

La verdad sobre el CINE ESPAÑOL

Analomía de una industria fantasma

E L C I N E

E S P A Ñ O L

Y Y O

por

FRANCISCO ELIAS

1966



Paralelismo entre el Cine español
y el autor de este trabajo



No juzgue el lector este paralelismo entre el cine patrio y mi persona como una muestra de presunción desorbitada o una inflación del ego merecedor de la atención clínica. Lo baso únicamente sobre dos hechos fundamentales: tenemos entreambos poco más o menos la misma edad - o, por lo menos la que se atribuye generalmente al cine hispano - y éste y yo nos hallamos, después de tantos años, bajo el mismo signo: el signo del fracaso, un fracaso, sin paliativos.

Porque no creo que para nadie sea un secreto que nuestro cine nacional esto es, el cine realizado en España, hablado en español por artistas españoles e hispanoamericanos, con temas preferentemente españoles, subsiste únicamente por la protección que le dispensa el Estado español. Sin esta protección hace ya mucho tiempo que habría dejado de existir. El fracaso del cine español como industria rentable es, pues, patente y no admite discusión alguna.

El de mi persona es también manifiesto y como caso individual no debería tener la menor importancia a no mediar la circunstancia de que la historia de mi vida profesional, en un momento decisivo fuertemente vinculada en la del cine nacional me permite plantear de un modo exacto el hasta ahora insoluble problema cinematográfico hispano y ofrecer la única fórmula que existe para resolverlo.

En estos 70 años de Cine Español de que tanto se hable y se escribe en estos días hay un pequeño intervalo de cuatro años (precisamente los más nefastos de la historia de España tan pródiga en acontecimientos nefastos) en que ese Cine que hasta ese momento no había existido prácticamente, se creó y se desarrolló de un modo increíble, prodigioso, dando al promovedor de ese fenómeno la prueba mas evidente de que ese cine español que en menos de cuatro años nace, se desarrolla y se expende de un modo tan portentoso estaba destinado a convertirse en el primero de Europa y el segundo del mundo occidental, después del de los Estados Unidos.

Ahora bien, en todos esos artículos, charlas, crónicas e historias que de un tiempo a esta parte se han publicado a propósito de esos ilusorios 70 años de cine español, se ha deformado, minimizado, cuando no silenciado por completo ese momento transcendental del cine patrio en el que verdaderamente nace, se desarrolla y cobra un impulso arrollador que a todos maravilla.

Cómo cuenta la historia don José
M^e García Escudero, director gene
ral de Cinematografía y Teatro ..

Esta afirmación mia rotunda de que el cine español nace en ese momento a que me refiero y no cinco o seis lustros atrás, cuando los realizadores españoles comenzaron a hacer sus primeros pinitos en Barcelona y Madrid la corrobora de un modo aún más rotundo don José María García Escudero, actual director general de Cinematografía y Teatro, en un artículo publicado en la revista ATENEO del 1 de marzo de 1954. La crónica se titula HISTORIA EN CIEN PALABRAS DEL CINE ESPAÑOL. Comienza dicha " Historia " con las palabras siguientes:

"Hasta 1939 no hay cine español, ni material ni espiritual ni técnicamente. En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el smocking. Sobre los intentos de un cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo que pudo ser español se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al del 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesite."

"Hasta 1939 no hay cine español... 1936-1939 es una divisoria auténtica. Hasta allí el cine español es una cosa; desde allí otra. Con mayor precisión: desde allí el cine español existe aunque enteco y sin personalidad; hasta allí el cine español no existe. Fijémonos bien, no es que sea peor, es que "no es". Los subrayados son nuestros.

De todas las verdades que se le escapan al señor García Escudero en esa HISTORIA EN CIEN PALABRAS es la más exacta y ajustada a los hechos. Es una verdad básica y sobre ella fundo muchos de los argumentos contenidos en este trabajo.

Ahora bien el único error que comete el señor García Escudero es el de atrasar cuatro años el nacimiento o "existencia" del cine español, que tiene lugar exactamente a fines del año 1932. "Hasta allí" 1932 y no 1936 el cine español no existe porque no puede llamarse existencia a la serie de balbuceos y ensayos de los productores y realizadores que, sin la herramienta indispensable - estudios, laboratorios, personal técnico, equipos técnicos, etc. - ni "industria" propia en qué apoyarse, realizan esfuerzos estériles desde los comienzos del siglo hasta el referido año 1932 en que el autor de estas líneas acomete el demencial empeño de remedar al Caballero de la Triste Figura, el cual arremetía contra los molinos de viento manchegos creyéndolos gigantes llenos de aviesas intenciones. Pero en mí este demencial empeño estaba justificado. No eran molinos de viento. Eran verdaderos gigantes disfrazados de molinos de viento (hoy podrá decirse doblados en molinos de viento) los que se levantaban sobre el horizonte manchego prontos a desparramarse sobre España y someterla a un vasallaje que todavía hoy, en el año de gracia de 1966 subsiste con más rigor que nunca.

Un momento transcendental, decisivo del Cine español que el señor García Escudero y otros historiadores han silenciado

Esos cuatro años entre el advenimiento de la República y el comienzo del Movimiento Nacional son los que la gran mayoría de los cronistas e historiadores del cine nacional han desvirtuado o silenciado, cuando son precisamente aquellos que deben estudiarse y analizarse con todo cuidado y minuciosidad para comprender muchas cosas que ignoran aquellos que se interesan y se preocupan por el cine patrio y batallan por su engrandecimiento. (Quiero creer que el señor García Escudero pertenece a ese número reducido de personas)

El estudio de esos cuatro años debe ser precedido por el de los seis o siete lustros que les antecedieron, esto es, desde los años finales del siglo pasado en que el cine extranjero se introdujo en España hasta ese

año 1932 (1932, repito, no 1936) en que un productor francés, Camille Lemcine, un ingeniero español, José Maria Guillen-García y el autor de éstas líneas vinieron de Francia a España y con el pretexto de hacer una película francesa ("PAX") a un costo menor del que hubiera tenido en Francia (en el film jugaban muchedumbres, aviación, hundimientos de barcos, etc.) improvisamos en uno de los palacios desocupados de la Exposición de Barcelona unos estudios perfectamente equipados para la realización de películas habladas. Fueron, pues, esos precarios estudios improvisados, denominados ORPHEA, la verdadera, la auténtica cuna del Cine Español. Hace tres años un sabio incendio los redujo sabiamente a cenizas; un acontecimiento para mí fatídicamente simbólico)

Esta es la historia "en más de cien palabras" que me he propuesto relatar y que me obliga, bien a pesar mío, a usar y abusar de la odiosa primera persona, ya que ésta, en la historia presente, como ya he dicho anteriormente, está imbricada en la del cine español, particularmente en esos años, desde el de 1910 en que ingresé en los estudios GAUMONT, de París, hasta finales del año 1938 en que por circunstancias ajenas a mi voluntad, por imperativos familiares, hube de abandonar España y trasladarme con gran pesar de mi alma a Méjico.

Aunque discrepo enteramente del criterio del seór García Escudero de que el cine es " industria" en este relato quiero limitarme, por ahora, al estudio del aspecto "industrial" de ese arte maravilloso que es el cine.

Precisamente una de las contradicciones mas manifiestas que observo en la crónica del señor García Escudero es la de que, después de declarar que el cine es industria, no se ocupe más que de las deficiencias y errores de ese cine en sus manifestaciones artísticas y pase por alto la parte industrial del mismo, que era el tema que con mayor atención y cuidado hubiera debido estudiar quien, un día, había de regir los destinos del cine nacional. Una prueba de ello es la afirmación que hace en uno de los párrafos de su " Historia en Cien Palabras".

" En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria"

Esto nos hace suponer que el señor Garcia Escudero ignoraba que la industria del cine español estaba ya creada. Se creó y bien sólidamente por cierto en esos cuatro años nefastos que se salta gallardamente a la to-rera el autor de la " Historia del Cine Español en Cien Palabras".

Porque hay que decirlo de una vez para salir al paso de todas las inexactitudes, falsedades y especies calumniosas esparcidas a propósito de ese cine español nacido en los comienzos de la República de nefando recuerdo: no fué esa república, ni un republicano, un socialista, un comunista, un masón - ni siquiera un izquierdista - el que inició ese movimiento que provocó en muy poco tiempo la implantación de una verdadera industria cinematográfica auténticamente española, que se hallaba en pleno y triunfal desarrollo cuando se inició el Movimiento Nacional.

La historia verdadera del Cine
español

Como es sabido el cine "lo inventaron ellos " (como decía Unamuno) y el comienzo de su desarrollo coincide precisamente con el momento más dramático de nuestra historia, cuando no es arrebatado el último jirón de nues

tro imperio colonial en ultramar, (Es un hecho en verdad muy curioso que el nacimiento del cine universal y el del cine patrio se realizaran en las épocas más nefastas de nuestra historia)

En el trasfondo de mi memoria guardo dos recuerdos que con el tiempo se han ido acoplando hasta el punto de que no puedo evocar el uno sin que surja el otro inmediatamente. Uno es la visión de la primera película que presencié en mi vida, en el año 1898, en un barracón situado al pie del monumento de Colón, en Barcelona. Otro, es la visión inolvidable, en el mismo lugar - la Puerta de la Paz- de los desembarcos de nuestros soldados procedentes de Cuba y Filipinas, espectros de rayadillo, devorados por la fiebre. Esta coincidencia podrá explicar e incluso justificar el que en el desarrollo ulterior, fulminante, de la industria cinematográfica en Europa no tomara parte España. Algunos de los que con más hondura han estudiado el problema cinematográfico hispano han aceptado esta explicación, atribuyendo a la decadencia política y económica de España la exclusión de ésta en la competición cinematográfica mundial.

No fué así y voy a tratar de demostrarlo.

La decadencia política y económica de un país no siempre trae consigo una declinación de sus valores espirituales, culturales y artísticos. La historia nos suministra ejemplos de lo contrario. En el caso de España esos valores existían, particularmente aquellos artísticos que son requisito previo indispensable de la obra cinematográfica. No voy a citar nombres que llenarían muchas páginas, pero en aquellos años a que me refiero el plantel de escritores, músicos, autores teatrales, actores y actrices de todos géneros era, en calidad y cantidad, verdaderamente extraordinario.

La existencia de estos elementos artísticos de primera clase iba a la par de la subsistencia de un imperio lingüístico de más de cien millones de almas. En los dominios del idioma español seguía sin ponerse el sol. Era, para el artículo de consumo que es la película un "mercado" mayor que el que tienen ahora, separadamente, Francia, Alemania, Italia, dotados todos de una próspera cinematografía.

Con todo y ello un concurso de circunstancias adversas e imprevisibles impidió el que en aquella época, se crearan en España los cimientos de un cine propio lo suficientemente fuerte para sufrir sin quebrantos los embates del cine extranjero y llegara a ser, con el tiempo, uno de los cines más productivos del mundo.

En primer lugar no hubo tiempo material para que se produjese una reacción cualquiera en favor de una producción nacional del producto cinematográfico que contrarrestara la invasión del producto extranjero. La inversión de España por el producto foráneo fué inmediata, fulminante. En Europa a diferencia de los Estados Unidos, fué la industria la que provocó y produjo la obra de arte (película) y - circunstancia adversa más - una industria inspirada en el principio de la verticalidad. El ejemplo típico nos lo da Pathé, de París. Producía película virgen, cámaras tomavistas, aparatos de proyección y, finalmente, en sus estudios se rodaban películas para el público. También tenía locales en los que se exhibían estas películas. Los de más de sesenta años recordarán el gallo, marca de fábrica de Pathé, en los decorados de sus películas y el trébol de la casa Gaumont. Era una " industria vertical " del cine como jamás llegara a serlo en ningún otro país del mundo.

Cuando apenas habían transcurrido cuatro o cinco años desde la transformación del aparato científico-juguete, en cine-espectáculo, las empresas verticales Pathé y Gaumont de París crearon en España filiales, agencias y sub-agencias, que aseguraron al producto cinematográfico una extensa y bien organizada red de distribución que abarcaba todo el territorio nacional. Inmediatamente el capital español - grande y chico - seducido por la facilidad con que podría importarse ese producto (no existían trabas aduaneras o de cualquier otra clase) se dedicó frenéticamente a importar películas francesas, italianas, alemanas, escandinavas, etc. y aprovecharon los canales creados por aquellas empresas verticales para inundar a España de material cinematográfico.

Un dumping de proporciones gigantescas

Y aquí debo invocar inevitablemente un concepto archivado y relegado al olvido años y años por el imperativo de una protección a ultranza, y devuelto a la circulación en los presentes días, renovado y vigoroso, con la fuerza de una imprecación: el !DUMPING! Es el espectro pavoroso ante el que se siente sobrecogido de espanto todo productor nacional de un artículo cualquiera de consumo, fuera cual fuere, una vigueta de hierro, un lápiz, un camión o una camiseta de algodón. Una de las facetas de este no querer enterarse del celtíbero fue la resistencia de todos o casi todos aquellos relacionados con el espectáculo en España a considerar la película como un artículo de consumo y por lo tanto sometido a las leyes de competencia, oferta y demanda de todo artículo de consumo.

Este DUMPING que en el artículo cinematográfico adquirió proporciones inauditas, fenomenales, se debió fundamentalmente a una circunstancia privativa sólo del artículo cinematográfico. El artículo importado para su explotación en el mercado correspondiente no es el artículo primigenio, sino una copia o reproducción del mismo. Cuanto más, esta copia costaba una milésima parte del valor del artículo original; en ocasiones y en los tiempos presentes, en películas de gran costo, la reproducción de un negativo importado a ese efecto es todo lo más una diezmilésima parte de su valor verdadero.

En todo dumping hay un tope del que no se puede pasar, pero en el artículo cinematográfico este tope no existe. Así pues, gracias a esta peculiaridad única el productor cinematográfico extranjero podría adaptar el valor del artículo producido a las condiciones económicas del país importador. Esta flexibilidad de los precios o tarifas así como las facilidades de la introducción y el hecho de que la oferta fuera mayor que la demanda, hicieron que en los primeros veinte años de este siglo España fuera inundada materialmente de películas extranjeras y que esta saturación trajera consigo un abaratamiento extraordinario del artículo cinematográfico.

! Cuatro películas de largo metraje por 10 céntimos de peseta.

Como si no fueran suficientes estas peculiaridades, todas ellas adversas la implantación de un cine propio que se opusiese a la invasión del producto extranjero, éste gozaba de la propiedad de ser convertido en

producto nacional gracias a la inserción de títulos explicativos redactados en el idioma del país, esto en los primeros tiempos y, más tarde, con la modalidad del cine hablado, a la sustitución de la banda hablada original por una banda hablada en el idioma autóctono, o sea la operación llamada doblaje.

Esta supersaturación a la que antes me he referido llegó a extremos tales que en los "felices años veinte" hubo un cine de reestreno en Barcelona, llamado Monumental, que desde las primeras horas de la tarde hasta las últimas de la noche ofrecía programas de cuatro y hasta cinco películas de largo metraje y de las mejores marcas por la cantidad ¡fabulosa! de 10 céntimos de peseta. En aquellos tiempos hubo año en que se importaron más de mil quinientas películas.

El precio fabuloso que hubo de pagar la Economía española por este dumping inaudito

No existen estadísticas de lo que costó a la economía española este SUPERDUMPING, pero en aquellos años hubo miles y miles de particulares que invirtieron sus ahorros en comprar "lotes" de películas extranjeras inducidos por los distribuidores de material extranjero poco escrupulosos que con tal de cobrar su comisión del veinte o más por ciento "colocaban" su mercancía a precios viles, y no les importaba un ardite que el comprador del "lote" perdiera la totalidad de su inversión. Supongo que habrá todavía víctimas supervivientes de aquel desatinado tráfico y una encuesta entre ellos sería enormemente interesante. Tengo la absoluta seguridad de que todos ellos, con terminante unanimidad declararían haber perdido en ese timo del cine la totalidad de su inversión. Lo mismo puede decirse de aquellos inversionistas que por aquellas épocas y, posteriormente, antes del año 1932, costearon las películas mudas nacionales. Entre los centenares de estas víctimas del cine patrio podrían contarse con los dedos de una sola mano los que ganaron algún dinero produciendo películas nacionales mudas. Si hubo un espíritu mercantilista, como asegura el señor García Escudero., fué de intención solamente. Entre estos "balbuceos" del cine nacional y los dichosos "lotes" la economía española sufrió una pérdida enorme. Esto fue lo que produjo el fenómeno que cierto cronista muy distinguido, cuyo nombre no viene al caso, comentó con ufano patriotismo, declarando que era España, de entre todas las naciones del mundo, aquella en que el cine era más barato. Esta "baratura", repito, costó a la economía española varios miles de millones de pesetas, sin contar otros quebrantos de orden moral aún más importantes que expondré más adelante.

El asalto del producto americano al mercado español

En la tantas veces referida Historia del Cine Español en cien palabras, el señor García Escudero afirma:

" En 1918, durante el período mudo, perdemos la ocasión de dar al cine norteamericano la batalla de Europa".

Los acontecimientos referidos ocurrieron precisamente por esas fechas y coincidieron con la invasión en masa del cine norteamericano. Este, mediante concesionarios, había tomado ya, por asalto España. Estos concesionarios se encargaron de acreditar el artículo y cuando éste se implantó sólidamente, el cine americano se deshizo de ellos y formó sus propias sucursales y agencias (empresas norteamericanas dobladas en sociedades anónimas españolas) alcanzando en poco tiempo el monopolio que no ha dejado de existir desde entonces.

"Yo estaba allí", como decía y repetía el inefable Bernal Díaz del Castillo, refutando con ira omnía las afirmaciones de Gomara. El autor de "La Conquista de Méjico": (el libro de Bernal Díaz del Castillo, uno de los capitanes de Hernán Cortés se titula La Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España y jamás se ha escrito una historia más verdadera. Perdónese esta digresión; pero uno de los mayores dolores que he experimentado a consecuencia de mi expulsión del cine patrio ha sido y es la de no haber conseguido filmar un guión de una película de esta historia, en cuya elaboración gasté incontables horas y mucho dinero, recorriendo a pié, en motocicleta, en coche, a caballo, los recorridos de Hernán Cortés y sus hombres, y comprobando por mí mismo la exactitud de las descripciones de lugares y cosas del portentoso don Bernaldo)

Yo estaba allí, repito, y fui inconscientemente un agente de esta invasión. Yo me encontraba ya en Nueva York y era seleccionador y "rotulador" de los primeros programas norteamericanos que se exhibieron en España, particularmente del llamado "programa Ajuria" concesionario de Fancus-Players-Lasky (más tarde Paramount) que se hizo famoso hasta el punto de que en obras de teatro y en el vernáculo popular de aquellos tiempos "el programa Ajuria" era paradigma de distinción y de "postín". Así pues, en 1918 no pudo haber batalla, porque ya hacía mucho tiempo, desde hacia cuatro o cinco lustros, que se hallaba España sometida al coloniaje europeo y la llegada del cine americano en cantidades masivas y con métodos más eficaces hizo que en un espacio muy breve de tiempo este coloniaje europeo cambiara de signo y se convirtiera en un monopolio americano absoluto. Desde el año 1926 hasta el 1932 este monopolio riguroso lo ejerció el cine norteamericano y fueron esos años 1932-1933-1934-1935-1936, aquellos decisivos que no han querido o sabido estudiar y analizar el señor García Escudero y otros muchos interesados en resolver el problema del cine español, en que éste libró y ganó la batalla al cine yanqui.

Insisto en recalcar este hecho aparentemente ignorado por el actual director general de Cinematografía y Teatro y que al lector parecerá, por lo menos, insólito. En esos 70 años de fracasos ininterrumpidos del cine español hubo un período de cuatro años en que éste libró y ganó la batalla al cine yanqui. Estos fueron, precisamente, los años aciagos de la República, y esta circunstancia no hace más que realzar hasta un grado superlativo la importancia del hecho, rigurosamente verídico.

Vida profesional del autor de este trabajo.,.....

Creo innecesario relatar aquí todos aquellos episodios de mi vida profesional desde el año 1910 en que ingresé en los estudios Gaumont de París hasta el año 1926, en que después de una prolongada estancia en los Estados Unidos, en Nueva York y Hollywood especialmente, con viajes ocasio-

nales a Hispano-América y a Europa, regresé definitivamente a ésta, persuadido de que poseía la experiencia y los conocimientos necesarios para producir películas en mi patria. En París, Berlín, Londres, Roma y Praga pude darme cuenta entonces de la diferencia de métodos usados por los cinematografistas aquende y allende el mar, y por qué razones había perdido Europa la batalla por el predominio fílmico mundial. En España no se había perdido batalla alguna, por la simple razón ya dicha de que no había habido guerra. La sumisión al film extranjero, particularmente norteamericano era completa, sin que una sola voz de protesta se elevara contra tan vergonzoso vasallaje.

Fué en el año 1928, después de haber hecho un estudio exhaustivo de la situación cinematográfica en España cuando emprendí la ardua empresa de reunir en una memoria todos los datos, referencias, estadísticas, etc., recogidas durante diez y ocho años de vida profesional en Francia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, Méjico y diferentes naciones de Hispano América.

En esta memoria que puse personalmente en manos del general don Miguel Primo de Rivera demostraba, entre otros extremos, con datos y pruebas incontrovertibles que el espectador español pagaba en ocasiones por el artículo de consumo cinematográfico importado del extranjero diez y hasta veinte veces menos de lo que pagaba el espectador (consumidor) del país exportador de ese artículo. Esto era un dumping manifiesto de proporciones colosales que no sólo impedía la implantación de un cine propio en España sino que socavaba también los cimientos del Teatro Español, en todas sus manifestaciones y géneros. Daba en esa memoria datos exactos que lamentó no recordar, del número de los locales dedicados a los espectáculos teatrales genuinamente españoles, desde la zarzuela grande, el drama y la comedia al género chico e incluso al llamado género ínfimo, convertidos en cines. (Creo que la cifra que yo consignaba representaba por lo menos un 80 % de todos los locales de España.) Para combatir este dumping sugería medidas drásticas, aunque como medida inmediata, transitoria, preconizaba una que yo basaba en un artículo de la constitución referente a las Artes Gráficas que definía a éstas como "expresión del pensamiento en papel, cartón y materias inventadas o por inventar". Recuerdo vagamente que, basándome en esa reglamentación dictada para defender al libro español - reglamentación que yo extendía al producto cinematográfico, incluyéndolo en la definición que daba la ley española a las artes gráficas, el film con títulos y subtítulos en español debía tener un trato similar al recibido por el libro editado en el extranjero, en idioma español.

Después de leer mi memoria, el general Primo de Rivera me concedió el honor de una entrevista, durante la cual expresó su aprobación por el proyecto y su firme propósito de estudiar urgentemente las medidas preconizadas en el mismo, no sólo para crear una cinematografía nacional sino también para defender al teatro español de un dumping devastador que - estaba de acuerdo conmigo - amenazaba su existencia misma.

Esto sucedía a fines del año 1929; poco tiempo después el insigne patriota fallecía en París y mi memoria "el viento se la llevó" pero con tan mala fortuna que cayó en manos de gentes que simpatizaban muy poco con las ideas contenidas en el trabajo y menos todavía con el que las expresaba.

Un año atrás, mientras redactaba la memoria, hube de comprobar por mí mismo el estado de cosas que imperaba en el ámbito cinematográfico es-

pañol, realizando en regimen de cooperativa una película de largo metraje- género slapstick - titulada El Fabricante de Suicidios. La protagonizaban Blanquita Suarez y Pitouto, el triunfador de La Casa de la Troya.

Rodé el Fabricante de Suicidios por el procedimiento llamado despectivamente en Hollywood " Poverty Row" que vi practicar en Los Angeles a productores y realizadores hoy famosos, sin estudios, al aire libre, trabajando como forzados de sol a sol, un cine de " artesanía" según una desatinada definición del señor Bardem, a la que habré de referirme en otro lugar. (Con este cine comenzaron su carrera Griffith, Ince, Mack Sennett, Hall Roach, De Mille, Ford, von Stroheim, Capra, Cruze, von Sternberg y otros famosos de Hollywood)

Todos los que tomamos parte en Fabricante de Suicidios, director, guionista, operador, técnicos, artistas y hasta extras trabajamos gratis pro Deo. El negativo costó en todo y por todo 8.000 pesetas. Una distribuidora de películas norteamericanas, para ser exactos, la Universal la tomó en distribución y no obstante haber alcanzado una lisonjera crítica de prensa, la distribuidora optó por guardarla en sus estantes. No recibimos un solo céntimo: solo la satisfacción y el honor de que fuera distribuida, aun que fuera simbólicamente, por una empresa norteamericana.

En aquellos días, en un viaje a Madrid topo con un señor Vitores, el hombre que compró a Lee DeForrest, el inventor del cine hablado, una patente y con ella una cámara provista de célula foto-eléctrica para toma de vistas, y todos los elementos necesarios para la exhibición de los films producidos por ese procedimiento.

Mediaba la curiosa circunstancia de que Lee DeForrest, el genial inventor de la lámpara de tres electrodos que hizo posibles la radio, el cine sonoro y la televisión, tenía sus talleres en Nueva York en la famosa calle 42 , en el Candler Building, pared por medio de los talleres de Trucaje, Imprenta y Laboratorio que bajo las denominaciones de Francisco Elías, J.A. Elías y Elías Press. Inc. funcionaron desde el año 1916, en que los fundé, hasta el 1930, produciendo el 70 u 80 % de los títulos y subtítulos de toda la producción norteamericana. En el transcurso de esos años dichas oficinas fueron visitadas y frecuentadas por muchas, por no decir la totalidad, de las personalidades que pasaron en aquellos tiempos por Nueva York, grandes figuras del arte, de las letras, de la política, de la aristocracia y de la ciencia de España e Hispanoamérica. Y entre estas personalidades cuya relación llenaría un buen número de páginas sólo citaré a una sola, porque juzgo que su nombre tiene un puesto de honor forzoso en este informe sobre el cine patrio e internacional. Me refiero a la ilustre canzonetista Conchita Piquer. En nuestras oficinas conoció a Lee DeForrest y éste la contrató para que cantara en una de sus primeras películas sonoras. Fué pues, la españolísima Conchita Piquer si no la primera, una de las primeras artistas del cine hablado universal. (Los otros artistas fueron Eddie Cantor, Weber and Fields, Sissie and Blake, Phil Baker, Eva Ruck y Sammy White. Las películas fueron estrenadas en el cine Rivoli de Nueva York por el año 1923)

Recuerdo que por aquel entonces mi vecino de oficina y admirado amigo mío, señalando primero la cámara con que hacía sus experimentos (llamada por él PHONOFILM) y luego el taller de imprenta cuyas tres Linotipias apenas daban abasto para imprimir los textos que luego habían de fotografiarse para poder ser insertados en las películas, me dijo: - This will kill that. Una profesión que, por supuesto, tardó pocos años en realizarse.

Ruedo EL MISTERIO DE LA PUERTA
DEL SOL la primera película habla
da en español realizada en el mun
do

! Qué lejos estaba yo de pensar en aquellos momentos que ese mismo armatoste u otro parecido había de hallármelo yo en Madrid algunos años después y que había de realizar con él el primer film hablado en España ! Lo titulé El Misterio de la Puerta del Sol y llevé en él de operador a Tomás Duch y de protagonista a Juan de Orduña. En aquellos tiempos el ahora laureado realizador de tantas y excelentes películas era en el ámbito cinematográfico español de los pocos, muy pocos, que creían en el triunfo de la nueva modalidad. Se embarcó conmigo, alegremente, en esta aventura, en la que poco teníamos que ganar y mucho que perder y que, en ocasiones, alcanzó perfiles trágico-cómicos. Se rodó en el jardín de un hotelito de la Ciudad Lineal, en pleno y riguroso invierno. Se levantaron decorados al aire libre y más de una vez éstos se desclavaron y se mudaron de sitio porque esta operación resultaba más fácil que la de cambiar de lugar la cámara, un artefacto pesado y difícil de manejar. Como el sonido y la imagen se imprimían en la misma cinta y el productor no quiso o no pudo meterse en nuevos gastos - separándolos mediante un trabajo de laboratorio para darle el paso sincrónico adoptado como standard - la película se pasó únicamente en ciudades y pueblos de provincia, en cines que el productor previamente acondicionaba con sus aparatos de proyección y amplificación. Por esta causa no se pasó en proyección normal. La película se estrenó, no obstante, en una capital castellana, Burgos, el mes de febrero de 1929, y fué indudablemente LA PRIMERA PELICULA HABLADA EN CASTELLANO REALIZADA EN EL MUNDO.

Corre el año 1.930. Vuelvo a París. El cine hablado triunfa en toda la línea. Productores y realizadores españoles e hispano-americanos van a París, a Londres y a Berlín y en esas capitales se llevan a cabo varias producciones habladas en castellano. A ninguno se le ocurre la idea de que en España se puedan hacer películas según esta modalidad. No existe en España un solo estudio, pues aun aquellos levantados durante la época del cine mudo fueron todos cerrados o desmantelados. (Prueba de ello es que los dos primeros estudios fundados en la era sonora, en España, Orphea en Barcelona, en 1932, y Cea en Madrid, al año siguiente, lo fueron en lugares improvisados, el primero en un palacio de la clausurada Exposición y el segundo en un parque de recreos de la Ciudad Lineal.)

Fracaso del cine hablado en español, realizado en Hollywood y París

En ese período se llevan a cabo serias tentativas para producir películas habladas en español, en París y Hollywood. Todas son catastróficas y terminan bajo el signo del fracaso, especialmente el producto salido de los estudios de Joinville-le-Pont, de París. Un ejemplo de esto fué el estreno en Barcelona, en el Cine Coliseo, de la Paramount, de una película salida de dichos estudios, titulada " Salga usted de la cocina" dirigida por el realizador chileno Jorge Infante. Se estrenó en la sesión de la tarde y no llegó al término de su proyección por el alboroto que armó el público, el cual, después de desahogarse rompiendo unas cuantas butacas

pidió y obtuvo la devolución de su entrada. En honor a la verdad debo consignar aquí una versión confidencial de este hecho insólito. Por supuesto, la película era francamente mala, pero no hasta el extremo de provocar un alboroto de semejantes proporciones. Algunos años después dos ex-dirigentes de la más alta categoría de la empresa Paramount me confiaron que este incidente lo provocaron ellos mismos, esto es, el sector Distribución en pugna con el sector Producción, los primeros fieles a la consigna de no permitir la difusión de películas habladas por españoles, fuera donde fuera, en París o en Hollywood. (La idea de hacerlas en España estaba por completo descartada: la nación que en cinco o seis lustros no había conseguido montar un solo estudio decente, en la época muda, no levantaría jamás estudios sonoros que exigían más costosos y complicados aparatos y elementos y personal técnicos que no existían en España. Sentían por los realizadores españoles un desprecio absoluto. Estaban con ellos, no obstante, Benito Perojo, Florián Rey y Eusebio Fernandez Ardavin pero fueron preteridos por hispanoamericanos como Harlan, Adelqui Millar, Infante y otros que le eran muy inferiores; la prueba más elocuente de ello fue que, cuando algún tiempo después aquellos compitieron con éstos en España, en igualdad de condiciones, la superioridad de los realizadores españoles fue abrumadora. Uno de estos ex-dirigentes de la Paramount trabó en estos últimos tiempos una sólida amistad conmigo y por él pude enterarme de que algunas semanas después del fallecimiento del general Primo de Rivera mi memoria se hallaba sobre la mesa de Mr. Hays, el ex-Cartero Mayor (Ministro de Comunicaciones) que los productores y Distribuidores y Exhibidores cinematográficos de los Estados Unidos habían elegido como un zar todopoderoso defensor de sus sagrados intereses.

Intento fallido de realizar MARI-
NA en España

A esta serie de fracasos del cine español rodado en el extranjero, se une el que yo en esos días experimento personalmente en una nueva tentativa para rodar una película sonora en España. El asunto elegido por mí es MARINA. Consigo los derechos de los herederos de los autores, la colaboración de Miguel Fleta, un equipo móvil de sonido, cámaras, aparatos de iluminación, personal técnico. Puede decirse que tengo virtualmente el 100 por ciento del capital necesario para hacer la película. Los capitalistas, un francés y un peruano, no exigen más que un contrato de distribución en España, con una garantía mínima y sin adelanto alguno.

Emprendo dos viajes a España y fracaso en mis gestiones. A los distribuidores a quienes expongo el negocio les parece magnífico: Marina, con un tenor de la talla de Fleta sería, ciertamente, un "taquillazo". Ahora bien, la idea de rodarla en España, enteramente en exteriores y decorados naturales, en Lloret de Mar, les parecía un disparate mayúsculo, una verdadera locura. ! Cómo iba a poder rodarse una película hablada cuando no se había producido una, medianamente decorosa, en toda la historia del cine mudo! El mismo Perojo, considerado entonces el mejor realizador español lo había probado, fracasando en las películas hechas en España y triunfando en las que había realizado en los estudios extranjeros... Para que MARINA tuviese éxito tenía que rodarse en un estudio extranjero y, naturalmente, con un director extranjero.

Me consuelo de mi fracaso trabajando para el cine francés, sostenido siempre por la secreta esperanza de que por conducto del mismo he de alcanzar mi propósito que es el de dotar a mi patria de una cinematografía propia, sin injerencia alguna extranjera. Y más pronto de lo que yo mismo imagino

encuentro a la persona que ha de permitirme realizar mi ambición. Esa persona es Camille Lemoine. A instancias del gerente de la casa Gaumont de Barcelona, Monsieur Huet, le ayudo a transformar un film corto que acaba de realizar con Imperio Argentina, titulado CINOPOLIS, en una película de largo metraje. Dirigida por un director incipiente, el malogrado José M. Castellví, esta película, estrenada en el cine Fantasio de Barcelona es, entre todas aquellas películas rodadas en el extranjero, la que alcanza mayor éxito en España.

Realizo en París la película hablada en francés BLANC COMME NEIGE (En español MANOS ARRIBA) ...

Algún tiempo después, para este mismo Lemoine escribo y dirijo la película musical, en francés, BLANC COMME NEIGE, con Roland Toutain y Betty Stockfeld de protagonistas. La película estrenada en el GAUMONT PALACE, de París, a la sazón la sala de mayor capacidad y lujo de Europa, alcanza a un gran éxito de público y crítica. (Con el título MANOS ARRIBA se estrena en el Cine Fantasio de Barcelona y en el Palacio de la Música de Madrid, con lisonjero éxito de público y crítica)

El éxito de este film me abre facil camino en el cine francés. Escribo para el conde de Pourtalès el argumento de la película SOUS LES CASQUES DE CUIR y soy nombrado supervisor de las vistas aéreas de este film de guerra, dirigido por Albert de Curville y distribuido por UNITED ARTISTS. Los operadores franceses traman una conjura contra José Gaspar, el operador que yo importo de España para las vistas aéreas, en las que es un verdadero especialista. Es despedido y yo le sigo. (No puedo por menos que hacer hincapié en el hecho de que mientras las empresas españolas importaban técnicos extranjeros, yo inponía a las empresas extranjeras técnicos españoles.)

Nacen los estudios ORPHEA, los primeros instalados en España a nivel europeo

No dejo de la mano a Camille Lemcine y cómo éste, entre tanto, debido al éxito comercial de Blanc comme Neige ha encontrado los créditos y los medios económicos para llevar a la pantalla un argumento del escritor francés socialista George de la Fouchardiére, titulado PAX - el cual debo yo adaptar y dirigir - le convengo finalmente para realizar la producción en España e intentar en ese país lo que no consiguieron en París y Hollywood los oineistas españoles y extranjeros. Llegamos a Barcelona a fines del año 1932 y nos instalamos en el Palacio de la Química de la Exposición que acababa de clausurarse , con un material alquilado en París y que debemos devolver en cuanto terminemos la película.

Nos ayuda en esta empresa, un tanto temeraria, el ingeniero español José M^a Guillen Garcia, amigo fraterno del que estas líneas escribe Mientras se van desescombrando el Palacio y acondicionándolo para el cine sonoro - con medios algo primitivos pero eficaces - se van levantando los decorados y cuando terminados los exteriores entramos en el improvisado estudio éste se halla virtualmente en condiciones para iniciar en él una producción continua y eficaz.

Prueba de ello es la película PAX rodada en tiempo relativamente corto y presentada en proyección privada a la crítica barcelonesa, la cual descubre, pasmada que en España pueden realizarse películas habladas, lo mismo que en París, Londres y Berlin.

PAX la primera película hablada
producida en un estudio español
se rueda en idioma francés.

La película fue rodada en única versión francesa. No pudimos interesar a nadie para una versión en español, pese a que resultaba sumamente económica. Es éste el primer fracaso que me apunto y como va a verse no es el último. En mi argumentación con Lemoine y con nuestro "caballo blanco" para convencerles de las múltiples ventajas que ofrecía el rodar la película PAX en España figuraba mi convencimiento de que, una vez preparados para rodarla, seríamos asediados por los productores y distribuidores españoles para producir por cuenta de ellos una versión en español del film. De mi habilidad como director no podría ya dudarse. Hallábase en Barcelona una copia de mi última película BLANC COMME NEIGE (!MANOS ARRIBA!) y a juicio de los periodistas que la vieron, su calidad era superior al nivel medio de las realizaciones españolas en el extranjero. A pesar de todo y de que agoté mis recursos suasorios nada conseguí.

Es paradójico que el cine español auténtico balbuceara sus primeras palabras en francés, pero esta fué una de las muchas y sorprendentes anomalías que concurrieron en ese alumbramiento impensado, imprevisto y, desde luego, completamente indeseado, diríamos fieramente repudiado por ese otro cine clásico español que desde hacía muchos años reinaba y sigue en los presentes días reinando, dueño absoluto del espectáculo cinematográfico en España.

Puede decirse que, en aquellos días, la opinión general de los cinematografistas españoles era la de que nuestra empresa estaba condenada al más estrepitoso de los fracasos.

Desde los mismos comienzos del rodaje nos vemos obligados a prescindir de las prometidas ayudas oficiales a nuestra empresa, ya que los elementos en aviación y en otras actividades, con raras y honrosas excepciones, al "no ver claro", con mil argucias y regates se evadieron de sus obligaciones.

Tenemos que contratar los servicios del aviador civil Canudas quien hace con su avioneta todas aquellas acrobacias sobre la ciudad que se niegan a hacer..." por peligrosas" los aviadores al mando del capitán Sandino.

Dice a propósito de esta película el cronista Cabero en su Historia de la Cinematografía Española, página 383.

" La película se realizó a satisfacción y desde el momento en que se pasó de prueba ante directores y técnicos comenzaron a llover contratos de alquiler en los Estudios que no habían de cesar ya, por lo menos hasta el presente. Pero Francisco Elías que ya le había tomado el gusto a la cinematografía parlante, antes de que nuevos directores pisaran los estudios de Orphea, quiso realizar otra película de pocas pretensiones que llevaba por título El Último Día de Pompeyo, con los siguientes ele-

"mentos: autor y directos Francisco Elías, cámara José Gaspar, intérpre-
"tes principales: Antoñita Colomé y Pitouto.

Aquí el cronista invierte los términos y como en otras ocasiones cuenta a su manera la historia. Porque lo cierto es que mientras monto la película terminada (en esos días no existía en España un solo montador conocedor de la técnica del montaje sincrónico de dos o tres bandas y hube yo de encargarme de ese trabajo personalmente, sin ayuda alguna) de la cual se han visto frangmentos inconexos, Lencine acuciado por las reclamaciones de las casas que nos alquilaron el material y convencido, después de dos viajes a Madrid que los poderes públicos se desentenderían de sus promesas de ayuda, decide dar por terminada " l'aventure espagnole" y regresar a Francia.

Filmo la película corta hablada en castellano EL ULTIMO DIA DE POMPEYO, una tentativa desesperada para salvar al Cine español a punto de morir asfixiado en la cuna

Es, entonces, cuando se me ocurre una última y desesperada tentativa. La de rodar apresuradamente antes de que se llevasen el camión de sonido, las cámaras y las luces , una película hablada en español.

Interrumpiendo, pues, el montaje de PAX, sobre un asunto a toda prisa improvisado, ruedo en pocomo menos de dos semanas una farsa cómica(del género llamado en Hollywood "slapstick) titulada El Ultimo Día de Pompeyo.

Mientras tanto, en esos días, van llegando a Barcelona, atraídos por el hecho insólito, inaudito, de que puedan rodarse películas en España, elementos dispersos procedentes de las "liquidaciones " de Joinville-le-Pont y Hollywood. El primero de ellos es Benito Perojo. No tardan en sumarse a él Carlos San Martín, Adelqui Millar, Richard Harlan - los fracasados de Joinville-le-Pont. También se encuentran en Barcelona José Buchs, Rolandán, Artola, Aznar, Florián Rey y otros, de Madrid, directores más o menos renombrados del cine mudo.

Un providencial " caballo blanco" salva la situación

Hay expectación, entusiasmo y grandes deseos. Lo único que falta es dinero. Y como no hay que contar con el que guarda en sus arcas la Cinematografía española- ninfa Egeria del cine extranjero - la aspiración suprema se centra en la busca y captura de un " caballo blanco". Este "caballo blanco" surge para bien del cine hispano que ha estado a punto de morir asfixiado en su cuna. Y, extraño e ingrato azar, no es español. Se llama Emilio Gutierrez Bringas, es mejicano, residente en Madrid y su fortuna proviene de tierras aztecas. (Cosigno este dato, al parecer trivial e innecesario no con el fin de criticar al capital español, tildado siempre de cobarde y pusilámne. Mi propósito no es más que demostrar hasta que extremo había llegado en esos años el capital hispano en su desconfianza y aversión al negocio del cine.)

Con Rosario Pi y Pedro Ladrón de Guevara forma Gutierrez Bringas la enti-

dad STAR FILMS y finanza su primera producción: " El Hombre que se reía del amor" protagonizada por Rafael Rivelles y bajo la dirección de Benito Perojo.

Con ésta película de Perojo que éste lleva a término con toda felicidad los cinematografistas españoles comienzan a darse cuenta de una nueva, extraña, pasmosa, inconcebible realidad. En España pueden hacerse películas habladas como en el extranjero.

Sin embargo transcurre todo lo que resta del año 1932 y las películas que se ruedan todavía en ese periodo que son seis: Carceleras, El Canto del Ruiseñor, Yo quiero que me lleven a Hollywood, El Sabor de la Gloria, Besos en la Nieve y el Nocturno de Chopin, las realiza el referido grupo productor, Star Films, y el propio Lemcine, quien ya en su elemento, con su estilográfica y ~~manos~~ de letras en blanco maniobra y se entrega con fruición al arte delicado del " peloteo". Es cierto que para hacerlo dispone ahora de una firma de primer orden: la del referido Emilio Gutierrez Bringas, propietario de dos o tres inmuebles en Madrid y con un descuento bancario superior a millón y medio de pesetas.

No han transcurrido seis meses del rodaje inicial de PAX cuando se da el caso de rodarse a la vez en los improvisados estudios Orphea, cinco películas.

EL CINE ESPAÑOL HA NACIDO Y DESDE ESTE MOMENTO SE DESARROLLA DE UNA MANERA PORTENTOSA, A UN RITMO ACELERADO Y CONSTANTE QUE SOLO LA GUERRA INTERRUMPE TRES AÑOS DESPUES.

Este único capítulo triunfal de la Historia del Cine Español comienza, pues, en el año 1932...

Lo inicia el autor de este trabajo, quien convence a un productor francés, Camille Lemcine, para emprender juntos " l 'aventure espagnole" con un material técnico alquilado para rodar una película francesa y el dinero justo, justísimo, para realizar ésta. Lo contrario, repito, de lo que practicaban los cineistas españoles, yéndose al extranjero a rodar films españoles.

El mismo Camille Lemoine, ocho años después cerraba este único ciclo constructivo del cine hispano, fundando en Madrid los estudios Sevilla Films y colaborando en la fundación en Barcelona de los estudios Kinefon. Y, dato curioso del que hablaré más adelante: este regreso de Lemoine a España y la reanudación de " l'aventure espagnole" los realizó gracias al sacrificio personal del autor de estas líneas.

En este periodo reducido de tiempo, más reducido todavía a causa de los años de guerra, se montan en España ! 14 estudios! se crea una industria de auténtico cine nacional, con sólidos cimientos, y las películas rodadas en esos estudios se imponen en todos los programas de los cines, venciendo en toda la línea a las producciones extranjeras.

Y esto, no me cansaré de repetirlo, ocurre en los años más negros de la historia de España, en medio de huelgas paralizadoras, de conatos revolucionarios como el de Asturias, de intranquilidad e inestabilidad económicas y cuando el capital español sólo piensa en evadirse del suelo pa-

trio. Aquel pigmeo que fué siempre el cine hispano se convirtió en el transcurso de cuatro años en un gigante. Por su propio impulso, sin ayuda estatal de clase alguna - e incluso con la soterrada enemiga de la República española que sólo pensó en imponerle impuestos - le bastó HABLAR, directa, franca, abiertamente, el castellano, el idioma en que escribió Cervantes su inmortal Don Quijote, el idioma en que se forjaron los mitos más famosos de la literatura universal, el único entre los idiomas y dialectos que se hablan en España que por su universalidad puede ostentar el título glorioso de IDIOMA ESPAÑOL.

Me he preguntado muchas veces: ¿ hasta dónde habría llegado ese cine, en su crecimiento vertiginoso, sin la puñalada que le asestó años más tarde la cinematografía clásica extranjera, mediante el mortal dispositivo del doblaje? Encarrilado como estaba al comenzar el Movimiento habría llegado a ser el PRIMERO de Europa y el SEGUNDO del mundo occidental. Baso esta convicción en el hecho de que en 1940, a los ocho años de su nacimiento tenía España más estudios que Francia y Méjico juntos, hecho que pude comprobar cuando a fines del año 1938 pasé por París en mi malhadado viaje a Méjico.

En cuanto a mis actividades fílmicas en ese período, además de esas dos películas-piloto PAX y el ULTIMO DIA DE POMPEYO, intervine como autor y argumentista en el film MERCEDES que aunque deficientemente realizado alcanzó un éxito delirante en su exhibición en el cine Kursaal, de Barcelona.

Produzco y realizo BOLICHE, película 100 % hispánica

BOLICHE, escrito, producido y dirigido por mí en aquel periodo, a fines del año 1933, fué realmente la culminación de aquel momento cinematográfico iniciado apenas dos años antes. BOLICHE fué el resultado de una combinación con Lemoine por la cual pierdo mis derechos como socio fundador de los estudios ORPHEA. Contra la cesión de esos derechos Lemoine pone a mi disposición: servicio de estudios, escenografía, película virgen y laboratorio. El trio Irusta-Fugazet-Demare, entonces muy popular en España, a cambio de su actuación personal en la película y una pequeña aportación de dinero adquiere la exclusiva de explotación de la misma en toda la América española.

Estrenada durante las fiestas de Navidad del año 1933 en el cine Cataluña de Barcelona y el Coliseum, de Madrid, la película obtiene un éxito resonante de público.

Esta película establece en España records de taquilla sólo superados posteriormente por las películas Sor Angélica y Morena Clara.

BOLICHE fué la primera película verdaderamente hispánica rodada en España. Cada uno de sus protagonistas, gallegos, catalanes, castellanos, criollos argentinos se expresaban con la fonética y giros de lenguaje del país a que pertenecían. Su éxito extraordinario fué por igual en España, en Argentina, en Cuba, en Méjico y otros países del ámbito lingüístico hispano.

El corresponsal en la Habana de la revista neoyorquina VARIETY, la más importante en su género de los Estados Unidos, al comentar el estreno de BOLICHE en el Teatro Payret de aquella ciudad, comienza la crónica con

estas palabras:

"Durante mucho tiempo las películas en español han estado invadiendo esta isla y todas han fracasado. Ahora, esta producción constituye la excepción de la regla. Seguramente dará dinero"

(Dio dinero. 90.000 dólares, según referencias del señor Menasces, un cinematografista cubano de gran prestigio, el cual, cuando me encontraba yo en Méjico se hallaba al frente de la organización Cesáreo González en la nación azteca).

A propósito de la explotación de BOLICHE en España deseo consignar los hechos reveladores siguientes:

Obligado a entregar dicha película para su explotación en España a Lemoine, éste que ha organizado una distribuidora bajo la consabida denominación de Orphea Films, lanza la película dentro de un lote integrado por: Susana tiene un secreto. Odio. El Café de la Marina.

La distribuidora novel carece de personal idóneo. Es una combinación de Lemoine en la que intervienen políticos como Aurelio Lerroux y Pich y Pon. Su personal, gente recomendada, inepta, ignora los rudimentos de la distribución. Para ayudarles me procuro, valiéndome de mis contactos personales con elementos amigos de las distribuidoras "Paramount" y Metro, relaciones de las cantidades pagadas en distintas poblaciones de España por los exhibidores para el pase de sus películas de primera categoría. (Aludo particularmente al importe del "seguro" o cifra mínima a pagar por el exhibidor sobre el porcentaje convenido)

Orphea Films se guía, pues, en sus contratos por las cantidades expuestas en sus relaciones, absolutamente verídicas, pues yo mismo me encargué de su verificación, no creyendo en modo alguno que una película nacional superara en aquellos días los ingresos de las grandes películas americanas.

Escalada vertiginosa del producto
cinematográfico español

Los hechos sin embargo, no tardaron en demostrarnos y hablo estrictamente con relación a la explotación de Boliche y de Susana tiene un secreto (de Perojo) que las cifras de la Paramount y de la Metro eran bajísimas. En todos aquellos cines en donde los distribuidores controlaban eficazmente las entradas, éstas alcanzaban una cifra doble o triple de la establecida por esas casas como garantía-tope de su porcentaje.

Un año después la película Sor Angélica pulverizaba los records establecidos por Boliche, duplicando o triplicando los ingresos de taquilla de aquel film.

Y, cuando en los comienzos de 1936, lanza CIFESA su última producción MORENA CLARA, dirigida por Florián Rey, ésta alcanza en su explotación por todas las ciudades y pueblos de España ingresos muy superiores a los de Sor Angélica, en general, diez quince y hasta veinte veces mayores que los que jamás obtuvo película americana alguna.

El estudio y análisis de esta curva de ingresos entre los años 1933-1936,

desde las marcas-topes de las grandes producciones americanas hasta aquellas establecidas por la distribución de MORENA CLARA suministra más de un ejemplo de la fuerza y vitalidad de la película española cuando lucha en condiciones de igualdad con una película extranjera no adulterada y falsificada.

En cierta rueda de directores a la que yo asistí, el recientemente fallecido director Santillán, corroborando mi afirmación de que los americanos habían perdido la batalla declaró que dos meses antes de iniciarse el Movimiento era corredor de películas de una casa norteamericana cuyo nombre no viene al caso, y que por dondequiera que iba, en la región catalana (la más reacia de todas las regiones españolas a la película nacional) los empresarios de los cines que visitaba rechazaban las películas americanas y pedían Boliches, Sor Angélicas, Verbenas de la Paloma y Morenas Claras.

Año 1933. Importantes acontecimientos en Madrid y Barcelona ..

En éste año 1933 tienen lugar otros acontecimientos importantes en Barcelona y en Madrid. Estos acontecimientos son los dos rumbos que ha de tomar en adelante la cinematografía nacional. Uno, es la aparición simultánea en Barcelona y Madrid de talleres de doblaje. Otro, la fundación en Madrid de dos empresas típicamente españolas, las dos establecidas sobre bases económicas amplias y sólidas las dos sin vínculos anteriores con esa cinematografía clásica española, ninfa Egeria del cine extranjero.

Me refiero a las organizaciones CIFESA Y CEA, las dos Productoras y Distribuidoras de material español, la última con estudios propios en la Ciudad Lineal, ya citados en otro lugar.

La colaboración de esas dos empresas da por resultado la producción de la película AGUA EN EL SUELO, de los Hermanos Quintero. Con éste film, dirigido por el finado director Eusebio Fernández Ardavin se inauguran dichos estudios. Después de esta película y en el mismo año 1933 se rueda en los estudios referidos, en tres versiones, La Traviesa Molinera, bajo la dirección del director francés d'Abbadie d'Arrast.

Sin pretender disminuir el mérito de esas dos empresas que, debo reconocer, señalaron un hito importante en la historia de la cinematografía patria, asentando las bases de una auténtica INDUSTRIA NACIONAL, pero deseosos también de defender los fueros de la verdad, tantas veces desvirtuada por los historiadores de esa época debo consignar que cuando se fundaron los estudios de la Ciudad Lineal, los de Barcelona habían producido ya unas catorce películas, las dos primeras dirigidas por el autor de este trabajo, tres por Benito Perojo, otras tantas por José Buchs y una por Florián Rey. (En las restantes intervinieron casi todos los directores españoles a la sazón en activo amen de varios directores extranjeros)

Todo lo cual me lleva a formular la siguiente pregunta: Sin ésta experiencia previa en Barcelona, realizada mediante la obstinada voluntad y el propósito deliberado, pugnaz y fijo - podría decir obsesionante - del autor de estas líneas ¿ se habría lanzado jamás el capital español a esa serie de empresas firmes y solventes que iniciada por las referidas empresas, respaldadas por sendos bancos y pasando por las de Ballesteros, Ropente, Efesa y Chamartín culminaron en la fundación de los Estudios Sevi-

lla Films?

A la vista de todo lo acontecido desde el principio de la historia de ese cine hispano hasta el año 1932 en que la producción de películas en español fracasa ruidosamente en Joinville-le-Pont y en Hollywood, la contestación, a mi entender, no puede ser más que un NO rotundo. Tanto más cuanto, a raíz de esos fracasos, los americanos pusieron rápidamente en práctica la técnica del doblaje y este encontró de inmediato un clima propicio.

Fué, pues, el impulso arrollador que tomó en muy poco tiempo el film nacional lo que retardó el empleo de ese dispositivo mortal y permitió la fundación de todos aquellos estudios y la implantación de una auténtica industria nacional cinematográfica.

La guerra interrumpió este proceso ascendente de la novel industria y, terminada la misma el Cine extranjero, en otras palabras, el cine americano fué recobrando el terreno perdido, inundando de películas dobladas en español el territorio nacional.

Más inexactitudes y omisiones
de don José M^a García Escudero

Se ha exagerado la importancia del decreto de obligatoriedad. Cuando éste se disetó, dos años después de terminada la guerra, el cine americano disfrazado de español había ganado la batalla y era dueño y señor - como lo es hoy - del mercado nacional.

Aunque amante de su folklore y de sus manifestaciones artísticas, el espectador habitual de cine en España, prefería " Lo que el viento se llevó" a " Carceleras" y pongo como ejemplo esta película porque es la que según la historia pergeñada por el señor García Escudero encabeza la producción del año 1932, seguida de Niebla y de Pax. En la relación que antecede a su mencionada historia PANTALLA DE ANTEGUERRA Y PANTALLA DE POST GUERRA, no hace distinción alguna entre el año 1931 y el año 1932, y escamotea el hecho trascendental de que entre esos dos años tuvo lugar, dijérase como por ensalmo, el nacimiento del cine nacional con la fundación de los estudios ORPHEA. Así pues, sin solución de continuidad pasa del año 1931 al 1932, incluyendo en el primero la realización de las películas sonoras Embrujo de Sevilla y Mamá, realizadas por Benito Perojo en los estudios extranjeros e incluyendo en el año 1932 Niebla, rodada también por Perojo en estudios extranjeros. Así mismo incluye en el año 1933 El Hombre que se Reía del Amor, igualmente de Perojo, realizada un año atrás (1932) inmediatamente después de que yo rodara lo que ahora se llamarían películas-piloto" Pax y el Ultimo Día de Pompeyo. Esta realización del director que en aquellos tiempos gozaba de mayor prestigio en España y en el extranjero, fué un factor muy importante en el ulterior y rápido desenvolvimiento del cine hispano, porque se le atribuía por doquier a este realizador una fobia contra la producción de películas en España, y esta, El Hombre que se Reía del Amor, y las que a continuación rodó ininterrumpidamente hasta " Nuestra Natacha", terminada poco antes de iniciarse el Movimiento Nacional, las realizó todas, sin excepción, en el solar patrio, por la sencilla y única razón de que hasta 1932 España no estaba dotada de los medios y elementos materiales y técnicos indispensables para producir películas al nivel europeo.

En esta Pantalla de Anteguerra y Postguerra a que nos referimos y que suponemos una introducción a la Historia en Cien Palabras del Cine Español del señor García Escudero, menudean las inexactitudes y las omisiones. Por ejemplo pasa del año 1936 al 1939 sin hacer referencia a las películas habladas en español rodadas durante ese período de guerra, en los estudios de Barcelona y Madrid y en los extranjeros. En aquellos años se rodaron numerosas películas en la España roja, todas ellas "políticas" y en ellas intervinieron realizadores que posteriormente obtuvieron fama y fortuna bajo el nuevo régimen. No citaré los nombres de estos directores ni los títulos de los films políticos, rabiosamente rojos" que realizaron; solo citaré los títulos de dos films que fueron la excepción de la regla, Bohemios, del Maestro Vives y No quiero, no quiero, de Benavente, no porque los realizara el autor de éstas líneas, sino porque entre los 20 o 22 films que se produjeron en los estudios de Madrid y Barcelona, fueron los únicos que se explotaron en la España Nacional después de terminada la guerra. Los films "El Barbero de Sevilla" (Perojo) " Suspiros de España" (Perojo) " Mariquilla Terremoto" (Perojo) Carmen la de Triana (Florián Rey) los realizaron estos directores en estudios alemanes e italianos durante el mencionado período. Este voluntario cerrar de ojos a la realidad de los hechos es una de las características que más se advierten en dicho trabajo y en verdad no sé a qué atribuir la circunstancia de que en la enumeración de películas hechas antes de la guerra no figure " Rataplán", producida, escrita y dirigida por el autor de estas líneas y juzgada por la crítica de Madrid y Barcelona como una de las mejores sino la mejor de todas las realizadas en España.

Estoy plenamente convencido de que el señor García Escudero en sus errores manifiestos, omisiones y alteraciones de la verdad no ha obrado jamás de mala fé.

La mala fe, la ignorancia, el silenciamiento deliberado de ciertos hechos, todas las malas pasiones engendradas por los celos profesionales, la vanidad, la envidia, las rencillas, todo ello alimentado y estimulado por la política maquiavélica y los métodos arteros de las empresas norteamericanas y sus sostenedores en España, los eternos condes Julián y don Opas que intervienen en todas las invasiones de nuestro solar, eran los sedimentos que inficionaban las fuentes de información en las que el señor García Escudero debió beber, en sus primeros contactos con el cine hispano. Por otra parte existía en aquella época y en su forma más virulenta la infección de la intelligentsia marxista con sus dogmas y predicados antiburgueses. Fué esta intelligentsia una poderosa aliada de los burgueses circuncisos de Hollywood, los cuales se solidarizaron con ella y la alentaron por lo que tenía de destructivo para la cinematografía europea. Por supuesto, esto no les impedía seguir aferrados, en su caza, a sus métodos propios, a sus películas románticas, con todos los incentivos y alicientes que reclamaba el espectador " pequeño burgués" que representaba el 95 por ciento o más de la masa espectadora. Esta, como en los tiempos de Juvenal reclamaba panem et circense, y ésto último lo suministraba a manos llenas las factorías de Hollywood, no sólo para el consumo propio sino para el del universo entero.

A reserva de volver a tratar de este tema, muy importante, pues ha sido y sigue siendo una de las rémoras del siempre incipiente cine nuestro, relataré lo más someramente posible mis últimos contactos con el cine patrio antes de que emprendiera mi viaje a Méjico.

Produzco y realizo RATAPLAN. Soy contratado para dirigir DOÑA FRANCISQUITA. Realizo MARIA DE LA O. Soy contratado por la CIFESA para dirigir LA MARQUESONA

Después de "Bolíche" y para hacerme perdonar la "agresiva comercialidad" de este film, produzco el ya mencionado Rataplán. Aquí no hay castañuelas, ni golas, ni levitas, todo eso que abomina el señor García Escudero. No es comercial, por supuesto. Es un alarde desorbitado de técnica, pero a la masa espectadora no le interesa la técnica, es la obra, la entreña de la obra lo que reclama su interés, su emoción. Consciente o inconscientemente está de acuerdo en eso con Shskespeare, de que "the play es the thing". Con este film pierdo todo lo que gané con Bolíche y termina mi breve carrera de Productor-realizador. Pero esta "no comercialidad" de Rataplán es precisamente un signo de distinción, de logro profesional y lo que pierdo en dinero lo gano en reputación. Me llueven las proposiciones y contratos. Firmo con una empresa alemana para realizar Doña Francisquita, pero rechazo el guión que me imponen, porque la crítica me aclama como a un realizador de primera fuerza, pero me rechaza como guionista o autor. Escribo, sin embargo, mi propio guión a toda prisa; los autores de Doña Francisquita, de Góngora y Fernandez Shaw lo aprueban, pero mientras lo convierto en guión técnico me entero de que en los estudios Cea, de Madrid, en donde se ha de rodar el film están levantando decorados de acuerdo con el guión por mí rechazado. Devuelvo mi contrato al dueño de la empresa, un dignísimo caballero judío, Herr Oliver, que me indemniza espléndidamente y reconoce un año más tarde su error. Doña Francisquita, o mejor dicho, Fraulein Franziska fué un tremendo fracaso. Otros elementos, también alemanes me ponen en contacto con el finado don Saturnido Ulargui. Una turba de comunistas, compañeros de viaje y comunistoides lo rodea, Perforo, gracias a los alemanes este muro espeso de intelligentsia y obtengo el contrato para realizar Maria de la O, sobre un pésimo guión escrito por dos autores de cuyos nombres no quiero acordarme. Es la película de mayor costo realizada en España hasta ese día. Por primera vez se importa de Hollywood una primera figura del cine mundial. Me refiero al actor de origen español Antonio Moreno. La película se rueda bajo mi dirección en los estudios Orphea, de Barcelona y en diversos lugares de Andalucía. La termino pocas semanas antes del Alzamiento nacional y está en proceso de montaje cuando recibo varias proposiciones de diferentes productores, entre ellas, CIFESA. Firmo con esta entidad a últimos días de junio un contrato para dirigir la película LA MARQUESONA, con Pastora Imperio de protagonista. Para ambientarme y elegir los lugares donde ha de rodarse la película emprendo el 1º de Julio de 1936 un extenso viaje por Andalucía.

Me había propuesto rodar esta película enteramente en exteriores naturales y decorados originales auténticos prescindiendo por completo de estudios. Mi propósito pareció en aquella época extemadamente revolucionario y poco menos que impracticable. A mí me parecía entonces, como me parece hoy, que ésta técnica de producción es la más adecuada para España, toda la cual, desde la frontera francesa a la portuguesa se me antoja un plató maravilloso.

Recorro Andalucía y Extremadura. Fijo in mente los lugares que recorreré en la película La Marquesona y sus gitanos: Mérida, Sevilla, Vejer de la Frontera, Montoro, Granada, Loja, Córdoba y nueva y finalmente Mérida, en donde en las ruínas del teatro romano en donde un año atrás los echara a ella y a su troupe la Guardia Civil, triunfa, apoteoticamente, la Marquesona.

Regreso a la capital y llego a ella la mañana del día 18 de julio de 1936.

El mismo día, sábado, me persono en las oficinas de la CIFESA y doy cuenta a don Vicente Casanova y a don José Cuquerella de mi determinación de realizar la película sin utilizar decorados de estudios. La idea sigue pareciéndoles descabellada e impracticable. Mi plan es llevar por ciudades, pueblos, posadas y campos un equipo ambulante - grupos generadores, luces, cámaras y sonido - en camiones y autocares realizar la película in toto en exteriores e interiores naturales. (Me anticipaba diez años a la técnica italiana que hizo de esta cinematografía una de las más prósperas del mundo. El público comenzaba a fatigarse del almibaramiento y artificio del cine hollywoodense y esto fué como una bocanada de aire fresco y naturalidad para el espectador. También me anticipaba muchos años a la era de los festivales en lugares históricos - Sagunto, Granada, etc.)

Aplazando para el lunes siguiente la discusión del candente asunto me despedido del señor Casanova, muy lejos de pensar que había de transcurrir diez años antes de que volviéramos a vernos (El film fué realizado por el finado Eusebio Fernández Ardavin, según la fórmula clásica en los sofocantes platós de un estudio. A pesar de mis llamadas desesperadas desde Méjico la CIFESA me dejó en la estacada y se desentendió entonces y después de mi contrato.)

Mi contrato con CIFESA me ha obligado a fijar mi residencia en Madrid - ya que el rodaje de la misma debe de hacerse en los estudios Cea. Los primeros días de la guerra los paso en una tensión dramática tremenda. Conozco a muy poca gente en Madrid, y en cambio mi ideología "ultranacionalista" es demasiado conocida entre la gente del cine, la cual, con raras y honrosas excepciones, milita en las filas marxistas. Llueven sobre mí denuncias y delaciones: todo ello trajo por resultado un encadenamiento de sucesos que culminaron en mi detención en la Checa de la calle de San Bernardo. De allí fuí conducido al Pardo, salvándome de ser ejecutado la intervención milagrosa de un inspector de policía, emboscado dentro del partido comunista, don Arturo Cámara, que falleció en Barcelona a poco de llegar yo de Méjico. Gran aficionado al Séptimo Arte había interpretado un papel cómico en mi película BOLICHE. Gracias a él obtengo un salvoconducto que me permite regresar a Barcelona.

En la ciudad condal topo nuevamente con Camille Lemoine. Su mente ha ideado un plan ingenioso para abandonar la zona roja "con algo en las uñas" Yo le secundo, inconcientemente, ya que desconozco sus verdaderas intenciones.

Realizo BOHEMIOS (adaptador, escañoógrafo, realizador y montador del copión y del negativo) con un salario de 20 pesetas diarias

Se trata de realizar en poco tiempo una película, La Generalidad de Barcelona sufragará su costo, muy reducido, ya que todos, artistas, técnicos, y obreros cobraremos el sueldo único impuesto por la CNT: 20 pesetas diarias.

En pocos dias escribo el argumento basado en la zarzuela del maestro Vives BOHEMIOS. Tengo a mi disposición todos los elementos de valía del cine y del teatro, teoricamente, porque en el momento de comenzar la película la

mayor parte de ellos, con pretextos diversos, no acuden a la llamada. En veinte días (90 horas de trabajo efectivo) llevo a cabo el rodaje de la película. Luego vienen los demás trabajos : musica, montaje del copión, mezclas y montaje del negativo. En las 15 semanas que invierto, en total, en la realización de esta película, en la que actuo como guionista, decorador, director y montador cobro la suma de ! Pesetas 2.100!

Camille Lemoine se hace cargo del negativo para entregarlo a la Generalidad. Mas lo que entrega a este organismo es una veintena de latas..... ! conteniendo descartes!

Cuando nos enteramos del caso Lemoine se encuentra ya en París con el negativo de una película que si no es una obra de arte es una producción viable. Tan viable que BRITISH-GAUMONT paga por ella cien mil dólares. Lemoine se reservaría España.

Lemoine le ha tomado gusto a la " aventure espagnole" y vuelve a España por el lado nacional y gracias a ese dinero fresco que a vuelto a depararle la eterna ingenuidad (por no llamarle estupidez) del que estas líneas escribe, pone los cimientos de los nuevos y últimos estudios cinematográficos españoles, los de Sevilla Films.

Como ya he dicho en otro lugar estos estudios cierran el ciclo de construcción de estudios en España. Quiso, pues, el destino que este ciclo transcendental del cine auténtico español se abriera y se cerrara, directa e indirectamente, con la intervención del sacrificio personal y el dinero del autor de este trabajo.

La CNT se ha apoderado mientras tanto de los estudios, laboratorios y todos los demás instrumentos de producción, distribución y exhibición de Barcelona. Por carecer de carnet sindical y las otras razones obvias soy descartado sistemáticamente de todas las combinaciones de producción que se llevan a cabo en aquellos días. Se improvisan directores y en los estudios Orphea, Lepanto y Trilla-La Riva se ruedan simultáneamente varias películas.

A instancias de los trabajadores de Orphea se me ofrece la oportunidad de participar en esas producciones. Se me provee de un carnet y se me da a elegir entre varios guiones. Todos ellos son tendenciosos y propagandísticos, cuando no de un sectarismo estúpido. Los rechazo.

En este forcejeo pasan meses y meses. Finaliza el año 1937. Y entretanto los capitostes de la CNT han podido darse cuenta de la calidad de lo producido por los jóvenes genios de la revolución proletaria. Y a la vista del resultado deciden suspender la producción sine die, y reorganizarla sobre bases nuevas. El hombre designado para este reorganización es Adolfo de la Riva (actualmente en Méjico) Co-propietario de los estudios Trilla-La Riva, ha abrazado más por conveniencia que por convicción la causa marxista. Tanto por la larga amistad que le liga a mí como por considerarme capaz de cumplir mi cometido me pone al frente de la producción, dándome carta blanca en cuanto a selección de argumentos, artistas y personal técnico.

Este nombramiento que confirma el Comité Ejecutivo coincide con mi ingreso en las filas clandestinas de la Falange, dentro de un grupo integrado por gente de cine y teatro, como Pedro Ladrón de Guevara, Enrique Guitart, Terol, Andreu, Rafael de León, Zamora, Martinez de Ribera y otros cuyos

nombres siento no recordar en este momento. Acaudillaba este grupo el ca marada Osete, asesinado más tarde por los rojos. Así pues, en la primera producción que realizo, dentro de la CNT doy cabida a cuantos elementos nacionalistas se encuentran en Barcelona necesitados de auxilio, entre ellos el finado Pedro Larrañaga, Emilio Diaz - el conocido comerciante de la Calle del Carmen, de Madrid - el coleccionista de objetos religiosos Alavedra, y otros.

Realizo para la C. N. T. una adaptación de la obra NO QUIERO NO QUIERO de don Jacinto Benavente.....

El asunto elegido por mí es NO QUIERO NO QUIERO de don Jacinto Benavente, Hállase éste en Valencia, escaso de recursos y allá voy acompañado de un responsable de la CNT. En un momento en que éste se halla ausente le digo al glorioso maestro que pida por la exclusiva de derechos 50.000 pesetas - que es la suma que lleva encima el responsable(?). Recibe finalmente, 40.000 pesetas por una cesión que desde el principio de nuestra entrevista estaba dispuesto a regalarnos. Ignoraba el insigne dramaturgo las nuevas directivas de la CNT, en cuanto al cine, directivas implantadas por mí de acuerdo con La Riva y la aprobación de los capitostes de la CNT, o sea el restablecimiento de las modalidades "burguesas pagando de acuerdo con sus valías y méritos a autores, actores, directores y personal técnico.

EL film NO QUIERO NO QUIERO se rodó en los decorados más fastuosos que había conocido hasta entonces el cine nacional. Y en el attrez o, vestuario de los artistas y ambientación no se regateó dinero en modo alguno.

El rodaje de la película se inicia a fines del año 1937 y termina en los primeros meses del año 1938, precisamente en aquellos días en que, bajo la presión del Partido Comunista, se inicia la liquidación de la CNT.

En la mañana del 17 de marzo de 1938 se proyecta en los estudios Orphea el copión de NO QUIERO NO QUIERO. Tiene que interrumpirse la proyección innumerables veces. Es el primero de los tres días de más intenso bombardeo que sufre Barcelona en toda la guerra.

Es un día fatídico para mí. Las dos bombas que caen en la casa de mi madre (q.e.p.d.) en la calle del Hospital 103, aquella mañana, son el punto de partida de una serie de acontecimientos que culminan en mi expatriación, a fines de septiembre de 1938, cuando ya se anuncia, inmediata, la Liberación.

La película gusta a todos. Está lista, cortado y montado el negativo, No falta más que positivar éste y obtener la copia standard para la explotación inmediata del film. Mas el Partido Comunista, enmarcado en la "legalidad" de la Generalidad de Barcelona, no entrega el material necesario para esa copia standard. Malraux, el comunista hoy arrepentido, lo derrocha en una película que realiza en los estudios Orphea, una película, por supuesto, de tema rabiosamente marxista.

En consecuencia el negativo de NO QUIERO NO QUIERO, cortado, mentado, pegado y listo para positivar en los primeros días del mes de abril de 1938,

no llega JAMAS, en los meses que median entre ese mes de abril y aquél en que los rojos emprenden la desbandada final hacia Francia, a convertirse en copia standard. En aquellos diez meses de CNT no pudo disponer, en ningún momento, de los tres mil metros de película virgen positiva que eran indispensables para la precitada copia standard.

En la desbandada los pocos obreros extremistas de los estudios ORPHEA se llevaron a Francia el negativo de NO QUIERO NO QUIERO. No se ha sabido nunca o por lo menos yo lo he ignorado, el destino final de este negativo. Lo único que sé es que despues de la Liberación la Sección de Cinematografía de la Falange se hizo cargo del copión y de los descartes de NO QUIERO NO QUIERO y con ese material forzosamente defectuoso hizo un contratipo del cual se tiraron las copias de explotación. Confiada por la Falange para su explotación a la CIFESA la película NO QUIERO NO QUIERO fué estrenada en Madrid el año 1940, en el cine Rialto. No estaba yo en España e ignoro por lo tanto la verdadera reacción del público y de la crítica. Fuera la que fuere no podría sino aplicarse a un producto, por las razones expuestas, muy inferior al que yo en realidad había realizado. En dicho año fueron también estrenadas en Madrid y luego en toda España las películas MARIA DE LA O y BOHEMIOS, realizadas ambas, como ya se ha dicho, por el autor de estas líneas. Antes de cerrar este capítulo deseo dejar bien sentado este hecho: de las 38 a 40 películas rodadas en los estudios de Madrid y Barcelona - o sea en la zona roja - durante la contienda, las dos únicas autorizadas para su explotación por el Estado Español fueron BOHEMIOS y NO QUIERO NO QUIERO.

Ha suspendido la producción la CNT. El "compañero" Espinar, el capitoste máximo de los cenetistas (ex-acomodador de un cine de Barcelona) se ha pasado al enemigo, o sea a la " legalidad " de la Generalidad - desde donde lo dirige tdo el Partido Comunista. Es el primero en boyectar NO QUIERO NO QUIERO y en secundar arteramente la resolución del Partido de no explotar una película de tendencia netamente reaccionaria. Eso es, por lo menos lo que yo deduzco de unas palabras que cambio con el " mandamás" en las que éste insinúa que mientras menos se renueva ese asunto, mejor para todos y especialmente para mí.

Soy designado por elementos comunistas para realizar la película FUENTE OVEJUNA, basada sobre la famosa obra de Lope de Vega.....

Que las palabras de Espinar son agoreras lo demuestra el hecho de que a partir de esos días, en poco menos de dos meses, caen en poder de la policía, dirigida por los comunistas - José Baviera, Enrique Guitart, Andreu, Rafael de León, Pedro Larrañaga, Maria Fernanda Ladrón de Guevara y su hermano Pedro y otros más, todos ellos más o menos conectados con la producción NO QUIERO NO QUIERO.

Persuadido de que no tardará en correr la misma suerte de mis camaradas recibo una noticia sensacional. Me la comunica un viejo amigo, empleado en la Paramount, Pérez Zamora, militante también en las filas clandestinas de Falange. Los comunistas de la Generalidad, después de visionar el copión de NO QUIERO NO QUIERO están dispuestos a confiarme la dirección de FUENTE OVEJUNA, una producción que desde hace tiempo preparan, y para cuya realización habían designado a Renoir, el famoso director francés. Renoir

no puede venir a España y piensan que yo estoy capacitado para realizar la película.

(Según pude averiguar mucho tiempo después, no eran ajenos a esta designación y a la inmunidad de que gocé en esos días, André Malraux e Illya Ehrenburg. Este había patrocinado en París, cinco años atrás, mi película antifacista PAX, y en cuanto a Malraux había asistido en varias ocasiones al rodaje de NO QUIERO, NO QUIERO, y tanto éste como aquél habían visionado esta última película.)

Para realizar la película FUENTE OVEJUNA la Generalidad (o sea el Partido Comunista) pondrá a mi disposición todos los medios y elementos que sean necesarios. Se escogerá un lugar adecuado, lejos de Barcelona y al abrigo de los bombardeos. Se reproducirá Fuenteovejuna, el ayuntamiento, el castillo... Uno o dos camiones, llenos de vituallas, diariamente, atenderán al mantenimiento del pequeño ejército de técnicos, artistas, extras, que tendré a mis órdenes.

Si bien la idea de codearme con la morralla marxista me repele, mis amigos y camaradas de Falange, unánimemente, me instan para que acepte el ofrecimiento que me hace la Generalidad. - Comeremos - arguyen - estos pocos meses que nos separan de la Liberación. Porque esto ocurre en el mes de agosto de 1938. El triunfo de nuestra causa es de una evidencia que no puede discutirse. Y la Liberación total de España puede enunciarse ya con exactitud casi matemática.

Ahora bien, naturalmente a estos acontecimientos relacionados con mi vida profesional, se han estado produciendo otros, de índole familiar, para el curso de mi vida más trascendentes que aquellos. Me refiero a las repercusiones - en cadena - de aquel día fatídico del 17 de marzo de 1938, en el que mi madre, salvada milagrosamente del bombardeo que destruyó el hogar que había habitado más de la mitad de su vida, tiene que buscar refugio en la casa de uno de mis hermanos. Lo que no alcanza a hacer su miedo a las bombas (nuestra casa se encontraba en uno de los distritos más batidos por los bombardeos) lo hace su inadaptabilidad a su nueva existencia. Y ello es su conformidad, al fin, a los requerimientos hechos desde el principio de la guerra por uno de mis hermanos, residente en Méjico desde el año 1920, el cual no había cesado un instante de ofrecerle asilo y seguridad en la capital azteca.

Ha habido un incesante cambio de correspondencia y de telegramas entre mi familia y mi hermano Augusto y éste que por las apariencias está muy bien relacionado en Méjico se ha comprometido a una solución rápida del asunto.

Tan rápida es que el día 27 de septiembre de 1938, por la tarde, mi madre y yo llegamos a Port-Bou. Una rápida inspección y se nos autoriza a abandonar España. Somos las únicas personas, nos dicen, que en ese día pasan la frontera.

El día 28 del mismo mes nos encontramos en París.

Aunque todavía ignoro y he de ignorarlo hasta mi llegada a Méjico que mi contrato con Felipe Miar como director de películas - invocado por mi hermano para lograr mi inmigración - es falso, yo he formado ya el propósito firme de no atravesar el mar y de pasarme a la zona nacional. Por consiguiente mi primer visita es a la oficina en la que se encuentra la representación de la España Nacional. Me doy a conocer y formulo mi deseo. Un señor Marroquin me dice lo que debo hacer para conseguir mi

propósito. Pero encuentro en mi madre una resistencia tenaz y obstinada. Teme que los rojos ejerzan represalias contra los que han quedado en Barcelona. No renuncio, sin embargo, a mi determinación de regresar a España via zona nacional. Y me pongo a buscar a Lemcine. Sé por un amigo común que se encuentra en París. Pero él, al enterarse de mi llegada, se me adelanta y viene a mi encuentro.

Vuelve a repetirse la historia. Reconoce sus faltas y se declara contrito y arrepentido. No puede darme dinero... no lo tiene en ese momento. Pero en cambio tiene proyectos, grandes proyectos y, como es natural, para realizarlos cuenta absolutamente conmigo.

Camille Lemoine me ofrece la oportunidad de realizar LA EPOPEYA DEL ALCAZAR, basada en un argumento de don J. I. Luca de Tena

Conozco muy bien a Lemoine, Sé de sus deslealtades para conmigo, sus enredos y combinaciones extrañas. Pero reconozco también que gracias a esos enredos y combinaciones pude romper el cerco que me había puesto la cinematografía hispana. Y este reconocimiento me obligaba a absolverlo de todas sus culpas para conmigo, culpas que, a final de cuentas, se reducían a un solo factor: el crematístico.

Escudho, pues, a Lemoine. Sus proyectos no son ilusorios. Y están en vias de realización. Ha reunido un grupo de capitalistas sevillanos, encabezados por los señores Luca de Tena. Le ha ayudado en esta empresa el actuario sevillano Chiclana y ha sido en la oficina de éste, en Sevilla, Fernán Caballero 7, en la que se gestó la misma... una empresa que había de culminar en la creación de los Estudios SEVILLA FILMS.

La primera producción de SEVILLA FILMS estaría basada sobre la epopeya del Alcazar. El argumento estaba escrito por el propio señor Luca de Tena, si no recuerdo mal, don Juan Ignacio.

Esta conversación tiene lugar en unas habitaciones del hotel de Maistre, 1 rue de Maistre. En ese mismo Hotel, ocho años atrás, Lemoine y yo pusimos los cimientos de ORPHEA FILMS, los primeros estudios sonoros de España. Lemoine evoca la coincidencia. La estima de magnífico augurio. Ahora como entonces, la piedra angular del edificio era el argumento, y la manera de presentarlo.... en un francés cinematográfico, pues ya Lemoine tiene en puerta la consabida "combinación" con una firma francesa - Lino Films - integrada por rusos blancos.

Leo el argumento. Lo encuentro magnífico. Me encierro en mi habitación y lo adopto al francés, en la forma atractiva que desea Lemoine. Catorce horas después de un trabajo ininterrumpido lo termino y entrego a Lemoine. No es más que lo que llaman en Hollywood un "first draft" pero es suficiente para que Lemoine consiga, en pocas horas, la colaboración de la citada empresa, la cual no sólo facilitará película virgen y laboratorio, sino también estudios y decorados.

Naturalmente yo sería el director de la película. La firma francesa está conforme con mi designación. Falta sólo la conformidad del grupo español. Lemoine me promete conseguirla.

Lo único que falta ahora es convencer a mi madre de la necesidad imperio-

sa de renunciar al viaje a Méjico y emprender el retorno a nuestra patria vía Hendaya. Más todo es en vano. Y como tampoco puedo adoptar la solución inmediata, aceptada por mi madre, que es la de quedarnos en Francia hasta el fin de la contienda, por la sencilla razón de que nos es denegado por las autoridades francesas el permiso de residencia, no me queda más remedio que hacer de tripas corazón y emprender el malhadado viaje que, presentía ya, había de arruinar mi vida.

Nos embarcamos en el transatlántico alemán " Orinoco" un día del mes de octubre de 1938, rumbo al nuevo mundo.

Es la quinta vez que cruzo el Atlántico, pero esta vez dejo detrás todas mis esperanzas y todas mis ilusiones.

Me alejaba de España en un momento crucial de mi vida, cuando después de una durísima lucha de cerca de treinta años había logrado alcanzar la meta que me había fijado.

Con nuestra llegada a Veracruz, en los últimos días del mes de octubre de 1938 se cierra un capítulo de mi vida, y se inicia uno nuevo, lleno de amarguras, de calamidades y fracasos.

Mi llegada a Méjico. Sorpresas y
visicitudes

Grandes sorpresas me aguardan al llegar a Méjico. Una: el saber que el contrato con Felipe Mier es falso; no ha sido más que un pretexto para facilitar la obtención del pasaporte. Otra: las relaciones de mi hermano con elementos del Frente Popular, Alvarez del Vayo entre otros, que hicieron posible lo que muchos republicanos, en esos días, creyeron irrealizable: mi salida de la España roja en el mes de septiembre de 1938. Y el choque que, desde los primeros minutos de nuestro encuentro en Veracruz se produce entre mi hermano y yo, se traduce al cabo de unas semanas, en la ciudad de Méjico, en una ruptura total y definitiva. Reconozco ahora que fuí injusto con mi hermano. Aparte de que vivía en un clima de transigencia y tolerancia muy distinto del que yo acababa de dejar en España, todo su afán había sido el de librar a nuestra madre de los horrores del final de la guerra, horrores imaginarios (! corría el rumor de que los rojos, antes de abandonar Barcelona, la " volarían"!)

Esto trajo, como es natural, mi ruptura con los elementos comunistas que actuaron eficazmente para traernos a mi madre y a mí a Méjico. Estos elementos, muy poderosos, veían en mí - el director de la película antifacista PAX - al epigono de Eisenstein. Este puesto había de ocuparlo, algunos años después, Luis Buñuel.

No pretendo disminuir la gloria del eminente realizador español (naturalizado mejicano) miembro, no menos eminente, del Partido Comunista, pero lo cierto es que yo era el designado para ese alto puesto. Cuando Buñuel regresó de Hollywood, a donde había ido contratado por una empresa importante (la Metro-Goldwyn si no recuerdo mal) y en donde no se le juzgó apto para dirigir películas, y recaló en Méjico su único bagaje cinematográfico era las dos películas surrealistas mudas L'Age d'Or y Un Chien Andalou, amen de un documental sobre las Hurdes, rodado en España y prohibido por la República. Como no reunía las condiciones que exigía

el Sindicato Cinematográfico mejicano, muy hermético, forzó sus puertas gracias a la ayuda de Vicente Lombardo Toledano, lacayo del Kremlin en Méjico y debutó como director, con la película Gran Casino, protagonizada por Jorge Negrete, una película muy mediocre de tipo comercial. Este fué su primer pinito y el arranque de una carrera cinematográfica de notables dimensiones. Después de esta primera película produjo " Los Olvidados", respaldado ya plenamente por el P. C. y utilizando liberalmente los fondos del Banco Cinematográfico, refaccionado por el Banco de la Propiedad, custodio del dinero robado a España - incluido el decantado oro depositado en Moscú por la República española y devuelto a la República española " vigente " en Méjico.

El orto de Buñuel coincide con el
comienzo de mi ocaso

Como puede verse por lo antedicho Buñuel no pertenece a la estirpe de realizadores españoles - Perojo, Florián Rey, Marquina, Ardavín, Saenz de Heredia, Castellví y otros que nos lanzamos al ruedo cinematográfico a cuerpo limpio, sin ayudas estatales o de partidos. No pongo en duda el talento de Buñuel, pero sí su intrepidez. Aun arropado por la cuadrilla marxista no habría hecho nada si no hubiera sido por el apoyo bancario de la " República Española" radicada en Méjico. En esto se asemeja a algunos de nuestros realizadores españoles actuales que no comprenden más que un cine protegido por el Estado.

Buñuel, cazurro y taimado, sabía muy bien lo que se hacía. Los Olvidados tenía todos los ingredientes de "protesta" necesarios para asegurarse un lugar eminente en el arte de las masas. Aunque las masas "patearon" concienzudamente esta película (el escándalo que provocó su estreno en Nueva York fué épico) sus profetas le dieron en Cannes, a su realizador el título de " mejor director del mundo". Su carrera estaba, pues, hecha.

Ahora bien, volviendo a mis andanzas por Méjico, si los elementos ultrarojos (comunistas) me negaban, por lo que llamaban mi " traición" el pan y la sal, había en el sector, diríamos " sonrosado " de los refugiados (republicanos y socialistas de Prieto) quienes no perdían la esperanza de incorporarme a sus filas. La prueba la tuve cuando produje mi tercer película en Méjico " El Milagro del Cristo" con Arturo de Córdoba de protagonista. Aunque era muy "viable", la rechazaron los empresarios de Méjico por su contenido tendencioso que podía provocar desórdenes. Fué entonces cuando los empresarios de un cine céntrico de primera clase, El Magerit, refugiados españoles que contaron para fundarlo con los susodichos dineros del Banco de la Propiedad, pidieron la película para el estreno de su local. El éxito fué extraordinario. Por mediación de un amigo común, Indalecio Prieto me ofreció entonces los medios para crear una productora. Yo rechacé la oferta. Mi ocaso había comenzado.

De todas formas yo no tenía más idea que la de regresar a España, y comencé por inscribirme en la oficina de don Augusto Ibañez, representante oficioso del Estado español y del caudillo. Este hecho llegó a ser un factor determinante, posteriormente, cuando estalló la Guerra Mundial II y me esforcé en abandonar Méjico y regresar a España. Los

aliados, por la razón antedicha, me declararon indeseable o "sospechoso" y me negaron sistemáticamente el visado o "navycert". Desde la terminación de la guerra de España hasta el año en que terminó la guerra mundial todos los esfuerzos que hice para volver a España fueron infructuosos.

No está en mis propósitos el hacer historia de todas las vicisitudes por las que pasé a lo largo de los diez años que permanecí en Méjico en pugna constante con personas o grupos - particularmente exiliados españoles- para los que era lo peor que podía ser uno en aquellos tiempos: franquista, falangista, nazi, facista....

Mis primeras películas en Méjico .

He de dejar sentado un hecho importante. En esta persecución de que fui objeto no intervino para nada las autoridades, Sindicatos y otros organismos oficiales de la nación mejicana. Me permitieron trabajar y a pesar de que mi ideología no era la oficial, siempre mostraron hacia mi persona un alto espíritu de justicia y de tolerancia, especialmente en los primeros tiempos, cuando aún no había invadido Méjico la roja horda española.

Como ejemplos ilustrativos de este espíritu de tolerancia por parte del Estado o del Sindicato, entre los muchos que podría citar, sólo quiero referir estos dos casos:

En mi segunda película rodada en Méjico titulada MI MADRECITA, le heroína, una anciana, entra en la Basílica Guadalupana (que por primera vez abrió sus puertas a las luces y a las cámaras cinematográficas) Reza a la Virgencita Morena para que le devuelva a sus hijos. La Virgen le concede la gracia y al final de la película, la anciana exclama : Bendita la Virgencita que hizo este milagro.

En la censura previa, el censor, ateo furibundo, tachó con lápiz rojo la frase, con esta apostilla: Ya no se hacen milagros. No obstante esta prohibición y con el beneplácito del productor de la película, hijo de un español navarro y requeté, rodé la escena entera haciendo caso omiso de la orden del censor. Y como este último, al ver la película terminada insistiera en cortar la escena, fuimos el productor y yo a apelar al presidente, Cárdenas. Este escuchó, sonriente, nuestras razones y accedió a nuestra petición. La película se pasó, pues, entera.

El segundo caso ocurre durante el rodaje de mi tercer película EL MILAGRO DEL CRISTO, protagonizada por Arturo de Córdoba y producida por el mismo que produjo MI MADRECITA.

Hago ondear la bandera roja y gualda en un cuartel mejicano

Estamos rodando en Cuernavaca, en un auténtico cuartel. Córdoba interpreta el papel de un capitán del Ejército de un país imaginario que sufre los horrores de la guerra civil. En el patio de un cuartel decora a una Hermana de la Caridad que se ha distinguido en los campos de batalla recogiendo heridos. Durante la ceremonia una bandera ondea al viento. Y ésta bandera, por orden mía, es la bandera bicolor de España. Esto ocurre en el año 1940. Y esto que los mejicanos llaman una "machada" lo

celebran con regocijo, obreros, técnicos y artistas de un Sindicato que, oficialmente, no le reconoce a España más bandera que la tricolor republicana. Pero no son solos los obreros, técnicos y artistas del Sindicato los que contemplan con simpatía la bandera de la España eterna. Están allí también los oficiales del cuartel, y entre ellos un general de brigada del Ejército mejicano, el cual, acercándose a mí me dice: - Para mí no tiene España más bandera que esa. (El hecho es rigurosamente verídico y puede corroborarlo el propio Arturo de Córdoba, en la actualidad huésped nuestro).

La película, dicho sea de paso, alcanzó un éxito prodigioso. Obtuvo medallas de oro en Puerto Rico y Cuba, y en este último país, fué declarada una de las Diez Mejores Películas del Año por los periodistas cinematográficos. En aquellos días, los elementos rojos - en su mayor parte españoles que había en el Sindicato pidieron mi expulsión del mismo. Por una rara coincidencia, EL MILAGRO DEL CRISTO había sido la única película mejicana que había ganado en Cuba aquella preciada distinción. La demanda no prosperó.

Mis S. O. S. a España son desoidos

Inmediatamente después de terminada la guerra, ese Cine español bastardo en cuyos dominios yo había irrumpido " como un caballo loco en una cacharrería " reaccionó como era de esperar que reaccionaría, aunque jamás se me ocurrió pensar que pudiera hacerlo sin la menor oposición de los componentes del auténtico Cine nacional, algunos de los cuales, incluso, lo ayudaron en su obra de aniquilamiento de mi personalidad cinematográfica.

Ahora bien, como ya he dicho, desde que llegué a Méjico no tuve otro pensamiento que volver a España. Lancé, por lo tanto, urgentes llamamientos a aquellas personas y entidades que tenían el deber de ayudarme, particularmente Lemoine y la C.I.F.E.S.A. Esta, aparte del contrato que me ligaba a ella para dirigir LA MARQUESONA, tenía en explotación la película RATAPLAN y además se había encargado de la explotación de la película NO QUIERO, NO QUIERO, realizada por mí para la C.N.T. Aunque había cobrado de este Sindicato un salario, la suma total que había percibido por mis tareas de adaptador, director y montador, a lo largo de 16 semanas de intenso trabajo - 16.000 pesetas - era muy inferior a la que habría percibido en tiempo normal. Como si esto no fuera bastante, la C.I.F.E.S.A. me debía una suma bastante respetable por la retención de un 8% sobre la distribución de RATAPLAN, un impuesto que, según una ley propuesta por Chapaprieta, debía pagarse a Hacienda y que, finalmente, no se pagó. En cuanto a Lemoine, aparte de la promesa de dirigir la primera película que rodara Sevilla Films, fuera El Alcazar de Toledo u otra, me debía la diferencia entre las 2.100 pesetas cobradas de la Generalidad para la producción de BOHEMIOS y la suma total que en tiempo normal habría debido percibir por mis tareas de adaptador, realizador, decorador y montador del film. (Cuando Lemoine regresó a España su primer paso fué reunir al personal técnico y artístico que había intervenido en la filmación de BOHEMIOS y pagar estas diferencias, lo que hizo a satisfacción de todos. A tenor de lo pagado a dicho personal, a mí me habrían correspondido, por lo menos, 60.000 pesetas.

Ni Lemoine ni la C. I. F. E. S. A. respondieron a mis apremiantes llamamientos. Creían, seguramente, por los rumores esparcidos acerca de mi per

sona, todos manifiestamente falsos, que jamás regresaría a España. Incluso mis familiares, temiendo por mi suerte, me aconsejaron que renunciara a ese viaje y permaneciera en Méjico. Estuve forcejeando, tenaz en mi propósito de regresar a mi patria hasta que estalló la segunda guerra mundial y por las causas indicadas anteriormente - mi inclusión por franquista en las listas negras de los aliados - hube de renunciar a todo intento de regresar a España y me resigné, a pesar mío, a permanecer en tierras aztecas. Y se dió la paradoja de que mientras en España se forjaba en torno a mi persona una leyenda rabiosamente roja, en Méjico se me tildaba de franquista furibundo y como a tal se me perseguía con una saña indecible.

Ultimo capítulo de mi historia cinematográfica en Méjico, Realizo una película en contra de una disposición presidencial

Paso por alto por las razones expuestas, mis actividades cinematográficas en Méjico que, muy extensas y variadas en los dos primeros años de permanencia en dicho país, fueron disminuyendo conforme los refugiados españoles se afincaban y establecían en tierras aztecas, invadiendo todas las actividades y, muy particularmente, las de la prensa, el teatro, y el cine, y ello gracias al botín que arrancaron a España. Intervine, en total, en 14 películas, como director, guionista o supervisor, 9 en los tres primeros años y 5 en los siete años restantes.

Sólo consignaré, antes de cerrar este capítulo de mi estancia de diez años en Méjico, que en el último año, segregado materialmente del Sindicato de producción, del que había sido uno de los primeros miembros, por el trabajo de zapa de los refugiados españoles, realicé, por cuenta del PRM (Partido de la Revolución Mejicana) una película que constituyó un verdadero acontecimiento en la historia de la cinematografía azteca, y me permitió a mí tomar un desquite triunfal de ese cine que me había rechazado y perseguido. El relato de este episodio, de perfiles novelescos, llenaría muchas páginas. Me abstengo pues, de hacerlo. Diré únicamente que, amparado por primera y última vez en mi vida, por un partido poderoso, y, caso curioso, en contra de una disposición presidencial realicé, al margen del Sindicato de la Producción, en unos estudios improvisados, a 80 kilómetros de la ciudad de Méjico, una película de la que era autor y realizador, titulada NO TE DEJARE NUNCA. Su protagonista era Anita Blanch, una actriz valenciana radicada desde hacía mucho tiempo en Méjico. Como quiera que el PRM controlaba el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) y éste, las diversas ramas de la Exhibición, la película fué estrenada el 1º de mayo del año 1948, el Día del Trabajo, en el que cierran sus puertas, en Méjico, todos los espectáculos. En ese día, 50 cines de la República Mejicana abrieron sus puertas, exclusivamente para el estreno de la película NO TE DEJARE NUNCA "la producción realizada por los trabajadores del STIC"

La película es acogida muy favorablemente por el público de estreno, que en ese día llenaba "a reventar" las cuatro salas principales de la capital azteca. Anita Blanch gozaba de muchas simpatías, y el tema de la película, folletinesco y "lacrimógeno" era de los que agradan a las multitudes.

No sucede lo mismo con la prensa de la capital que, con este motivo, se

divide en dos bandos. Uno de ellos, el adicto al STPC, la sección productora que se segregó del STIC, el Sindicato primordial, ataca ferozmente a la película y al STIC, que se vale - arguyen - de su fuerza sindical para estrenar un "bodrio". Otro, muy importante, ensalza la película y exalta el esfuerzo del STIC que, sin medios técnicos ni estudios ni Laboratorios, logra producir una película a la altura de las mejores. En este bando quien más se distingue en el ditirambo es, con enorme sorpresa mía, Alcántara, el cronista cinematográfico de El Universal, sin disputa el primer diario de Méjico. Escribe sus críticas bajo el nom de plume de DUENDE FILMO y es, y ha sido siempre, el azote de los directores nacionales.

Analiza largamente la película y si bien encuentra el tema folletinesco y lleno de concesiones al público, estima que la realización es sobresaliente. Y hace la afirmación inesperada de que si hubiese contado la Productora con los medios de que disponen las demás, en estudios, decorados y artistas, esta película habría podido ser la mejor de todas las realizadas en Méjico, en toda su historia cinematográfica.

Después de realizada esta película que es para el STIC no sólo un triunfo político sino un negocio excelente, mi situación económica se afirma y afianza, y me asegura sin contratiempos ya, la continuidad de mis actividades cinematográficas en Méjico.

Más ya he tomado mi partido que es el de regresar cuanto antes a España, firme más que nunca en el principio que me guía a través de mi vida profesional; la de poner al servicio de mi patria toda la experiencia y todos los conocimientos adquiridos en el extranjero.

Así pues, a mediados de septiembre del año 1948, o sea exactamente diez años después de haber puesto los pies en Méjico, abordo un avión de la TWA y emprendo mis tantas veces ansiado viaje de regreso a España.

Mi regreso a España. El Cine español me rechaza, unánime.....

No queiro extenderme en el relato de este capítulo de mi vida que abarca los DIEZ Y OCHO AÑOS que median entre mi llegada a España y el momento en que escribo estas líneas. Es un relato de fracasos, de desilusiones y amarguras; de todo un proceso de desintegración y vencimiento de un hombre que se ve, una y otra vez rechazado y combatido por una cinematografía por la que se sacrificó y luchó como ninguno. Porque si bien reconozco sinceramente que existen en el cine patrio personalidades de gran valía, con igual sinceridad sostengo la pretensión de que, nadie, en la historia del mismo, luchó con más denuedo y eficacia que yo por su desarrollo y progreso.

Una de las personas que con más insistencia me aconsejaron que desistiese de mi empeño de volver a España fué mi propio hermano Julio, recientemente fallecido, uno de los principales importadores independientes de películas norteamericanas. Sabía lo que yo ignoraba y lo que tercamente no quise admitir, pues me parecía entonces y sigue pareciéndome ahora algo inconcebible y monstruoso; que fueran los organismos estatales rectores del cine español los que se oponían de una manera decidida a mi reintegración en el mismo. En los siete años que transcurrieron entre mi llegada a España y mi primera y única realización cinematográfica MARTA,

en que hube de rendirme a la evidencia, tuve ocasión de comprobar que si existía una conspiración contra mi persona pero jamás se me ocurrió pensar que intervinieran en ella los poderes públicos.

La primera manifestación de esta solapada confabulación la tuve a poco de llegar a España. Había conseguido concertar un acuerdo con un productor mejicano amigo mio. El asunto elegido era " Se vende vestido de novia ", un argumento eminentemente comercial. (Fué precisamente uno de los pocos argumentos que pude vender en España. Ocho años después lo adquirió el productor español don Miguel Mezquiriz por la suma de 100.000 pesetas. Al parecer, dos empresas italianas, a la sazón se lo disputaban) Pedí el correspondiente cartón de rodaje y éste llegó a mis manos con un informe desfavorable, tan desfavorable que de mutuo acuerdo decidimos el productor y yo no llevar adelante la operación. Según se desprendía de dicho informe, el más grave pecado del argumento era su tendencia....!turística! guardo el informe como oro en paño, y lo tengo como un ejemplo perfecto de la incompetencia y miopía de los árbitros del cine español. Estos en aquellos tiempos, consideraban una grave falta dar de fondo a las películas las bellezas imponderables del suelo español. Era mucho más importante dar ocupación a los decoradores y attrezistas de los estudios. También para los jóvenes realizadores era más cómodo dirigir sus films en decorados de triplay y papier maché que lanzarse por los caminos de España en busca de sus auténticas e insuperables bellezas.

Podría multiplicar los relatos de mis descalabros en esos años de lucha agotadora y penosa. No alcanzaba jamás a coronar con éxito mis tentativas para ejercer una profesión a la que había dedicado prácticamente toda mi vida. Invariablemente, cuando estaba a punto de conseguir mi propósito, algo imprevisto echaba abajo mis planes. Llegué, no obstante, a firmar un contrato con el finado don Saturnino Ulargui, quien, antes de la guerra, había dirigido MARIA DE LA O. El señor Ulargui se hallaba alejado de la producción de películas, pues sus experiencias, después de terminarse la guerra, habían sido muy amargas y desconsoladoras. Ya por aquel entonces el medio en que se movía compuesto como ya he dicho anteriormente de comunistas, compañeros de viaje y otras personas que sólo veían en su entusiasmo por el cine un veneno explotable, nos había separado. Pero transcurridos aquellos años reconocía que entre todos los cineistas con quienes había tratado en el curso de sus actividades de productor era yo el único que había colaborado con él leal y honradamente y estaba dispuesto a reanudarse conmigo. El asunto elegido fué " Hospital General" de Pombo Angulo. No tardé mucho en percibir los sucesivos efectos de esa presión invisible ejercida y dirigida contra mi persona por los consabidos e invisibles fantasmas. Es cierto que durante el largo periodo de discusiones y conferencias en torno a la confección del guión, don Saturnino Ulargui falleció y que este óbito inesperado puso fin a la producción del " Hospital General" pero no es menos cierto que antes de que ocurriera el mismo se había decidido ya tácitamente la suspensión sine die del rodaje del film. No demandé a la empresa por el incumplimiento del contrato, como no lo hice anteriormente con CIFESA. Estas reclamaciones judiciales son contrarias a mis principios de ética profesional.

Soy tildado de " director anticuado " porque insisto en que la toma de sonido ha de ser directa .

No me dejé amilanar, ya que atribuía este nuevo fracaso a las intrigas de ese mundillo cinematográfico con el cual nuevamente había entrado en con-

tacto el señor Ulargui y en el que, más que en otro, señoreaban los celos, las envidias, las rivalidades y otras lacras privativas infortunadamente de la idiosincrasia celtíbera. No se ponía ya en duda mi filiación política. Lo que se ponía en entredicho era mi capacidad profesional. Era, según el general consenso, un director "anticuado". Y una de las manifestaciones de este apego mío al cine arcaico era mi oposición tenaz, decidida, a la nueva y modernísima modalidad implantada en el cine español, de rodar las películas sin sonido y de aplicarle éste posteriormente. Según mi criterio era éste otro de los dispositivos funestos inventados por ese cine e implantado por él de un modo definitivo con el propósito, sin duda inconsciente, de rematar la obra mortífera llevada a cabo por el doblaje de la película extranjera.

Estaba mediado el año 1954 y a punto de cumplirse el séptimo aniversario de mi llegada a España; y hube de presenciar la feliz arribada a las costas propicias de mi patria de innúmeros directores extranjeros, de todas las nacionalidades, contratados por esa cinematografía española que me había rechazado. Si no echo mal las cuentas suman esos directores el número de cuarenta.

Consigo fundar una Productora y
realizar una película: MARTA ..

Abrumado de cansancio y de desaliento estoy a punto de renunciar a mi empeño de romper el cerco que me impide dedicarme, en mi propia patria, al ejercicio de mi profesión, cuando tengo la fortuna de encontrar a la persona que va a permitirme, al fin, conseguir mi propósito. Se trataba de un industrial barcelonés. don Eusebio Cortés, al cual logro interesar y convencer para llevar a la práctica un vasto plan de producción cinematográfica. Firmo con él un contrato a largo plazo como gerente general de la empresa, denominada AMILCAR FILMS, con la obligación de realizar para la misma de dos a tres películas anuales.

Entre los asuntos que le someto escoge uno escrito por mí titulado Los Diez Mandamientos y que, finalmente, recibe el título de MARTA. La película comienza a rodarse en los últimos días del mes de septiembre de 1954, con el material técnico y los trabajadores de los estudios ORPHEA FILMS, en exteriores e interiores auténticos, sin utilizar para nada, en ningún momento, los platós del estudio.

Son muchísimas las dificultades con que tropiezo para rodar de acuerdo con esta técnica ya practicada por mí en los Estados Unidos, Francia, España, y Méjico, mas jamás intentada por mis colegas españoles, los cuales por lo que voy observando han consagrado más inteligencia, habilidad y energía al juego complicado de los permisos y a las probendas oficiales que a la renovación de los viejos métodos de rodaje.

Igualmente voy dándome cuenta a lo largo del dificultoso rodaje que en el nuevo cine hispano nadie se ha atrevido a buscar y a aplicar fórmulas y técnicas dirigidas al abaratamiento de los costos de producción y que, por el contrario, cualquier esfuerzo encaminado en esa dirección es anulado, tácita y unánimemente por una resistencia pasiva de todos los elementos humanos que integran la producción.

Sólo así puedo explicarme el resultado negativo, económicamente hablando, de la técnica que implanto, dirigida a obtener, a un costo inferior, una

producción de la más alta calidad, digna de parangonearse con las películas extranjeras. Del mismo modo fracaso al intentar tomar directamente los diálogos de los artistas ya que en ésta técnica que jamás ha dejado de practicarse en el cine mundial ha sido abandonada por el hispano como cosa " anticuada ".

Por las razones expuestas, si bien consigo con la aplicación de esas técnicas un resultado considerable que se traduce por unos decorados de gran propiedad y lujo, ayunos de toda sugerencia de escayola y "papier maché" y también por una perfección del " doblaje " realizado sobre tomas directas de sonido (por magnetofón) aquel objetivo que me he asignado de realizar una buena película a un costo reducido no lo alcanzo sino imperfectamente.

Termino la película y ésta, ya en Madrid, le es dado conocer al autor de este trabajo el criterio sustentado por la cinematografía oficial española con relación a su obra.

No me propongo discutir la estimación del costo de la película, presentado con absoluta buena fe por la Productora y rebajado en ciertas partidas en más del 50 por ciento de su costo verdadero.

Hago el portentoso descubrimiento
de que soy " un director sin antecedentes"

Quiero sólo limitarme a mencionar la partida específica que se refiere a la dirección, rebajada hasta la suma de Pesetas 150.000 que es el sueldo que se reconoce a los directores noveles o de última fila. Elevo mi protesta y es entonces cuando me entero, primero en el Sindicato Nacional del Espectáculo y luego en el SOEC que soy un director sin antecedentes.

Elevada a la Junta de Clasificación y Censura la película por mí realizada, titulada MARTA, obtiene de aquella la clasificación SEGUNDA B, una clasificación que, previo examen de la lista de producciones realizadas en España en los últimos doce meses, únicamente ha recaído sobre contadísimas películas de manifiesta e indiscutible ínfima calidad.

Ahora bien, ¿ merecía realmente la película MARTA este fallo adverso?

A juzgar por la crítica que hicieron de la película los más renombrados cronistas cinematográficos de la prensa de Madrid y Barcelona el fallo con denatorio de las autoridades fílmicas oficiales era deliberadamente injusto y arbitrario. Si bien en esa crítica había divergencias en cuanto al valor literario del argumento, era unánime en ensalzar la labor directorial de su realizador, destacando entre otros el hecho de que Mario Cabré, dirigido por directores franceses, norteamericanos y españoles había alcanzado en MARTA la mejor actuación de su carrera.

En aquellos tiempos la revista ESPECTACULO, órgano oficial del Sindicato Nacional del Espectáculo solía publicar al final del año una lista de las películas estrenadas durante el mismo, con la calificación correspondiente de la prensa madrileña. La subdividía en los siete grupos siguientes:

Muy buena.

Buena.

Mediana- Buena.

Mediana .

Mediana- Mala
Mala.
Mala-Muy mala.

Esta revista, en la recapitulación de las películas nacionales estrenadas en el año 1955, dio a MARTA la calificación:

Mediana-Buena.

Por delante de 35 películas que merecieron calificaciones más bajas, no obstante de que entre ellas había 24 clasificadas PRIMERAS A y B por los organismos oficiales.

Se daba el caso, para mí inconcebible, de que precisamente en aquellos días los realizadores y artistas que con más saña me habían combatido en Méjico por mi españolismo, el indio Fernandez, Julio Bracho, Dolores del Río, Jorge Negrete, obtenían en sus realizaciones la máxima clasificación: PRIMERA A.

Después de esto cabían muy pocas dudas acerca de la existencia de una confabulación contra mi persona en el seno de los centros oficiales. Y estas pocas dudas hubieron de desvanecerse completamente al cabo de muy poco tiempo, al producirse un hecho en el que intervino mi propio hermano Julio. Obligado por el decreto que ordenaba que el importador de películas extranjeras distribuyesen una nacional por cada cuatro importadas, tuvo que sufragar la producción de un film español por su cuenta y la de sus agentes distribuidores de las cinco o seis zonas en las que se subdivide cinematográficamente España. Estaba dispuesto a correr el riesgo y a confiarme la dirección de esa película, pero sus agentes se opusieron terminantemente a ello. Uno de esos agentes, amigo mío, expresando la opinión general me dijo: - Aunque hiciera lo que el Viento se llevó, le darían una SEGUNDA B o una TERCERA como una casa. Y tendríamos que tirar la película al cesto. (Para el importador de material extranjero, la película española no era más que un expediente para importar y exportar cuatro extranjeras y si no cumplía este fin no tenía valor alguno.)

La película (PACTO DE SANGRE) fué realizada por un director de segunda fila, Ricardo Gascón, En el reparto no había " figurines" y la modestia de medios de su producción era muy visible. La productora fué la misma. AMILCAR FILMS que yo había fundado.

La Junta Clasificadora le otorgó a la película una SEGUNDA A.

En cuanto a la crítica que hizo de esta película la prensa de Madrid y Barcelona, la condensó la revista ESPECTACULO, Organo oficial como ya he dicho del Sindicato Nacional del Espectáculo, dándole la calificación :

Mala-Muy mala

Rescindo mi contrato con la Productora. El Cine español me cierra definitivamente, sus puertas.....

Esta vez no tuve más remedio que rendirme a la evidencia y dar la razón a mi hermano y a todos los que me expresaron de un modo u otro su conven-

cimiento de que todas mis luchas y mis afanes eran los de Don Quijote embistiendo a los molinos de viento.

Ni que decir tengo que rescindí voluntariamente el contrato que me ligaba con AMILCAR FILMS. En cuanto a los productores que a la vista de la calidad de MARTA me ofrecieron trabajo, retiraron prudentemente sus ofertas.

Todavía llevado de mi espíritu combativo - que ha de morir conmigo - traté de reaccionar. A la vez que apelaba energicamente a los organismos oficiales que había decretado mi anulación, recorría las casas productoras ofreciendo gratuitamente mis servicios de guionista y realizador. Todo fué inútil. El Cine Español me había cerrado definitivamente sus puertas.

La conclusión lógica a que se llega después de leídas estas declaraciones, cuya exactitud es fácilmente comprobable, es que el Estado Español por intermedio de sus organismos idóneos, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, la Dirección General de Cine y Teatro y el Sindicato Nacional de Espectáculos me había incapacitado deliberadamente para ejercer una profesión a la que, como ya he dicho varias veces, había consagrado toda mi vida, condenándome a la edad de 66 años a una jubilación forzosa sin derecho a retribución de especie alguna.

Así pues, en esos años 1955-1956 la cinematografía oficial española puso fin de una forma que no tiene calificativo, en pugna con los principios más elementales de justicia y de derecho, a mi vida profesional, truncando abruptamente una carrera para la que estaba perfectamente capacitado.

Y como el propósito de este trabajo ha sido el de contrastar mi fracaso individual con el del cine español, creo pertinente silenciar ese período de diez años en que, desconectado brutalmente del mismo, me he visto forzado a dedicarme a otras actividades, penosas y mal remuneradas.

RESUMEN.

Si el destino del individuo ha sido ya sellado, no puede decirse lo mismo del Cine Español. Cabo esperar que un día no lejano, libre al fin de la maldición que ha pesado tantos años sobre él, ocupe el lugar en el mundo que le corresponde.

En el transcurso de este trabajo me he esforzado en señalar las causas que dieron por resultado la implantación en España de un cine extranjero que a lo largo de los años y merced a circunstancias especiales se ha hecho dueño absoluto del mercado cinematográfico español.

Ese cine, predominantemente norteamericano, ejerce hoy en día un verdadero monopolio y es él el que dicta la ley en la industria del espectáculo cinematográfico en España.

Es otro Gibraltar, a mi juicio más afrentoso para nuestra dignidad de españoles que el discutido Peñón, porque no sólo ha sometido y sigue sometiendo a la gran masa espectadora española a un coloniaje mental absolutamente, sino también ha destruido la posibilidad de crear en nuestra patria un cine auténticamente nacional.

En otro lugar de este trabajo he señalado el tremendo holocausto de intereses materiales y espirituales que ha costado a España la implantación de este cine foráneo, que logró, entre otras cosas, la destrucción casi completa del Teatro español, sobre todo, en sus manifestaciones líricas,

zarzuela, género ínfimo, variedades, etc. Este Teatro estrechaba los vínculos entre España y las naciones hispano-americanas, creando una comunión de intereses artísticos e intelectuales, que, con el tiempo, ha ido desapareciendo.

Me ha parecido siempre muy atinado el slogan americano TRADE FOLLOWS THE FLAG. La bandera de los Estados Unidos ha sido, en estos últimos tiempos, la película. Como fueron, otros, la zarzuela, la comedia, el género ínfimo, la de España, en lo que se refería a la América hispana. Piense el lector lo que podría ocurrir si el cine español, libre de sus trabas, llevara al mundo, especialmente el mundo hispano-americano, el prestigio, el arte, el comercio, el modo de ser de España.

Ahora bien, el cine nacional vigente, dirigido, fomentado y protegido por el Estado español es, por su ausencia de las pantallas españolas, un cine FANTASMA.

Es innegable que cuenta en su seno con dirigentes animados de las mejores intenciones, patriotas y ansiosos de ver cómo el cine español se impone en el solar hispano y en ese ancho mundo donde se habla nuestro sonoro y recio idioma castellano. Pero su número es reducido y aparte de que no posee un conocimiento total del problema cinematográfico, tienen que luchar con ese espíritu de marrullería, codicia y picaresca que aliena en la mayoría de los que forman parte de ese enorme y gravoso aparato burocrático montado para dirigir ese cine fantasma, y en una gran parte de los que al socaire de la protección oficial hacen sus pinitos cinematográficos y a la vez su agosto.

Una prueba elocuente de la desorientación y falta de visión latentes en los rectores de ese cine patrio, nos la proporciona el señor Bardem, una de sus máximas figuras. En unas declaraciones que hizo tiempo atrás a un periodista de Barcelona formula esta peregrina afirmación: " Nuestro cine es de artesanía: carecemos de industria cinematográfica" (El Noticiero Universal de 21 de septiembre de 1964)

Según la definición del diccionario de la lengua española un artesano es " una persona que ejerce un arte u oficio mecánico". Al calificar de artesanía un arte mayor como es el cine, el señor Bardem da pruebas de una incomprensión notable. La inferencia de que por no existir industria cinematográfica en España las películas que realizan él y los cineastas españoles son " artículos de artesanía" es sencillamente ridícula.

Una película no es un producto mecánico. Podrá variar su calidad, pero una película es siempre una obra de arte. El zapatero - un artesano que hace a mano un par de zapatos puede ser sustituido por una máquina industrial. Jamás un realizador de películas - un artista - podrá ser sustituido por un mecanismo industrial.

Ahora bien, si el hablar de artesanía se refiere el señor Bardem a la insuficiencia o imperfección de los medios mecánicos que son indispensables para producir películas, también hace con ello una afirmación completamente falsa.

Los medios mecánicos o industriales que son necesarios al realizador para hacer una obra de arte, lo que podría llamarse " la herramienta " existe en España desde que la crearon por primera vez en la historia del cine español, en el año 1.932, el autor de este trabajo junto con su compatriota el ingeniero Guillén-García y el productor francés Camille Lemoi-

ne como queda referido en páginas anteriores.

Cuando terminó la guerra, 8 estudios y varios laboratorios, algunos de ellos a la altura de los mejores de Europa, daban fe de la existencia de esa "herramienta" en España. No es cierto, contra lo que afirmó el cronista cinematográfico Alfonso Sánchez en un espacio de la TVE, que esos estudios se hallasen desmantelados al entrar las tropas nacionales en Madrid y Barcelona. El señor Sánchez faltó deliberadamente a la verdad; en aquellos días los rojos estaban demasiado atareados en planear y realizar "retiradas estratégicas" para ocuparse en desmantelar estudios cinematográficos. Poco tiempo después de terminada la guerra contaban Madrid y Barcelona con diez estudios perfectamente equipados, y cuando el señor Bardem y las nuevas y sucesivas "olas" de realizadores, arropados por la protección oficial hicieron sus primeros pinitos, el cine español en punto a "herramienta" estaba a la altura de cualquier otro país del mundo. Nada les impedía realizar esa obra de arte que es la película, en las mismas condiciones que un realizador europeo o americano.

Es más, gozaban de privilegios y libertades de que carecían muchos de sus colegas extranjeros. Podían elegir sus asuntos o escribir sus propios argumentos y dirigirlos sin intromisiones y esas rígidas supervisiones a que son sometidos, por ejemplo, el 95 por ciento de los realizadores de Hollywood.

Pudieron hacer un cine universal abierto a todo el mundo, pero por un extraño desvarío colectivo, cuyo turbio origen no voy a analizar aquí, optaron por un cine esotérico, de "cineclub", un cine, en suma "de espaldas al público". Cito estas palabras, que no son mías, porque vienen como anillo al dedo a ilustrar una desdichada faceta del cine español. Las oí de boca de un realizador español, el señor Ruiz Castillo, durante una reunión de directores celebrada hace ya tiempo bajo la presidencia del señor Alonso Pesquera, a la que asistían, entre otros, los realizadores Juan de Orduña y José Luis Saenz de Heredia. - Vosotros sabéis muy bien - se jactó Ruiz Castillo - que yo he hecho siempre mis películas de espaldas al público. - Estas palabras se me grabaron fuertemente en la memoria y con el tiempo me han permitido darme cuenta de un hecho inconcebible que puede resumirse así: A lo largo de estos últimos lustros el erario español ha destinado miles y miles de millones de pesetas al fomento y desarrollo de un cine "de espaldas al público". (Es cierto que ese cine ha producido también películas "cara al público" con un éxito resonante, con gran indignación de la intelligentsia que las ha acogido como manifestaciones vergonzosas de una actitud que debe ser severamente repudiada.)

Ahora bien, al afirmar que este cine carece de una industria que lo sustente, el señor Bardem falta, inconscientemente o conscientemente a la verdad, Esa industria de cine existe en España y es en extremo poderosa y bien organizada. Cuenta con magníficos laboratorios para el tiraje de copias, con estudios de doblaje(! ese magnífico, formidable doblaje que el español hace como ningún otro en el mundo!) con organismos y cadenas de distribución y con siete u ocho mil cines perfectamente equipados.

Lo que ocurre es que esa poderosa industria sirve casi exclusivamente a un cine al que puede aplicarse el calificativo de español con más justa razón que a ese otro cine - según el criterio del señor Bardem, de artesanía - que practican él y sus camaradas los realizadores españoles. Paradójicamente, aunque espurio, adulterado, es el verdadero cine español. Es el que, no me cansaré de repetir, desde hace más de sesenta años acapara

las pantallas españolas, el que impera en España desde hace más de medio siglo, el que dicta la ley y la impone, y es dueño absoluto del mercado cinematográfico nacional. Un cine basado en un producto importado del extranjero que, merced a un dispositivo de adulteración o fraude, que consistió en los primeros treinta años en la intercalación de títulos explicativos y los restantes años en el "doblaje" de las voces, se convierte automáticamente en producto español.

Nada puede decirse en contra de la calidad de ese cine que es, sin ningún género de duda, el mejor del mundo, el resultado selectivo de miles de películas producidas a lo largo y a lo ancho del globo terráqueo. Y no es ese cine, propiamente dicho, el que califico de espurio, de ilegítimo, de adulterado, sino el procedimiento de que se vale la "industria" para darle una carta de naturaleza española.

En estricta justicia tampoco cabe criticar el proceder de esa industria que como toda industria tiene por fines su expansión y desarrollo máximos, dentro de las limitaciones que le marque la ley. Y la ley jamás ha puesto trabas a su libre desarrollo. Por el contrario, ha llegado hasta obligarle por decreto a emplear el procedimiento de adulteración que permite a ese producto extranjero transformarse en español y competir ventajosamente con el producto autóctono. Esto es lo que hubiera debido decir y no dijo el señor Bardem en vez de hablar de artesanías y de la carencia de una industria de cine español, cuando sabe muy bien que esa industria existe - perfectamente organizada, por cierto - del mismo modo que sabe que esa industria no sólo no ayuda al cine autóctono sino que lo rechaza y trata de aniquilarlo; una industria que si acepta el producto indígena lo hace únicamente porque la ley le fuerza a ello(! menguada obligación a cambio de la patente de corso que esa misma ley le concede y gracias a la cual ha reducido al cine autóctono al más triste y humillante de los coloniajes!)

Para mí ha sido y sigue siendo un misterio cómo y porqué el señor Bardem ha sido designado rector supremo de los realizadores españoles. Que yo sepa no ha hecho más que uncir el abrumado cine español a un yugo más, deslberizando y regimentando una actividad que desborda lo nacional y entra en el ámbito de lo universal; porque si bien yo sitúo geográficamente el centro ideal del cine hispano en España, con el mismo derecho - aunque no con las mismas razones - puede situarlo el argentino en Buenos Aires, el mejicano en Méjico, el venezolano en Caracas... No hay que perder de vista que el cine hablado en español, por artistas hispano-americanos y en tierras hispánicas, dispone en la actualidad de un "mercado" de muy cerca de 200 millones de seres humanos y que este número será más que duplicado a fines de este siglo.

A punto de finalizar este trabajo llega a mis manos, tardíamente, un folleto publicado por el Ministerio de Información y Turismo. Del mismo extraigo el siguiente párrafo:

Como es notorio la protección estatal al cine español aparece por primera vez en los años inmediatamente posteriores a la terminación de nuestra guerra, cuando ya otros países extranjeros habían sentido la necesidad de ejercer una especial tutela sobre la industria cinematográfica. En nuestro país esa necesidad se hace sentir especialmente como consecuencia de la orden ministerial de 13 de abril de 1941 por la que se prohibió la exhibición de películas en su versión original, imponiendo así el doblaje como obligación. Por desgraciada paradoja una disposición legal dictada con fines de protec

ción de los valores nacionales vino a constituir el gran lastre que desde entonces arrastró al cine español. En efecto, el doblaje representó la entrega a la competencia extranjera de la mejor arma de la producción cinematográfica española que así quedaba en inferioridad de condiciones frente a la concurrencia de otras cinematografías, muy superiores en medios y posibilidades y que así rompían la única barrera que hasta entonces se había opuesto a su amplia difusión: el idioma. (Los subrayados son míos)

Estas declaraciones confirman lo que señalo en otro lugar de este trabajo a propósito de la falta de una comprensión total del problema cinematográfico entre aquellas personas bien intencionadas y patriotas que en la actualidad luchan denodadamente para resolverlo. Con una nobleza que les honra toman sobre sí una culpa que no cometieron, porque como he dicho anteriormente, en el año 1941 en que se dictó el decreto de obligatoriedad, el cine español había perdido ya la batalla que estaba a punto de ganar cuando estalló la guerra. En cuanto al gran lastre a que se refieren venía arrastrándolo el cine español desde medio siglo atrás, y ha sido una de las tantas malas herencias que ha recibido el régimen actual.

Los verdaderos culpables fueron el sanchopanciamo, la cuquería y, sobre todo, la falta de visión y de patriotismo de la gran mayoría de las personas y entidades que antes de la guerra sólo vieron en el surgimiento del cine español - nacido como por ensalmo - un medio de satisfacer sus ansias de lucro, y no les importó un ardite lo que ese surgimiento pudiera significar para España y para el futuro de España.

Conocedor a fondo de ese mundillo turbio, infiltrado de elementos que fueron siempre adversos a la implantación de un cine auténtico español no me sorprende que no se opusiera, después de terminada la guerra, a la reconquista definitiva por el cine extranjero de un mercado que había estado a punto de perder. Como tampoco me sorprende su forma de responder a las medidas dictadas por el Estado Español para proteger a la cinematografía nacional.

Guardo en mi memoria un vivo y punzante recuerdo de la época de los " permisos". La medida que daba a los productores de cine español el control de la importación de películas extranjeras - una medida justa, lógica, inspirada en principios ortodoxos de economía - trajo como consecuencia una especulación desenfrenada realmente vergonzosa,. Es un capítulo de la historia del cine español verdaderamente desalentador, que ilustra el estado de corrupción de cierto amplio sector del mismo. Las autoridades fílmicas, con sobrada razón, pusieron término a este estado de cosas. Y una vez más, por triste paradoja, esta medida vino a fortalecer el dominio del cine extranjero, fundamentalmente del cine norteamericano.

Reconozco que son encomiables las medidas que, según tengo entendido, han dictado últimamente las autoridades fílmicas para sacar de su marasmo el cine nacional, pero estoy completamente convencido de que las mismas no lograrán el propósito que las guía, ya que ninguna de ellas ataca de frente y destruye de un modo decisivo el monopolio ejercido por el cine extranjero.

Estoy seguro de que en la mente de todos aquellos que se interesan de

verdad por el cine español está la fórmula para destruirlo, y que si no se han atrevido a aplicarla ha sido por razones muy poderosas.

Estas razones poderosas se reducen, a mi entender, a una sola: la fuerza paralizante, destructora de los intereses creados.

Ahora bien, una comprensión total del problema cinematográfico español que, repito, les ha faltado a los rectores bien intencionados y patriotas del cine oficial, les habría permitido esgrimir eficazmente las razones y los argumentos encaminados a hacer triunfar sobre todos los intereses, el interés supremo de la patria y establecer las bases sobre las que debería regirse el cine español para su desarrollo y engrandecimiento máximos.

Estas bases serían, principalmente, las siguientes:

- (a) Prohibición total, absoluta, terminante, del doblaje. Como ya he dicho y repetido hasta la saciedad la sustitución de las voces originales por voces españolas es, taxativamente, una adulteración o falsificación que permite que la película primigenia, extranjera, adquiera carta de naturaleza española y no sólo compita ventajosamente con la película autóctona, sino la desplace de un mercado que debiera legítimamente pertenecerle. A más de esta falsificación la película foránea merced a circunstancias especiales sólo privativas del producto cinematográfico ha podido ejercer a lo largo de los años un dumping de proporciones colosales y de consecuencias catastróficas para nuestra economía y nuestra presencia cultural y artística en el mundo. Esta última consideración es la que debe tenerse presente para no desmayar en la tarea de rectificar de un modo radical - y drástico si se quiere - la historia del Cine en España.
- (b) Como quiera que las películas importadas y dobladas en estos últimos cinco lustros constituyen un stock de enormes dimensiones y que su puesta en explotación obstaculizaría el libre desarrollo del producto nacional, esta prohibición que propugno y juzgo fundamental se haría extensiva a dichas películas, con la reserva de que no se aplicaría sino a la terminación de un período de explotación que no sería en modo alguno superior a los cinco años. Pasado este plazo dichas películas deberían ser exhibidas sin doblar.
- (c) No se pondría trabas a la introducción en España de películas extranjeras, siempre que se exhibiesen sin adulteraciones ni aditamentos de clase alguna, y fuésen aprobadas por la censura española. Como medida excepcional se permitiría la sobreimpresión de títulos explicativos. Por este permiso el importador de películas extranjeras abonaría un cánón igual o superior al que paga en la actualidad por el doblaje.
- (d) No se pondría tampoco trabas a la introducción en España de películas realizadas en países de habla española por artistas y técnicos hispano-americanos. Es más, gozarían de los mismos privilegios que las nacionales. Y, análogamente, como las nacionales y las extranjeras, deberían sujetarse a las normas impuestas por la Censura española.
- (e) Desmontaje gradual del aparato burocrático creado para proteger al cine español. Este merced a la aplicación rigurosa de las medidas aquí preconizadas y tras de un período de transición más corto de lo que podría suponerse, en muy poco tiempo se independizaría económica-

mente y no necesitaría protección alguna. Sólo se conservarían dos organismos indispensables: un servicio ordenador que regulara las actividades cinematográficas, y una Censura estricta e inteligente.

(f) Supresión de todas las trabas y restricciones de cualquier orden que sean que se opongan al libre ejercicio de un arte liberal asequible a todos. Una libertad abasoluta de acción, limitada no obstante por una Censura rigurosa que juzgo imprescindible en una comunidad como la nuestra propensa a los extremismos. Esta libertad "condicionada" es, a mi juicio, uno de los factores decisivos, esenciales, para la pronta implantación de un cine español de proyección universal. El salto gigantesco que dio el cine italiano en cuanto se vió libre del "dirigismo" que durante tantos años le había asfixiado, confirma elocuentemente mi aserto.

Estoy plenamente convencido de que, gracias a estas medidas fundamentales y a otras que se derivarían de las mismas el Cine Español adquiriría en muy poco tiempo las fuerzas necesarias para imponerse en el mercado propio y lanzarse a la conquista del que podría llamarse Mercado Común Hispano-Americano, muchísimo más asequible para nosotros que el Mercado Común Europeo.

A este propósito transcribo a continuación unos datos estadísticos comparativos sobre estos dos mercados:

Total de habitantes de las naciones de Europa Occidental que integran el Mercado Común Europeo...	186.344.000
---	-------------

divididos en las siguientes naciones.

Alemania Occidental	60.165.000
Bélgica	9.630.000
Francia	49.765.000
Holanda	12.800.000
Italia	53.648.000
Luxemburgo	336.000

Total de habitantes de las naciones hispano-parlantes, o Mercado Común hispano	221.821.000
--	-------------

divididos en las siguientes naciones:

Argentina	23.617.000
Bolivia	4.439.000
Colombia	19.825.000
Costa Rica	1.640.000
Cuba	8.100.000
Chile	9.351.000
República Dominicana	4.029.000
Ecuador	5.695.000
España	32.411.000
Guatemala	4.864.000
Honduras	2.535.000
Méjico	48.606.000
Nicaragua	1.842.000
Panamá	1.372.000
Paraguay	2.231.000
Perú	12.772.000

Puerto Rico	2.542.000
El Salvador	3.266.000
Uruguay	2.818.000
Venezuela	9.686.000

Núcleos hispano-parlantes, en los Estados Unidos y en Africa del Norte. Aproxima damente	10.000.00
---	-----------

Como se ve la diferencia en volúmen de habitantes de estos dos Mercados es a favor del Mercado Hispano-americano. Pero si contrastamos la importancia respectiva de las areas metropolitanas de las capitales de más de un millón de habitantes de los dos grupos de naciones, vemos que esta diferencia es aún mayor a favor de nuestro mercado hispano-parlante.

Total de habitantes de las areas metropolitanas de más de un millón de habitantes de las naciones que integran el Mercado Común Europeo 21.574.242

divididos en las siguientes capitales:

Paris	8.569.000
Roma	2.278.000
Berlín	2.177.000
Hamburgo	2.010.000
Milán	1.629.000
Bruselas	1.399.000
Munich.....	1.261.000
Nápoles	1.171.000
Turín	1.079.517

Total de habitantes de las areas metropolitanas de más de un millón de habitantes de las naciones hispano-parlantes: 31.992.000

Divididos en las siguientes capitales:

Méjico	6.815.000
Buenos Aires	6.792.000
Madrid	2.600.000
Bogotá	2.066.000
Santiago de Chile	2.417.000
Lima	1.833.000
Caracas	1.764.000
Barcelona	1.700.000
La Habana	1.665.000
Guadalajara (Méjico).....	1.182.000
Montivideo	1.158.000
Medellín	1.000.000
Monterrey (Méjico).....	1.000.000

Tenemos así, por un lado, un mercado - el europeo occidental - con cuatro idiomas distintos y psicologías y costumbres diferentes y, por otro, un mercado - el hispano-americano - que, con una sola lengua y psicologías y costumbres afines a las de España, puede considerarse como una prolongación del mercado propio.

La creación de un mercado común hispano-parlante, formado por un bloque sólido y unido de veinte naciones de habla española, daría nacimiento a un cine hispano, pujante y poderoso, que en muy poco tiempo conquistaría todos los mercados cinematográficos del mundo.

Infelizmente, el derrotero que sigue en la actualidad el cine español es muy distinto del que yo propugno, y echa abajo todos mis pronósticos. Un folleto que tengo a la vista, publicado por Uniespaña - Agrupación para la difusión del cine español - revela los elocuentes hechos siguientes:

Películas realizadas en España en el año 1965 131
===

Las divido en estos cuatro grupos:

Las que por sus repartos de artistas, técnicos y temas, en general, pueden calificarse de españolas 58

Las producidas en régimen de coproducción con los países que forman lo que yo llamo " mercado común cinematográfico hispano-parlante 2

Las producidas en régimen de coproducción con países extranjeros, predominantemente los que integran el " mercado común europeo" 41

Las "Westerns" 30

De las 58 películas genuinamente españolas hay muy pocas, por no decir ninguna, que pueda competir - en valores literarios, técnicos, artísticos- con las que el cine norteamericano impone en el mercado español, magníficamente dobladas. Por lo demás, esas películas " genuinamente españolas" también están dobladas. Y rechazadas, casi unánimemente, por un público cuyo gusto ha condicionado, a lo largo de incontables años, el producto americano.

En cuanto a las 71 películas restantes, coproducciones con países extranjeros y "Westerns" sobran los comentarios, que serían demasiado acerbos. No creo que haya nadie en España, medianamente patriota, que defienda ese cine híbrido y bastardo.

Para realizar esas 131 películas " españolas" vinieron a España ! 46 directores extranjeros! No cuento, desde luego, aquellos directores extranjeros naturalizados españoles, como tampoco los nacidos o naturalizados en tierras hispano-parlantes.

Obsérvese , de pasada, que en ese año 1965 sólo se realizaron 2 coproducciones con los países hispano-parlantes. Ninguna con Méjico, la nación de máxima potencialidad de toda Hispano-américa, en donde una película española (El Ultimo Cuplé) obtuvo una recaudación como jamás la había conseguido película alguna mejicana o extranjera en toda su historia cinematográfica.

Me pregunto, atónito. ¿ Es este cine español del año de gracia de 1965 el que Uniespaña se propone difundir en el mundo?

Dejo la pregunta en el aire.

Otro pensamiento doloroso corta el vuelo de mis esperanzas en cuanto al futuro de este cine español. Y es el de que los primeros en oponerse a la implantación de las medidas que propugno en este trabajo, las únicas que podrían salvar al auténtico cine español, serían, con las honrosas excepciones de rigor, los que hoy en día se dedican al quehacer cinematográfico en España. Los divido en dos grupos predominantes: el de los que protegidos y alentados por las autoridades fílmicas ven sólo en el cine la satisfacción de una egolatría y narcisismo delirantes, individuos que se imaginan hacer un cine trascendente cuando no son más que serviles adaptadores de técnicas caducas y archivadas, gente mediocre en general, intoxicados de inteligencia, para la que la ambición suprema es que sus engendros se exhiban en certámenes internacionales y en cineclubs (Según una acortada definición de uno de los más brillantes cronistas cinematográficos de España, J. L. Gómez Tello "un cine-club es, en potencia, una escuela de activistas comunistas") El otro grupo lo forman los productores y realizadores que buscan en la coproducción con Francia, Alemania y otras naciones europeas, y en los "Westerns" un medio fácil de ganar dinero, y para los que la creación de un cine auténtico nacional es una aventura quijotesca propia de un cerebro alucinado.

La idea de perder el apoyo estatal y de verse obligados a luchar en campo abierto con gente de fuera - no me refiero únicamente a los de fuera de las fronteras de España, sino también a los de fuera de ese ambiente viciado del actual cine español - les aterra. Forman un pequeño, un minúsculo aunque fuerte monopolio frente al gran monopolio del cine extranjero y como saben que su subsistencia está asegurada por el menguado tributo rendido por ese cine a cambio de su patente de corso, prefieren que perdure éste antes que perder sus privilegios.

No obstante de todo lo dicho, como la esperanza jamás muere en el pecho de los esforzados y de los creyentes, cifrémosla en que se produzca un milagro y merced al mismo logre el Cine Español romper sus cadenas y ocupar en el mundo el puesto dominante que le corresponde.

