del ciclo. Guste o no, la visión católica de la existencia es una constante de nuestra historia cultural frente a la que hay que reaccionar, de ahí la necesidad de incurrir en la irreverencia (Almodóvar otra vez, y no sólo en *Entre Tinieblas*, 1983). Es en *Calle Mayor* donde contemplamos la imagen que persiste con más fuerza en la memoria: una interminable hilera de seminaristas vestidos con sotanas negras que pasean a orillas del río en las afueras de Palencia, como si se tratara de una extraña procesión de insectos. En cuanto a *Viridiana*, película audaz en todos sus planteamientos, es un escupitajo en el rostro del Dictador, que le había dado permiso para rodar en España. Pero nada es lineal en este ciclo y menos si se trata de Buñuel. Ambigüedad. Sol y sombra. La España negra de Quevedo y Valle-Inclán, por supuesto. Pero también la España de Galdós, con su visión compasiva de la existencia, su capacidad para entender el mundo de los tullidos y las desheredadas. Numerosas criaturas de ficción originariamente concebidas en la imaginación del novelista se reencarnarían en las películas de Buñuel. *Viridiana* es una de ellas. Entre los grandes prosistas de nuestra tradición, el único que supera a Galdós es Cervantes. Adalides de tolerancia, los dos prosistas mayores de nuestra lengua articulan su obra como un canto a la libertad, elemento ausente de la España captada por las películas que conforman la serie que ahora presentamos. Buñuel, que conjuró magistralmente su fantasma, entendió perfectamente la lección.

On watching the films in this cycle consecutively, they come across as an artistic product that is greater than the sum of all its parts. After viewing them all, one cannot think of the films as independent products. Their true meaning seems veiled when not taken as interrelated features. The collective running times add up to twenty-odd hours that expand like a frieze initially conceived as a unitary cinematographic production. Features that have achieved a classic status, such as *Muerte de un ciclista* (*Age of Infidelity*, 1955) or *Viridiana* (1961), acquire unsuspected meanings when viewed like episodes in a series, and not as autonomous features. Consequently, this cycle could be seen as a sort of film made up of films. Thus, the viewer is encouraged to break down the barriers that separate these films. With the movies opening at quite regular intervals, the cycle as a whole reveals incredible artistic, political and thematic cohesion. They even converge stylistically -despite the obvious differences in the filmmakers' techniques. The way cinematographic motifs are addressed underlines the fact that all the features focus on one same centre of gravity. The same story is told over and over, from different perspectives: the story of a society tragically trapped in the machinery of a totalitarian regime, the story of a provincial Spain, an isolated and future-less country, where even executioners are victims. There are culprits, of course, and the camera does identify them, by engaging in a subtle dialogue with the viewer. It is harder to analyze the brutality -not necessarily downplayed with humor- which the creators often feel towards the fictional creations.

The explanation lies in the all-enveloping sensation of impotence. These films do not openly protest the Fascist state or the institutions that represent it. They are considered abstract and abject entities and, therefore, they appear obliquely. The filmmakers turn their gaze towards the human beings, the flesh-and-blood that have to suffer the dark value system imposed by the regime. Almost all the social classes are represented: farmers that emigrate to the big city, newly-weds, teenagers, duped seniors, men and women from all walks of life, young professionals, shopkeepers, employees, office clerks, delinquents, prostitutes, the forgotten and the dispossessed, the indolent, the Cuplé singers, civil servants, pen-pushers, brickies and members of the upper classes... They are all contaminated by the same moral rot. Their souls have all been snatched by Franco's regime.

This cycle presents an intimate portrait of one of the darkest moments in Spanish history. The films included are firmly rooted in the literary and pictorial tradition of our country. The black and white frames have inherited the aesthetics of Goya's etchings and *caprichos* (caprices). The painter from Aragón taught us an important lesson, as did Valdés Leal with his macabre visions and Gutiérrez Solana with his dark Spain painted with oil-paint and fountain pen. These films are also influenced by a literary tradition that succeeded in entering the darkest folds of our history. The filmmakers tip their hats to the legacy of Quevedo and Valle Inclán. Without them or Galdós we cannot understand the genius that sums them all up: Luis Buñuel.

2

Lights and shadows; contradictory poetics. The cycle establishes two clear categories, depending on whether the authors fall back on comedy or not. There is no humor in *Surcos* (*Furrows*, 1951), a sober, harsh film, which is as extraordinary as it is unknown. To label it as a Costumbrist piece would box it in exceedingly. Applied to Spanish cinema, the term *Neo-Realism* falls short: it leaves out too many subtleties. More precisely, the film echoes literary naturalism. The following film in the series, *Bienvenido, Mr. Marshall* (*Welcome Mr. Marshall*, 1953) -a deservedly acclaimed and awarded production, with extreme historical relevance-, aptly represents an almost reverse cinematographic exploration of reality. The film involves immense technical complexity and is unquestionably one of the cornerstones of the cycle, one of those works, no matter whether cinematographic or literary, that far from seeming boring or repetitive, gains something with each new approach. The technical advances are amazing. The way the movie resorts to a humor that tends to be surreal and the sophisticated predominance of the narration that frames the story are surprisingly modern. However, none of that prevents the author from finishing off the film with a brutality and mockery that crushes the villagers' hopes. In fact, this aspect appears in almost all of the films in the cycle and, therefore, calls for analysis.

With or without humor, all the stories are pregnant with a feeling of defeat and impotence. Thus, the question that arises is why the authors feel the need to torment their characters. In the same manner as *Surcos*, Bardem's two features, each extraordinary in its own manner, offer a naked, unadorned portrait of the Spanish reality. *Muerte de un ciclista* scrutinizes the immorality of the high classes, but the filmmaker is even more vicious in his portrayal of the provincial middle classes in *Calle Mayor* (*The Lovemaker*, 1956). The film does not show the slightest hint of humor, only the torn soul of a country that has lost all hope. *Calle Mayor* contains many of the keys that structure the cycle. The film's provincial city summarizes the whole country's narrow-mindedness.

The movie tests the viewer's capacity to bear the level of humiliation that an innocent being can be subjected to, and a great deal of attention is required to understand why the filmmaker acts the way he does. A group of provincial rich kids make a woman that no one has ever bothered about think one of them wants to marry her. They want to make her fall in love and then, on the wedding day, tell everyone it was all a big joke. That cruel mockery is not the most important issue the film is protesting. Instead, the movie is attempting to reveal the atrocious evil that Czeslaw Milosz analyzes in *The Captive Mind*. The damage caused by totalitarian regimes insidiously affects the most intimate part of the citizens' individual conscience, when the State powers delegate

their duties and allow the denizens to act as their own executioners. The church, the casino, the main street, the village outskirts, the rows of seminarians in black cassocks; they all bear witness to a spiteful spiritual rot. Bardem wants to turn the contemporary viewers into accomplices of the extremely cruel joke that takes place on screen. The camera seems to insinuate that we are all the Regime. Witnessing the state of things without doing anything about it turns us all into accomplices.

After the emotional climax of *Calle Mayor*, a change of register was clearly due. The viewers called for a form of relief and that relief could only be delivered by humor. In the following film, that humor is benevolent, as created by the magnanimous director and lead, Fernando Fernán Gómez. Like a one-act farce, *La vida por delante* (*Life Ahead*, 1958) is almost entirely a spirited feature. The misfortunes that happen to the characters make us laugh without cringing or suffering. The agile stylistic strategy achieves moments of virtuosity. The film is delightful and contributes genuine moments of joy. However, let's not be blinded by the light. It may not do so viciously, but the film does, once again, remind us that there is no way out. The director resorts to a very ingenious device to do so: the film begins and ends with the same scene. The actors desperately urge their dissolute show-off friend—who is driving around in a huge convertible—to help them out, although he never does.

Size matters. Their small lives mirror the small objects of desire the members of the hardened Spanish contemporary middle class dream about. Namely two things: a flat and a car, which can actually be as small as the titles of two movies that establish them as landmarks: *El pisito* (*The little apartment*, 1958) and *El cochecito* (*The little coach*, 1960).

Numerous and very enlightening scenes show plots, buildings in ruins or structures in mid-construction: they all stand for the flat that the characters will one day own. The most poetic moment occurs in *La vida por delante*, when the camera films a cloudy part of sky, tracing the outline of a flat that does not yet exist. When built, it will be as small as the couple's *Biscooter* micro-car or the tiny cubicles they inhabit in the courtyard living quarters that appear in several films in the series.

3

Carlos Saura portrays the oppressive atmosphere perfectly in his devastating opera prima *Los golfos* (*The delinquents*, 1959). Once again, the film is based on violent contradictions. Saura knows from the start that he is sentenced to narrating a story about a defeat. The film skillfully peeks in to the bullfighting world, revealing a grim and difficult path that concludes with a bloody ruse. As regards the way the director treats and presents the characters, what stands out, here as in other films, is the cruelty with which he solves the plot. The violence with which Saura dispenses of his delinquents is unnecessarily spiteful. The agile *novillero* that we marveled at at the beginning of the film appears in the last scenes of the movie as a clumsy butcher, incapable of finishing off the bull. Why does one director after another resort to such brutality? Is there no other exit even when these methods threaten the actual sources of imagination and thought itself? The filmmakers know that the characters in their stories are damned beforehand, but they still treat them with shocking levels of brutality.

4

After watching the series, we are left with a bitter taste in our mouths; with an indelible, unshakeable image. Most of these films send a shiver down our spines. The contradictions we contemplate on the screen force us to travel back to a difficult moment in Spanish history, but this overview goes far beyond that period. By penetrating one of the darkest areas of our past, the cycle reveals that phase did not appear out of the blue. Obscurantism has emerged during many other historical moments. It existed long before the initial parenthesis opened and it lived on long after it closed. The stories told in these movies transcend the limits of the period they relate to. In a way, they contain the embryo of our country's spiritual history. They underline constants that define our sense as a nation. There are scenes, frames and sequences that summarize centuries of attitudes and behaviors.

5

What is a troupe of Spanish dwarves doing in a film as sober and abysmal as Ingmar Bergman's *The Silence* (*Tystnaden*, 1963)? Their distorted silhouettes appear on screen, populating the air with robust Spanish voices.

Images that jump out from the bottom of the collective imagery: rogues, cripples, Goya's witches and Velázquez's buffoons, Gabriel Miró's leper bishop; Val-

dés Leal's, a mitered skeleton holding a crook; the ones that Dalí and Buñuel have dragged around by a character holding a noose in *Un Chien Andalou* (1929). In an oneiric scene from *Bienvenido, Mr. Marshall*, which is absolutely true to historical events, Nazarenes turn into hooded members of the Ku-Klux-Klan. That outdated, traditional Spain of Franco's regime coincides with the Spain of the Inquisition. Of Valle-Inclán's novels. It is full of grotesque beings that appear in crucial moments of our history. A horrifying lineage that goes from Quevedo to Valle Inclán. Fateful and misshapen images: the shop that sells orthopedic articles in *El cochecito*, the board of salted sardines in the office in *El pisito*, the little Majorcan hotel where the executioner's family while away the days as he waits to be summoned to administer the garrote, the dark deserted roads where the outlaws await their victims. Unbeknownst to him, the honest candidate that will one day become the death sentence executioner is continuing the stock of the guards from *El Buscón* with their pastries filled with the flesh of the hanged.

The humor we see in these films is the quintessence of the impotence of a subjugated and self-abducted citizenship. *El Pisito* and *El Cochecito* skillfully distill the lengthy tradition of Spanish dark humor. A grandfather murders his family to be eligible for a handicapped car in which to go out and about with his crippled friends. An honest civil servant has to marry an old woman to gain the right to continue inhabiting his modest little flat. A young man has no other option but to become an executioner to survive. The films exaggerate the darkest aspects of life, rendering them in sequences that are deeply indebted to Goya's black paintings, avatars whose macabre laughter echoes in Buñuel's features and resurfaces again in Almodóvar's best productions. A tasteless, unstoppable laughter that does not appear out of nowhere.

6

Although these films are undeniably indebted to the Italian Neo-Realist school, we cannot overlook the influence of our own tradition, an influence which, albeit unconscious, is, nevertheless, deep and very palpable in the wares of many filmmakers. One of the most notable elements of this cycle is an irreverent type of humor, a humor tainted with an unequivocally Spanish Surrealism, triggered by collaborations between Buñuel and Dalí, whose earliest fruits look back to *Los Caprichos* painted by the artist from Fuendetodos, Goya. Speaking of irreverence brings Buñuel to mind. In his production, he masterfully solves the conflict between reality and desire -the central issue of the cycle. Sexual fetishism, a spiritual desire that cannot be pinned down, and an inclination to commit unmentionable transgressions all converge. Buñuel grabs the bull by the horns and drags the viewer to a deep, dark ocean where sexual desire and religious instinct merge, opening a plethora of unfathomable possibilities. The religious element is indispensable to understand the atmosphere of the cycle. Whether we like it or not, the catholic notion of existence is a constant in our cultural history that is often addressed by resorting to irreverence (Almodóvar once again, and not only in *Entre Tinieblas* [Dark Habits, 1983]). In *Calle Mayor* we see an image that sticks in our mind: a never-ending procession of seminarians dressed in black cassocks walking along the river bank just outside Palencia like a strange insect procession. On the other hand, *Viridiana* -a film that is audacious from all perspectives- spits in the face of the Dictator, who had granted permission to film in Spain. However, nothing is lineal in this cycle, and much less when it comes to Buñuel. Ambiguity. Contradictions. Light and shadow. The dark Spain that appears in Quevedo and Valle-Inclán, of course, but also Galdós' Spain, with his compassionate vision of existence, his capacity to understand cripples and disinherited women, their living conditions and their world. Multiple fictional creatures, originally conceived in the mind of the novelist, came to life in Buñuel's films. *Viridiana* is one of them. Among the great Spanish writers, the only one to exceed Galdós is Cervantes. Champions of tolerance, Spain's two greatest writers structure their production like a hymn to freedom, an element that was absent from the Spain portrayed in these films. Buñuel, who skillfully conjured up the ghost, learnt the lesson well.

Eduardo Lago (April, 2010)
Instituto Cervantes of New York Director

El Realismo en el Cine Español
Realism in the Spanish Cinema
(1951-1963)

Fichas Técnicas
Credits



Surcos Furrows

1951



TÍTULO / TITLE: **Surcos / Furrows** DIRECTOR / DIRECTOR: **José Antonio Nieves Conde** PAÍS / COUNTRY: **España** AÑO / YEAR: **1951** DURACIÓN / LENGTH: **99 min.** REPARTO / CAST: **Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza, Ricardo Lucía, José Prada, Félix Dafauce, María Francés, Maruja Díaz, Félix Briones, Casimiro Hurtado, José Guardiola, Manuel de Juan, Ramón Elías y José Sepúlveda** GUIÓN / SCRIPT: **José Antonio Nieves Conde, Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester** MÚSICA / MUSIC: **Jesús García Leoz** FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY: **Sebastián Perera** PRODUCCIÓN / PRODUCER: **Atenea Films S. L.**

SINOPSIS

La familia Pérez, formada por un matrimonio de unos sesenta años y sus tres hijos, soñando con una idealizada mejora de su calidad de vida en la capital, intenta dejar atrás la dura vida del campo en una época especialmente difícil de la historia de España. La familia, con escasos medios económicos, logra instalarse en Madrid gracias a Pili (una vieja amiga del hijo mayor), que les dará alojamiento en su casa a cambio de dinero. Cada día que pasan en Madrid se convierte en un intento frustrado de subsistencia, que origina en los personajes una lucha interna que contribuirá a acabar con la idea de bienestar y abundancia que habían asociado sin fundamento empírico alguno a la vida en la gran ciudad, idea esta que se habían formado al tomar por ciertos los rumores que llegaban al pueblo. Así pues, su intento de prosperar honradamente queda reducido a un proyecto frustrado que trastoca la psicología de los personajes y que, en cierto modo, acabará corrompiéndolos. La realidad madrileña en los años cincuenta era otra: barrios donde los obreros se hacían con medios menos que suficientes, donde el estraperlo y la delincuencia se convirtieron en elementos habituales de la vida cotidiana, en la mayoría de los casos inevitables, para la supervivencia.

SYNOPSIS

The Pérez family, consisting of a couple in their sixties and their three kids, dream of improving their quality of life by moving to the capital. They attempt to put their grueling country life behind them at an extremely difficult moment in Spanish History. The family are quite hard-up but they manage to find a place to stay in Madrid thanks to Pili (an old friend of their eldest son), who takes them into her house for a fixed rate. Every day they spend in Madrid becomes a failed attempt in survival. The characters have to face an internal struggle that will contribute to extinguishing the idea of well-being and abundance that they had associated with life in the big city without an empirical basis; an idea based on the rumors that reached the village. Consequently, their attempt to prosper honestly is reduced to a failed project that toys with the characters' psychology and, in a way, ends up corrupting them. The reality of Madrid in the Fifties was nothing like what they expected: blue-collar neighborhoods packed with workers, with insufficient resources, where the black market and delinquency became the staples of everyday life, which everyone inevitably turned to sooner or later to survive.



Bienvenido Mr. Marshall Welcome Mr. Marshall

1953



TÍTULO / TITLE: **Bienvenido Mr. Marshall / Welcome Mr. Marshall** DIRECTOR / DIRECTOR **Luis García Berlanga** PAÍS / COUNTRY **España** AÑO / YEAR: **1953** DURACIÓN / LENGTH: **95 min.** REPARTO / CAST: **Lolita Sevilla, Manolo Morán, José Isbert, Alberto Romea, Elvira Quintillá, Luis Pérez de León, Fernando Aguirre, Joaquín Roa, Nicolás D. Perchicot, José Franco, Rafael Alonso, José Vivó, Manuel Alexandre y Fernando Rey** GUIÓN / SCRIPT: **Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y Miguel Mihura** MÚSICA / MUSIC: **Jesús García Leoz, José Antonio Ochoaíta, Juan Solano y Xandro Valerio** FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY: **Manuel Berenguer** PRODUCCIÓN / PRODUCER: **J. C. Valencia**

SINOPSIS

Villar del Río es un pequeño pueblo tranquilo, pobre y olvidado, en el que nunca pasa nada fuera de la rutina. Solo la llegada de la cantante folclórica Carmen Vargas y de su apoderado y representante ha aportado cierta novedad a la vida aburrida del pueblo. Esa misma mañana se presenta de pronto un delegado gubernativo, que anuncia la próxima llegada de una comisión del Plan Marshall. El alcalde del pueblo, un hombre bonachón y un poco duro de oído, al recibir la noticia, decide disfrazar a toda la población al más puro estilo andaluz para recibir a sus visitantes. Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, ayudados por Miguel Mihura, escribieron esta corrosiva historia basada en el malestar producido en España por no haber participado en el reparto de la ayuda americana conocida como Plan Marshall, cuyo fin era la reconstrucción de una Europa maltrecha tras la Segunda Guerra Mundial.

SYNOPSIS

Villar del Río is a peaceful, poor and forgotten town, where nothing new ever happens and the routine is the same day in and day out. Now the arrival of singer Carmen Vargas and her manager and agent have shaken up the town's boring life. That same morning, a government representative suddenly shows up to announce the imminent arrival of a commission from the Marshall Plan. On hearing of the news, the town mayor, a good-natured albeit a slightly deaf man, decides to dress all the denizens in the purest Andalusian style to welcome the visitors. Juan Antonio Bardem and Luis García Berlanga, assisted by Miguel Mihura, wrote this corrosive story based on the unease Spain felt at being left out of the distribution of US aid (aka the Marshall Plan), which aimed to reconstruct a Europe ravaged by the World War.



Muerte de un ciclista Age of Infidelity

1955

© Copyright - Videomercury/Album. Archivo Fotográfico



TÍTULO / TITLE: Muerte de un ciclista / Age of Infidelity **DIRECTOR / DIRECTOR:** Juan Antonio Bardem **PAÍS / COUNTRY:** España-Italia **AÑO / YEAR:** 1955 **DURACIÓN / LENGTH:** 88 min. **REPARTO / CAST:** Lucía Bosé, Alberto Closas, Bruna Corrá, Carlos Casaravilla, Otello Toso y Alicia Romay **GUIÓN / SCRIPT:** Juan Antonio Bardem **MÚSICA / MUSIC:** Isidro B. Maiztegui **FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY:** Alfredo Fraile **PRODUCCIÓN / PRODUCER:** Universal

SINOPSIS

María José y Juan, al volver de una cita amorosa, atropellan con el coche a un ciclista, matándolo. Hace tiempo habían sido novios; después, María José se había casado con Miguel, y Juan, para no perderla, se había convertido en su amante. Están obsesionados por la sombra del ciclista muerto, abandonado en la carretera. Tienen miedo de todo y de todos; miedo a que se descubra su intriga amorosa y a perder cada uno su posición social. La situación se irá complicando hasta desencadenar trágicas consecuencias.

SYNOPSIS

María José and Juan are on their way from a date when they run a cyclist over and kill him. They'd been going steady years before, but then María José had married Miguel, and Juan had become her lover. Obsessed by the shadow of the dead cyclist -who they abandoned on the road side-, they are afraid of everything and of everyone; afraid of their relationship being revealed and of losing their social position. The situation becomes more complicated until it comes to a tragic end.



Calle Mayor The lovmaker

1956

© Copyright - Videomercury/Album. Archivo Fotográfico



TÍTULO / TITLE: Calle Mayor / The lovmaker **DIRECTOR / DIRECTOR:** Juan Antonio Bardem **PAÍS / COUNTRY:** España **AÑO / YEAR:** 1956 **DURACIÓN / LENGTH:** 95 min. **REPARTO / CAST:** Betsy Blair, José Suárez, Yves Massard, Luis Peña, Dora Doll, Alfonso Godá y Manuel Alexandre **GUIÓN / SCRIPT:** Juan Antonio Bardem adapta la obra de teatro de Carlos Arniches **MÚSICA / MUSIC:** Joseph Kosma e Isidro B. Maiztegui **FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY:** Michel Kelber **PRODUCCIÓN / PRODUCER:** Coproducción España-Francia; Suevia Films / Play Art / Iberia Films

SINOPSIS

Calle Mayor cuenta la historia de un grupo de amigos de una ciudad de provincias en los años cincuenta que para combatir el aburrimiento se dedican a gastar bromas. Uno de ellos, Juan, fingirá que se ha enamorado de Isabel, una chica de treinta y cinco años que va camino de ser una solterona, a pesar de ser bastante agraciada. Ella se ilusiona como una chica adolescente ante lo que supone que es amor hacia ella. La cosa va creciendo en intensidad hasta que él no encuentra como salir del engaño.

SYNOPSIS

This is the story of a group of friends from a provincial city in the Fifties who play tricks on each other to while away their boredom. One of them, Juan, pretends to have fallen in love with Isabel, a beautiful 35-year-old who's fated to become an old maid. She gets all excited and acts like a teenager when she realizes someone has fallen in love with her. Things get more and more intense until Juan finds himself caught in his own trap.



El pisito The little apartment

1958



TÍTULO / TITLE: **El pisito / The little apartment** DIRECTOR / DIRECTOR: **Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry** PAÍS / COUNTRY: **España** AÑO / YEAR: **1958**
DURACIÓN / LENGTH: **87 min.** REPARTO / CAST: **Mary Carrillo, José Luis López Vázquez, Concha López Silva, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte, Andrea Moro, Gregorio Saugar, Celia Conde, José Cordero el Bombonero, Rafael Azcona, Tiburcio Cámara, Manuel de Agustina, Marco Ferreri, Carlos Saura y Chus Lampreave** GUIÓN / SCRIPT: **Rafael Azcona y Marco Ferreri** MÚSICA / MUSIC: **Federico Contreras** FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY: **Francisco Sempere** PRODUCCIÓN / PRODUCER: **Documento Films**

SINOPSIS

Rodolfo y Petrita llevan doce años de relaciones. Para casarse necesitan un piso y no hay forma de encontrarlo. Rodolfo es realquilado de doña Martina, una anciana a punto de morir, y el casero está deseando que deje libre la vivienda para derribar el edificio. Algunos aconsejan a Rodolfo una solución heroica: debe casarse con doña Martina y esperar lo poco que le queda de vida para heredar el alquiler. Rodolfo se resiste, pero cada vez con menos fuerza.

SYNOPSIS

Rodolfo and Petrita have been together for twelve years. Before they can get married, they need a flat, but they just can't find one. Rodolfo is subletting a room in a flat owned by Mrs. Martina, a decrepit old lady who's about to kick the bucket and her landlord is eager for her to pop off so he can knock down the building. Some people advise Rodolfo to do the heroic: marry Mrs. Martina and wait it out so that he can inherit the flat. Rodolfo resists, but he becomes weaker and weaker by the day.



La vida por delante
Life ahead

1958



TÍTULO / TITLE: La vida por delante / Life ahead **DIRECTOR / DIRECTOR:** Fernando Fernán Gómez **PAÍS / COUNTRY:** España **AÑO / YEAR:** 1958
DURACIÓN / LENGTH: 90 min. **REPARTO / CAST:** Analia Gadé, Fernando Fernán Gómez, José Isbert, Felix de Pomés, Manuel Alexandre, Rafael Bardem, Xan das Bolas, Manuel de Juan, Julio Sanjuán, Carmen López Lagar, Carola Fernán Gómez, Rafaela Aparicio, Gracita Morales, Matilde Muñoz Sampedro y Francisco Bernal **GUIÓN / SCRIPT:** Fernando Fernán Gómez **MÚSICA / MUSIC:** Rafael de Andrés **FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY:** Ricardo Torres **PRODUCCIÓN / PRODUCER:** José María Rodríguez

SINOPSIS

Antonio y Josefina son una joven pareja que se acaban de licenciar en Derecho y Medicina, respectivamente. Con el diploma bajo el brazo, tratarán de integrarse en el difícil mundo laboral de finales de los cincuenta.

SYNOPSIS

Antonio and Josefina are a young couple who have just finished their law and medicine degrees respectively. Diploma in hand they try to adapt to the hard labor market of the late 1950s.



Los golfos The delinquents

1959

© Copyright - Films 59/Album: Archivo Fotográfico



TÍTULO / TITLE: Los golfos / The delinquents **DIRECTOR / DIRECTOR:** Carlos Saura **PAÍS / COUNTRY:** España **AÑO / YEAR:** 1959 **DURACIÓN / LENGTH:** 88 min. **REPARTO / CAST:** Manuel Zarzo, Luis Marín, Óscar Cruz, Juan Losada, Ramón Rubio, Rafael Vargas y María Mayer **GUIÓN / SCRIPT:** Mario Camus, Daniel Sueiro y Carlos Saura **MÚSICA / MUSIC:** José Pagán y Antonio Ramírez Ángel **FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY:** Juan Julio Baena **PRODUCCIÓN / PRODUCER:** Pere Portabella

SINOPSIS

Julián, Ramón, Juan, el Chato, Paco y Manolo son miembros de la juventud española, a los que hasta ahora no se ha dedicado atención más que en las comisarías. Muchachos de clase social baja, miserable y desconocida. Son un grupo de amigos que sobreviven como pueden en los arrabales de Madrid. Juan quiere ser torero, y sus amigos cometen pequeños atracos para poder pagar su debut. Un día, uno de los miembros del grupo, tras robar a un taxista, muere en la huida. En esta situación, esperan el inicio como torero de Juan, que resulta un fracaso, ya que serán reconocidos por la policía durante la corrida.

SYNOPSIS

Julián, Ramón, Juan, El Chato, Paco and Manolo are a group of Spanish youths. Until now, the only people who've paid them any mind have been the police. They're low class, miserable and ignored. They survive as best they can in the poorest areas of Madrid. Juan wants to be a bullfighter and his friends mug people to pay for his debut. One day, one of the members of the group dies when he's running away after robbing a taxi driver. With that situation playing out, the rest await Juan's debut, which ends up being a complete failure when they are recognized by the police during the bullfight.



El cochecito The little coach

1960

© Copyright - Films 59/Album: Archivo Fotográfico



TÍTULO / TITLE: **El cochecito / The little coach** DIRECTOR / DIRECTOR: **Marco Ferreri** PAÍS / COUNTRY: **España** AÑO / YEAR: **1960** DURACIÓN / LENGTH: **85 min.** REPARTO / CAST: **José Isbert, Pedro Porcel, José Luis López Vázquez, María Luisa Ponte, Antonio Gavilán, José Álvarez Lepe, Chus Lampreave, Ángel Álvarez, Carmen Santonja, Antonio Riquelme, María Isbert, Jesusa de Castro y Antonio Jiménez Escriban** GUIÓN / SCRIPT: **Rafael Azcona y Marco Ferreri** MÚSICA / MUSIC: **Miguel Asins Arbó** FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY: **Juan Julio Baena** PRODUCCIÓN / PRODUCER: **Films 59**

SINOPSIS

Don Anselmo, un anciano ya retirado, decide comprarse un cochecito de inválido motorizado, ya que todos sus amigos pensionistas poseen uno. La familia se niega ante el capricho del anciano, pero él decide vender toda las posesiones de valor y tomará otras decisiones para comprárselo.

SYNOPSIS

Don Anselmo, a retired old man, decide to buy himself a motorized car because all of his retired chums have one. The family refuses to give in to the old man's whims, but he decides to sell all his valuables and makes other decisions to round up the money.



Viridiana

1961



TÍTULO / TITLE: Viridiana **DIRECTOR / DIRECTOR:** Luis Buñuel **PAÍS / COUNTRY:** España-México **AÑO / YEAR:** 1961 **DURACIÓN / LENGTH:** 90 min.
REPARTO / CAST: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal, José Calvo, Luis Heredia, Joaquín Roa y José Manuel Martín **GUIÓN / SCRIPT:** Luis Buñuel y Julio Alejandro **MÚSICA / MUSIC:** Fragmentos de *El Mesías de Händel*, fragmentos del *Réquiem de Mozart* y algunas piezas de Beethoven **FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY:** José F. Aguayo **PRODUCCIÓN / PRODUCER:** Films 59, Uninci, Producciones Alatríste

SINOPSIS

La película cuenta la historia de un indiano viudo que tiene un hijo natural y una sobrina que se llama Viridiana. Ella es una novicia a punto de tomar los hábitos y debe abandonar el convento para visitar a su tío don Jaime, quien le ha pagado los estudios. Durante su visita, don Jaime intenta retenerla. Al no lograrlo, el hombre se suicida, provocando que Viridiana renuncie a ser monja y se quede en la mansión a practicar la caridad cristiana. Don Jaime deja su herencia y su dinero a su hijo Jorge y a Viridiana por igual. La llegada de Jorge, hijo natural de don Jaime, cambiará definitivamente el destino de la joven.

SYNOPSIS

The movie is about a widower who has a natural son and a niece called Viridiana, a novice who is about to take the veil. She decides to leave the convent to visit her uncle Jaime, who paid for her studies. During her visit, Jaime tries to convince her to stay but fails and commits suicide. Viridiana renounces her religious calling and decides to stay in the mansion and practice Christian charity. Jaime bequeaths his money and inheritance to his son Jorge and to Viridiana in equal parts. The arrival of Jorge, Jaime's son, will change the young girl's fate forever.



El verdugo Not on your life

1963

© Copyright - Videomercury/Album - Archivo Fotográfico



TÍTULO / TITLE: **El verdugo / Not on your life** DIRECTOR / DIRECTOR: **Luis García Berlanga** PAÍS / COUNTRY: **España-Italia** AÑO / YEAR: **1963**
DURACIÓN / LENGTH: **87 min.** REPARTO / CAST: **José Isbert, Nino Manfredi, Emma Penella y José Luis López Vázquez** GUJÓN / SCRIPT: **Rafael Azcona, Luis García Berlanga, Ennio Flaiano** MÚSICA / MUSIC: **Miguel Asins Arbó** FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY: **Tonino Delli Colli** PRODUCCIÓN / PRODUCER: **Naga Films, Zebra Films**

SINOPSIS

Amadeo es un viejo verdugo a punto de jubilarse. Un patronato de viviendas le concede un piso donde podrá vivir con su hija Carmen, que acaba de casarse con José Luis, empleado en una funeraria. La concesión de la vivienda está condicionada al empleo de verdugo, por lo que Amadeo tendrá que convencer a José Luis para que herede «su profesión». José Luis acepta con la condición de dimitir si se ve obligado a «ejercer». La vida transcurre tranquila hasta que un día llega el aviso de que José Luis debe ajusticiar a un condenado a muerte. Amadeo tranquiliza a su yerno convenciéndole de que al final llegará el indulto.

SYNOPSIS

Amadeo is an old executioner who is about to retire. He's offered a flat in a housing project where he can live with his daughter Carmen, recently married to José Luis, who works in a funeral parlor. The concession of the flat is conditioned to the position of executioner, so Amadeo has to convince José Luis to inherit 'his profession.' José Luis accepts on the condition that he will resign if he ever has to execute anyone. Life goes on until one day José Luis receives a notice informing him that a death penalty has been sentenced. Amadeo calms his son-in-law by telling him the prisoner will be pardoned in the end.

