



Respecto a «Canciones para después de una guerra» —film del que vemos un fotograma—, cabe hablar de «homenaje a un pueblo», de recuerdo de unos años trágicos que han marcado la vida de todos. Lo que no significa que sea una película revolucionaria ni un estudio histórico de la España de la posguerra.

Canciones para antes de una ruptura

EL estreno de «Canciones para después de una guerra», tras cinco años de agitada espera, ha provocado una notable confusión y cierta perplejidad en amplios sectores del público que acude a contemplar el film, espoleado en buena medida por la popularidad acumulada durante esos años: «¿Qué ocurre? ¿Ya no es 'peligrosa' la película? ¿Lo ha sido alguna vez? ¿Esto era todo?...». Tales preguntas, surgidas en un contexto de aceptación general del film, e

incluso de complacencia —una complacencia que necesariamente ha de resultar sospechosa—, nos llevan a plantear el análisis de la película desde una perspectiva en la que juegan un papel decisivo los aspectos de carácter histórico.

Se trataría, en última instancia, de detectar el sentido que pueden adquirir «Canciones...» al entrar en contacto con la realidad española de este momento preciso. Para descubrir, por ese camino, la

función ideológica que desempeña y el lugar que ocupa en la dinámica actual de nuestra sociedad. Pero ese estudio debe tener necesariamente en cuenta dos series distintas de datos empíricos: los correspondientes a la estructura misma del film, a su maternidad real como producto acabado, por una parte; y, por otra, los sobreañadidos por una sucesión de acontecimientos originariamente ajenos a él, pero que ahora aparecen como inseparables del

mismo: aprobación inicial por la censura e incluso concesión de un «interés especial», prohibición tajante inmediatamente después —reiterada luego en sucesivas revisiones hasta llegar a crear el llamado «caso 'Canciones'»—, autorización al cabo de cinco años, utilización ideológica de esa autorización por parte de un poder que la esgrime como muestra y aval de una hipotética «voluntad de cambio», etcétera.

Un primer análisis de «Canciones...» como película concebida y realizada a principios de los años sesenta puede llevarnos a las siguientes conclusiones: no es, ni quiere ser, un estudio histórico de los acontecimientos ocurridos en España durante las dos primeras décadas de postguerra; no propone tampoco una reinterpretación sistemática y clarificadora de esa historia; mucho menos hay en ella un intento revolucionario de devolución de la historia a sus auténticos protagonistas: las masas populares o, más precisamente, las clases explotadas por la oligarquía franquista en los años del fascismo puro y confesado.

Estas formulaciones negati-

vas se desprenden de dos puntos fundamentales: el modo de elaboración del film y el canal concreto elegido por sus autores para establecer la comunicación con el público. Por lo que respecta al primero, el hecho de que prácticamente todo el trabajo haya sido realizado sobre un material fílmico o gráfico preexistente, y con unas características muy especiales, determina de entrada el alcance y los límites de la obra: **Basilio M. Patino** no actúa sobre la Historia de España, sino sobre diversas «representaciones» que de los hechos históricos se ofrecieron en un momento concreto. Puesto que la inmensa mayoría de esas representaciones fueron realizadas directa o indirectamente por el propio poder (reportajes de NO-DO, fragmentos de películas aprobadas por la censura e incluso promovidas por el Régimen, recortes de Prensa oficial o supercontrolada, etc.), el sentido de la película, a este nivel, tiene que limitarse, en el mejor de los casos, a la detección de contradicciones existentes dentro de la representación oficial dominante. Patino no puede oponer representación y realidad, sino representa-

ción y representación, realizadas, además, desde la misma matriz. Está operando dentro de una esfera superestructural ya mediatizada de antemano. No puede haber, pues, revisión y mucho menos reconstrucción de la historia (podríamos decir que la historia es una categoría que, en este sentido, queda prácticamente fuera del campo del film, recubierta por esas capas de mediaciones sucesivas), sino revisión de representaciones, buscando la forma de poner de manifiesto sus incoherencias internas, subrayando sus mixtificaciones, etcétera.

A esto se añadiría el problema del modo de comunicación: no cabe duda de que el eje que estructura la película es el compuesto por las canciones (las imágenes se subordinan con frecuencia, por duración, ritmo y aun reiteración, al marco impuesto por ellas). Unas canciones que en su momento fueron ampliamente difundidas y que ofrecían, a su vez, una determinada visión ideológica de la época. Pero que aquí vienen básicamente a suscitar el recuerdo —directo o indirecto— del espectador, vinculándose ahora a una representación distinta, y a veces opuesta, a la que les correspondía entonces. Si sumamos a esto el importante papel jugado por la objetividad en la selección de los temas y de las imágenes que los acompañan, la conclusión es clara: «Canciones para después de una guerra» viene a conectar con el espectador de hoy por una vía fundamentalmente emocional, no de conocimiento. De aquí que haya sido posible ese fenómeno, en apariencia desconcertante, de que los espectadores que inicialmente debieran sentirse interpelados por el sentido del film, lo acojan con esa complacencia sospechosa que indicábamos al principio.

Lo que resultaría absurdo, sin embargo, sería exigir al film o



La firma del contrato que ligaba a Lola Flores con el productor Cesáreo González, efectuada en el «Museo de Bebidas» de Pedro Chicote y aquí recogida, es una de las imágenes que Basilio Martín Patino incluye en su «Canciones para después de una guerra».



Los mitos de la posguerra aparecen reflejados en el film de Patino. Como en este caso: Jorge Negrete llegando a Madrid en viaje de «buena voluntad». La presencia de artistas populares extranjeros era siempre aprovechada por el Régimen para montar una campaña propagandística.

buscar en él algo que, por principio, no puede ofrecer. Cabe hablar, como lo ha hecho el propio Patino, de «homaje a un pueblo», de recuerdo de unos años trágicos que han marcado la vida de autores y espectadores. Y también es posible descubrir con facilidad un enfoque abiertamente antifranquista en la construcción del film. Pero, para evitar equívocos, conviene recordar que, dada la rigidez de la dictadura, el antifranquismo no se identifica necesariamente, ni mucho menos, con posturas teóricamente revolucionarias. Por eso se puede hablar, sin que ello suponga un rechazo mecanicista del film, de la ambigüedad ideológica que le confiere el estar realizado desde una perspectiva que pudiéramos definir como «humanista». Un humanismo que, para un análisis rigurosamente materialista, resulta insuficiente e incluso reaccionario, si se quiere, pero que en una puesta en relación auténticamente dialéctica de la película con el contexto en el que ha surgido, se revela como progresivo y de algún modo cuestionador.

¿Qué ha ocurrido, entonces, para que una película tan nítidamente definida en sus pretensiones reales pueda producir cierta decepción en muchos de sus receptores? Al explicarlo hay que recurrir a esa segunda serie de datos, externos al film, que apuntábamos: ¿Quién ha hecho de «Canciones...» una película coyunturalmente «subversiva» durante algún tiempo? ¿Quién la ha convertido en arma arrojadiza y en bandera de una pequeña pero ineludible batalla antidictatorial? El poder franquista y postfranquista. Un poder rígido y consciente de sus contradicciones, que no ha dudado en amordazar todo lo que pudiera cuestionar siquiera de modo embrionario su «legitimidad» y su funcionamiento. Un poder que quizás haya hablado más claramente sobre sí mismo al prohibir la película que al dejarse retratar por ella desde una perspectiva humanista y emocional.

Por todo esto, sería metodológicamente incorrecto cargar sobre «Canciones...» —aun con todas sus limitaciones—

responsabilidades que no son suyas. Ni siquiera porque, efectivamente, el mismo poder que la prohibió esté utilizándola ahora para disfranzarse de renovador. En buena interpretación, esto puede ser también una muestra más de esa debilidad que le está obligando —en éste y otros frentes mucho más decisivos— a abandonar posiciones y a replegarse frente a la presión creciente de una base que lo desborda.

En resumen, «Canciones para después de una guerra» —que ofrece, por cierto, una espléndida labor de montaje y no pocos hallazgos en cuyo análisis no hemos podido detenernos aquí— no es, desde luego, una obra «revolucionaria». Pero sí un intento honesto y estimable de volver la vista atrás, hacia las dolorosas y grotescas mentiras que se nos ha hecho creer, mientras se nos obligaba a vivir la dominación. Su estreno no contribuirá frontalmente a lograr el fin de esa dominación. Pero quizá funcione indirectamente como síntoma de la proximidad de ese final. ■ JUAN ANTONIO P. MILLAN.