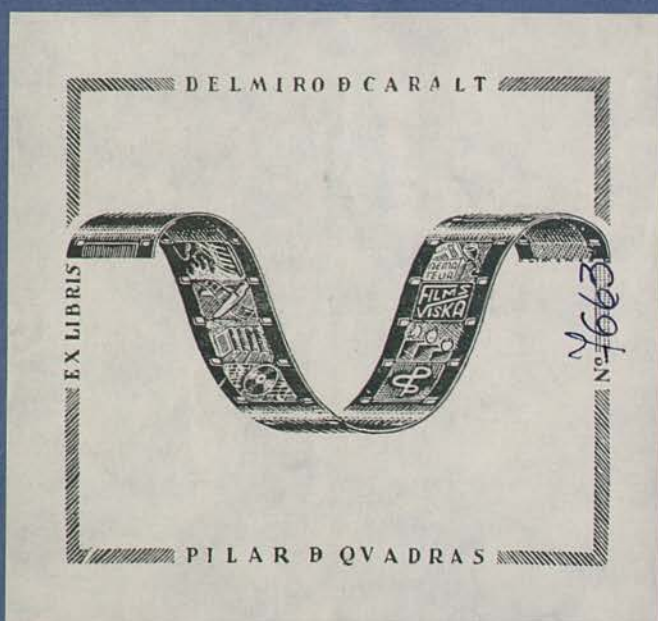


Biblioteca de Cinema
Delmiro de Caralt



1033021374



71(460) Eli (2A)

FRANCISCO ELÍAS



ANATOMIA

DE UN

FANTASMA



~~Requisitoria contra el Cine español~~
Historia clínica del cine español

ACCN 5617

I N D I C E

PARTE I

RECUERDOS DE UN PIONERO

1. INICIOS DE MI VIDA CINEMATOGRAFICA

Paralelismo entre el cine español y el autor de este trabajo.

Mis primeros pasos.

El descubrimiento de un nuevo mundo cinematográfico.

Los auténticos creadores de la industria fílmica americana.

El Star-System y su utilización por los productores cinematográficos.

Error de los partidarios de un cine químicamente puro.

Mis actividades en los Estados Unidos.

La magia de la palabra.

David Wark Griffith y su film INTOLERANCIA.

Mi amistad con David Wark Griffith.

Regreso a Europa.

Segunda etapa de mi "aventura americana".

2. LA INVASION DE EUROPA POR EL FILM AMERICANO

Mis escarceos por Europa.

España meta de mis aspiraciones.

Elevo un escrito al general Primo de Rivera.

Realizo una película muda de largo metraje
"El fabricante de suicidios".

Mi encuentro con el señor Vitores, dueño de la patente de Phonofilm en España.

Ruedo "El Misterio de la Puerta del Sol" la primera película hablada en español realizada en el mundo.

3. EL CINE SONORO SE IMPONE EN TODO EL MUNDO
- Fracaso del cine español realizado en Paris y Hollywood.
- Intento fallido de realizar MARINA en España.
- Mi encuentro con Camille Lemoine.
- Realizo la comedia musical "Blanc comme neige"
- Firmo un contrato con el conde de Pourtalès para realizar "Sous les casques de cuir".
- Los prolegómenos de "l'aventure espagnole".
- Mi amistad con un piloto español de inmarcesible fama.
- Monsieur La Fouchardière y su "negro".
4. 1932-1936. EL UNICO CAPITULO TRIUNFAL DE LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL.
- El comienzo de "l'aventure espagnole".
- Nacen en Barcelona los estudios ORPHEA.
- "PAX" la primera película hablada producida en un estudio español se rueda en idioma francés.
- "El Ultimo Dia de Pompeyo" cortometraje en castellano.
- Venturosa realidad. Pueden hacerse películas como en el extranjero.
5. NACIMIENTO DEL AUTENTICO CINE ESPAÑOL.
- Desde los primeros momentos adquiere un acelerado y constante ritmo vital.
- Barcelona, meta obligada de cineistas españoles y extranjeros.
- "Boliche" película cien por cien hispánica.
- Datos reveladores sobre la explotación en España de las películas nacionales y foráneas.
- Año 1933. Importantes acontecimientos en Madrid y Barcelona.
- En los aconteceres humanos no cuenta la lógica.
- Un "arma secreta".
1934. Auge creciente de la cinematografía nacional.
1935. El ritmo de la producción nacional sigue in crescendo.
- Produzco y realizo "Rataplán".

Realizo por cuenta de Saturnino Ulargui "Maria de la O".

Un propósito frustrado por la guerra.

6. AÑOS DE GUERRA

Mis dificultades en Madrid.

Rodaje de "Bohemios" en Barcelona.

Mayúsculo "topomocho" cinematográfico.

Mis forcejeos con la C.N.T.

Soy nombrado "dactilarmente" jefe supremo de la producción cinematográfica en Barcelona.

Intento frustrado de filmar "Margarita, Armando y su padre" de Enrique Jardiel Poncela.

"No quiero, no quiero", producción de la C.N.T.

Breve digresión sobre el destino ulterior del negativo de "No quiero, no quiero".

Soy designado por elementos comunistas para realizar "Fuenteovejuna".

"La Epopeya del Alcazar" un proyecto frustrado.

7. ETAPA MEJICANA.

Piso con mal pie la tierra americana.

Efectos de mi filiación franquista.

Mis S.O.S. a España son desoidos.

Lo que debo a Méjico.

El general Lázaro Cárdenas.

El milagro de "Mi Madrecita".

Hago ondear la bandera roja y gualda en un cuartel mejicano.

Siguen los milagros.

Se explica el "milagro".

Esquema del cine mejicano (1938-1947).

Observaciones finales sobre el peculio del gobierno español en el exilio.

8. ADIOS EMOCIONADO A MEJICO.

Escisión en el seno del S.T.I.C.

La "caza de las brujas".

Filmación de la película "Nóte dejaré nunca".

Se resuelve en San Luis la difícil papeleta.

Estreno de "No te dejaré nunca" el 1º de Mayo de 1948.

Retorno a la patria.

9. MI REGRESO A ESPAÑA.

El cine español me rechaza, unánime.

Soy tildado de director anticuado por insistir en que la toma de sonido debe ser directa.

Consigo fundar una productora y realizar una película.

El cine español me cierra sus puertas.

Episodios que desafían a la lógica y a la razón.

PARTE II

ANATOMIA DE UNA INDUSTRIA FANTASMA

1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL CINE, SU INVENCIÓN Y SU IMPLANTACIÓN EN ESPAÑA.

¿Qué es el cine, arte o industria?

Los inventores del cine. La introducción del cine en España. Los precursores españoles.

Las tres fases de la existencia del cine español.

Diagnósticos poco acertados.

La divisoria auténtica.

Errores, omisiones y alteraciones de la verdad.

La historia que debo delatar.

2. ORIGEN DE LOS MALES DEL CINE ESPAÑOL.

Coincidencia dramática.

Un "dumping" de dimensiones colosales.

Cuatro películas de largo metraje por 10 céntimos de peseta.

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

El asalto del producto americano al mercado español.

3. EVOLUCIÓN DEL CINE EN ESPAÑA EN EL PASADO Y EN EL PRESENTE.

Los precursores.

Los contemporáneos.

El fantasma toma cuerpo y se hace realidad.
La realidad vuelve a hacerse fantasma.
El doblaje.

4. EVOLUCION DEL CINE ESPAÑOL PROTEGIDO

1940. Se sella el destino trágico del cine español.
De dónde se deduce que el "órgano crea la función".
Los permisos de importación. Culminación y apogeo de la picaresca andante celtíbera.
Apogeo de la industria cinematográfica estatal.
Sobre la inexistencia de la industria cinematográfica nacional.
Un cine "de espaldas al público".
El otro cine español.
La agrupación Sindical de Directores realizadores Españoles.
El fracaso del llamado "cine joven".
Don José María García-Escudero.
El dedo en la llaga.
Socialismo versus capitalismo.

PARTE III

HACIA UN CINE ESPAÑOL DE PROYECCION UNIVERSAL

1. LA UNICA SOLUCION DEL PROBLEMA CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL.

Un vasto imperio cuya capital es Cervantes.
Un mercado común cinematográfico hispano-americano.
No propugno una revolución sino una liberalización.

2. LOS INTERESES CREADOS.

Con los intereses creados hemos topado, amigo Sancho.
En torno a los intereses creados.
Los muy respetables intereses de los exhibidores españoles.
Otro de los intereses creados, minúsculo pero de profundo arraigo.

El más arduo de los intereses creados.

Intermezzo.

El único de los intereses creados digno de consideración.

¡Hagan mejores películas!

¿Está capacitado el español para hacer cine?

3. POSIBILIDADES DE CREAR EN ESPAÑA UNA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA AUTENTICA.

La cinematográfica: una industria sui generis.

Tres actividades parejas.

Implantación en España de una industria cinematográfica genuina.

El guión cinematográfico, clave de la estructura industrial fílmica.

Una opinión autorizada.

Ben Hecht, un caso típico.

Howard Hughes, otro caso típico.

Hollywood, símbolo de la industrialización más intensa es también la cuna del Séptimo Arte.

Gustos y preferencias del público.

La esperanza nunca muere ...

LECTOR :

Dirás, con sobrada razón, que el título de esta obra es absurdo. No se puede hacer la anatomía de una visión quimérica. Lo he elegido, precisamente, porque responde a otro absurdo: la situación en el presente y en el pasado del cine español.

El fantasma de mi cuento es la industria cinematográfica nacional. Y para calificarla así me apoyo en los hechos siguientes: Juan Antonio Bardem, que preside la Asociación Sindical de Directores Realizadores españoles cinematográficos, al que, por su cargo y méritos como realizador debe considerársele como portavoz del grupo más importante de la producción fílmica, afirmó en cierta ocasión, en una entrevista celebrada con un redactor de EL NOTICIERO UNIVERSAL de Barcelona que "nuestro cine es de artesanía: carecemos de una industria cinematográfica."

José M^a García Escudero, figura relevante del cine español oficial, se expresó en parecidos términos en una crónica titulada HISTORIA EN CIEN PALABRAS DEL CINE ESPAÑOL: "Pero no es sólo la equivocada protección, sino la mentalidad de nuestra producción, la explicación de que, al cabo de quince años, el cine español sigue sin existir como industria."

Desde los años en que estas dos figuras señeras del cine nacional hicieron estas declaraciones la situación no ha cambiado. En estos días personas relacionadas con el Séptimo Arte han expresado el mismo criterio. La industria cinematográfica nacional NO EXISTE. Ahora ¿cómo se compagina esta INEXISTENCIA de una industria cinematográfica nacional con el hecho comprobado oficial, de que en estos últimos cinco años se produjeron en España 671 películas, o sea un promedio de 137 anuales, que representaron una inversión de capital de unos cinco mil millones de pesetas? Agréguese a este hecho, otros dos singularmente contradictorios: a) De estas 671 películas más de la mitad no se estrenaron apropiadamente. b) El 80 por ciento de las películas exhibidas

en España fueron extranjeras. Y tendrás que convenir conmigo, amable lector, que este asunto del cine patrio presenta un cariz muy turbio y que es un deber patriótico clarificarlo. Este ha sido el propósito ambicioso que me ha movido a escribir este libro.

Si se alimentara una computadora con todo lo que se ha dicho y publicado en la Prensa desde hace medio siglo sobre este cine nuestro, la constante que arrojaría sería la palabra CRISIS. De ahí el concepto de CRISIS PERMANENTE que se aplica al cine español, que es, a todas luces, una absurdidad más que agregar a la larga lista de desatinos y errores que son la tónica de ese cine. Pese a ello, desde que inició su existencia hasta estos momentos en que, con voces de alarma, se habla de su fin inminente, todos sus biógrafos, sin excepción, han contado la historia de su vida como si ésta fuera la de un ente sano, normalmente constituido.

Yo sostengo, por el contrario, que el cine español es un enfermo consuetudinario que, salvo un periodo brevísimo, cuyo estudio es el arquitepe de esta obra, jamás ha gozado de salud. Su cuadro clínico podría resumirse así: nacido en las postrimerías del siglo pasado, de padres caquéticos, arrastra durante su infancia toda clase de males: raquitismo, subdesarrollo anímico, parálisis infantil y, antes de alcanzar su edad adulta, parálisis progresiva que desemboca en una parálisis total. Treinta y dos años después de su nacimiento se le da por muerto. Y en este preciso momento, cuando el ambiente le es menos favorable, se produce un hecho inesperado, increíble. El muerto resucita, se desarrolla prodigiosamente y, en menos de cuatro años, alcanza una madurez casi completa, una madurez que se anuncia plena y vigorosa. Sobreviene, entonces, la guerra y, terminada ésta, el cine español vuelve a decaer y todo indica que su muerte definitiva está próxima. Sin embargo el nuevo régimen, a diferencia de los anteriores -Monarquía y República- que se mostraron indiferentes cuando no hostiles a la implantación en España de un cine propio, nacional, vela paternalmente por la vida del enfermo y lo mantiene a través de los años, artificialmente, por el procedimiento de los balones de oxígeno. Así ha sobrevivido, a base de

oxígeno, y la crisis actual proviene de un retraso ocasional en la aplicación del mismo.

Esta obra es una compilación ampliada de varios escritos dirigidos por mí, en diferentes épocas, a los poderes públicos para protestar de un atropello de que fui víctima por parte de ese cine 'caletudinario'. En esos escritos, a la vez que reclamaba justicia, sugería las medidas que debían tomarse para la curación radical del eterno paciente. Con contadas excepciones se me dió la callada por respuesta. Por supuesto no fueron atendidas mis justas demandas. Las medidas preconizadas por mí están en la mente de muchas de las personas relacionadas con el cine español, pero una barrera, al parecer infranqueable, se opone a su implantación: LOS INTERESES CREADOS.

Es un hecho científico conocido que la función crea el órgano. Ahora bien, el órgano burocrático creado por el Estado paternalista español para la función de mantener vivo al cine nacional es de tan vastas dimensiones que llego a pensar que, más que la existencia de ese cine, lo que busca ese órgano hipertrofiado es su propia supervivencia, y que de todos los intereses creados éste es el más importante.

Me he esforzado en atenuar el tono vindicativo y demasiado personal de los trabajos primitivos que me sirvieron de base para escribir este libro, mas no los he suprimido completamente porque el relato de mis andanzas y malandanzas por ese ámbito viciado del cine español, ayudará a comprender el sentido de esa CRISIS PERMANENTE que, a través de los años, ha sido la tónica del cine hispano.

Y, por último, debo prevenirte, amigo lector, que en esta obra no hallarás esa serena ecuanimidad, esa imparcialidad de que debe dar muestras todo historiador que se preste de serlo. Como uno de los protagonistas de esa historia que relato, soy, forzosamente, parcial. Hago mia la frase de Goethe: "Puedo prometeros que seré franco, mas no me pidáis que sea imparcial."

Barcelona, octubre de 1971.

F. E.

PARTE I

RECUERDOS DE UN PIONERO

I

INICIOS DE MI VIDA CINEMATOGRAFICA

- Paralelismo entre el cine español y el autor de este trabajo -

No juzgue el lector este paralelismo entre el cine pátrio 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 entrambos 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 hispano-americanos, 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.

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 vinculado a 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.

- Mis primeros pasos -

En 1910 entro a formar parte del "Services des Agences" de los Establecimientos GAUMONT, de Paris. Traduzco títulos y me encargo de la correspondencia con las agencias de España e Hispano-América de la referida empresa. Más tarde paso a los estudios y soy ayudante del entonces famoso realizador

Leonce Perret. Este dirige un argumento del que soy autor y que con el título de "La Alondra y el Milano" recorre triunfalmente las pantallas hispano-americanas. En un viaje de Leonce Perret a Londres le acompañó en calidad de intérprete. "Visionamos" como se dice en el argot cinematográfico una gran cantidad de películas norteamericanas. Esta primera visión de un cine desconocido en Francia y en España fue para mí imborrable. Ninguna de las películas que ví pasaba de los cuatro o cinco rollos (ya Italia había lanzado sus superproducciones "Cabiria" y "¿Quo Vadis?" de ocho y hasta diez rollos) y la modestia aparente de sus medios iba a la par de una perfección técnica notable y de una trama apretada, llena de acción y de un dinamismo verdaderamente cinematográfico. Una película, particularmente, que dos años después había de identificar como una de las numerosas obras de David Wark Griffith me llenó de pasmo y de admiración. Muchos de los trucos inventados por el francés Méliès o atribuidos a este precursor, tenían en este film una aplicación lógica y racional. Ejemplo de esto, una escena que se me grabó fuertemente en la memoria. En el alcázar de una nave pirata, alrededor de una larga mesa el capitán y sus hombres -un hetajo pintoresco de facinerosos- discuten la próxima presa. Mediante un fundido encadenado -o disolven- cia- el alcázar se convierte en la sala de un consejo de administración de un banco y los forajidos, desgrefiados, siniestros, son sustituidos por hombres de negocios, serios y respetables.

Aunque no tan convencido como yo, Leonce Perret volvió a París con "nuevas ideas". Tan nuevas y revolucionarias como que provocaron la indignación del "gran patrón" Léon Gaumont. Por aquel entonces la "toma de vistas" se realizaba de la forma siguiente. De los extremos del decorado, o más bien forillo, de una sola superficie, partían dos cuerdas que convergían en un punto, set up o emplazamiento, en donde se colocaba la cámara. Los actores se movían dentro de este triángulo. Para fotografiar la escena se utilizaba un lente "gran angular" de una distancia focal de una pulgada o menos, gracias al cual el campo de visión de la cámara correspondía aproximadamente al

del ojo humano. (Treinta y cinco años después Orson Welles utilizó ampliamente este objetivo en su Citizen Kane. Esto fue considerado por la crítica como una gran novedad.) Leonce Perret se atrevió a sacar de su inmovilidad a la cámara y sirviéndose de un lente de dos pulgadas fotografió la cabeza de la bonita Suzanne Grandais, su artista favorita. -¿Qu'est-ce que ça?- vociferó, iracundo, Monsieur León Gaumont - Vous guillotinez maintenant mes artistes? Este que hubiera podido ser el primer plano del cine francés fue retirado inmediatamente y sustituido por otro de cuerpo entero.

Un mes antes de sobrevenir la Guerra Mundial I, dejó los estudios GAUMONT y regreso a España para fundar, en Barcelona, una filial de la casa ECLAIR, igualmente de Paris.

La interrupción de la producción ECLAIR ocasionada por la guerra da fin a las actividades de la nueva firma.

- Mi primera película "Los Oficios de Rafael Arcos" -

Fundo en Barcelona un pequeño estudio y un laboratorio. Hago títulos, ruedo documentales, corridas de toros, un homenaje al gran dramaturgo Angel Guimerá, y dirijo una película corta titulada "LOS OFICIOS DE RAFAEL ARCOS" que distribuye en el mundo entero la casa Eclair. La protagoniza el entonces famoso caricato.

Realizo un nuevo viaje a Londres, obtengo la representación de la casa CRITERION, productora de película virgen y el "visionado" de numerosos films norteamericanos refuerzan mi propósito de trasladarme a los Estados Unidos.

Por fin realizo mi sueño y salgo para el Nuevo Mundo en los comienzos del año 1915.

- Mi descubrimiento de un Nuevo Mundo cinematográfico -

En Nueva York descubro al fin el Nuevo Mundo cinematográfico presentado en Londres tres años antes. Lo que veo me obliga a una revisión completa de todos los valores y conceptos del cine en general, oponiendo a los métodos y directivas del cine europeo los muy distintos y, en muchos casos opues-

tos del cine americano. En los primeros cuatro años que paso en Nueva York con un viaje ocasional a Hollywood se afirma y fortalece mi criterio, en contradicción con el criterio corriente, de que si en Europa (en Francia específicamente) nació la cinematografía en su forma industrial y técnica, fue en los Estados Unidos donde nació la cinematografía en su forma definitiva de Arte y Espectáculo dirigido a las masas. (Me imagino el gesto de desdén y de repulsa del frecuentador de Cineclubs y de salas de Arte y Ensayo, que se cree minoría selecta y menosprecia a las masas, ignorando que, como dice muy bien Ortega y Gasset, las masas engloban en los tiempos presentes toda clase de minorías, selectas y no selectas.)

El tema rebasa los límites de esta exposición. Pero quiero dejar sentados, con el fin de dejar perfilado aquél, los hechos siguientes. Cuando abandoné Europa, a fines del año 1915, la cinematografía contaba ya en Francia, Alemania, Noruega, con organismos verticales como Pathé, Gaumont, Eclair, Bioscope, Nordisk, que abarcaban, como ya he dicho en otro lugar, todas o casi todas las actividades de la cinematografía: organismos completos cuyo desarrollo en aquella época no han alcanzado, a la fecha presente, ni por asomo, las poderosas compañías cinematográficas de Hollywood. Ahora bien, por aquella época, en los Estados Unidos, estas diferentes actividades de la industria cinematográfica se encontraban dispersas e integradas en organismos especializados como Eastman-Kodak, los constructores de aparatos tomavistas y de proyección, los distribuidores y los exhibidores y todos estos organismos, desvinculados entre sí, tampoco tenían nexo alguno con la producción fílmica, la cual estaba formada a la sazón por un grupo de hombres de empresas con escasos capitales y sin base industrial-técnica de especie alguna. Cómo estos hombres -Zukor, Lasky, Morosco, Laemmle, Selwyn, Goldstein (más tarde llamado Goldwyn) Loew, Meyer, Selznick y otros con un capital inicial conjunto que apenas representaría una centésima parte del invertido por las otras actividades, llegaron a absorber, en poco menos de diez años, la totalidad de la industria cinematográfica americana, controlándola y diri-

giéndola a su albedrío, es un capítulo de la Historia Universal del Cine que, aparentemente, muy pocos han estudiado, ya que, fuera de los Estados Unidos, en casi todas las demás naciones del mundo, la producción ha sido y sigue siendo, según la famosa definición de Charles Pathé, la "pariente pobre" de la cinematografía. A mi entender, el quid del problema está en la forma de abordarlo y plantearlo: esto es, con qué criterio debe afrontarse la producción: industrial y financieramente, o psicológica y especulativamente.

- Los auténticos creadores de la industria cinematográfica norteamericana -

Por una singular paradoja ninguno de estos fundadores de la industria cinematográfica norteamericana era industrial. Zukor, creador junto con Lasky de la Paramount, fue, en su juventud, boxeador. Dueño, posteriormente, de un Nickelodeon o "Teatro de cinco centavos" -galería de tragaperras, en donde por primera vez se pasaron, en dispositivos individuales, películas de reducido metraje- realizó una pequeña fortuna. (En estos Nickelodeones fue exhibida la primera película con argumento realizada en el mundo, la sensacional "Asalto y robo de un tren" de una longitud de 800 pies, producida y dirigida por Edwin S. Porter) Goldwyn fue vendedor de guantes; Meyer, peletero. Laemmle, Fox, Loew dirigieron Nickelodeones; y Cohn, fundador de la Columbia fue pianista en uno de ellos. Estos hombres pertenecían todos al tipo de hombre-masa tan magistralmente descrito y analizado por nuestro Ortega. Con ideas dentro de sí, pero carente de la función de idear, tuvieron la sagacidad y el talento de aliarse con aquellos hombres -artistas y escritores- que eran los únicos que podían dar vida a sus ideas. Esta alianza del espíritu de lucro y del arte creador de novelistas, autores teatrales, directores de teatro y de cine, periodistas, ha sido para mí el secreto del éxito fabuloso que alcanzó en los primeros tiempos la cinematografía americana. Fue la base en que se asentó el cine que había de conquistar al mundo. Mediaba además la feliz circunstancia, que podría llamarse providencial, que en esos tiem

pos heroicos, de ese connubio morganático del comercio y del arte nacieran personalidades de un relieve extraordinario que dieron a la naciente industria un impulso arrollador. Entre ellas fue figura cimera David Wark Griffith, en mi sentir el único genio auténtico del cine universal. A él siguieron Thomas Ince, Mark Sennett, Chaplin, Cecil B. de Mille, James Cruze, Capra y otros.

- El Star System y su utilización por los productores americanos -

Este que podríamos llamar peregrino maridaje de elementos diametralmente opuestos dió en aquellos días excelentes resultados. Los directores y escritores gozaron de una gran libertad de acción y pudieron realizar obras que la Censura y los imperativos de la taquilla no les habrían permitido hacer algunos años más tarde. Es innegable que en los tiempos que siguieron, Griffith no habría podido realizar su película-cumbre INTOLERANCE, que si bien fue un tremendo fracaso de taquilla, compendiando en sí todas las posibilidades del arte y de la técnica cinematográfica, marcó un camino a todos los realizadores que le siguieron. A medida que los costos de producción iban en aumento eran mayores las exigencias de esa taquilla, corazón del espectáculo cinematográfico, y más aguda se hacía la desavenencia entre los empresarios y los artistas y literatos que veían coartados sus esfuerzos creadores. En su afán por granjearse el favor de las masas, los productores vinieron a explotar un instinto gregario: el culto al héroe o "hero worshipping". Llamáronlo "Star System" o "sistema de estrella". Implantaron también, a continuación, el "Writer System" o la explotación de las grandes novelas de fama mundial, pero esto, a la larga, no hizo más que robustecer el "Star System" ya que proporcionó a las "luminarias" mejores vehículos: ejemplo típico el nacimiento de la máxima estrella de todos los tiempos, Rodolfo Valentino, merced a la popularísima novela de Vicente Blasco Ibañez "LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS". Gracias a estos métodos y a otros que sería prolijo enumerar, todos inspirados en un co-

nocimiento profundo de la psicología de las multitudes, aquellos productores se adueñaron de las distribuidoras ya existentes y desde ellas asaltaron y dominaron, finalmente, los circuitos de exhibición, los cuales, hoy en día, casi en su totalidad pertenecen a las empresas productoras.

En su mentada obra "El cine hasta hoy", Paul Rotha critica duramente estos métodos: el deshonesto Star System, los títulos llamativos, una publicidad escandalosa y otros muchos recursos taimados, puestos en práctica para vender sus productos." En otro lugar del libro fustiga rigurosamente a los públicos de "cabeza hueca" y de "bajo índice mental" que se dejaron y se dejan embaucar por estos métodos deleznables. - El Star System -proclama, indignado- crea una verdadera mitología: las aspiraciones, los deseos, los ideales de todo un pueblo se encarnan en héroes que se llaman Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Tom Mix, Gloria Swanson, Lillian Gish, Lionel Barrymore, Gary Cooper, William S. Hart, etc. Sólo escapan a esta "mitificación" los públicos de la Rusia Soviética. Un gobierno "paternal y prudente" merced a la creación de un apropiado cordón sanitario, les preserva de tan letal contaminación.

Mr. Rotha, intoxicado de intelligentsia, es partidario de un "cine puro" no contaminado por el odioso capitalismo, como sólo puede producirlo el Estado-Paraiso soviético. Pero en otro lugar de su referida "Biblia" se contradice y denuncia la puerilidad, por no llamarle estupidez abismal de la mayoría de los films soviéticos dirigidos a "mentalidades aldeanas".

- Error de los partidarios de un cine químicamente puro -

Parecida actitud en cuanto a la aspiración de un cine químicamente puro observan los que, en nuestro país, abogan por ese Cine de Arte y Ensayo dirigido a las minorías selectas. Menosprecian a las masas ignaras, integradas, según ellos, por porteras (por lo que hemos observado ante el éxito arrollador dispensado por nuestros públicos a ciertas películas de tipo comercial, el 95 por ciento de los espectadores his-

panos pertenecen al gremio porteril) y se extasian y pasman ante los nombres de realizadores como Eisestein, Pudovkin, Dovjenko y otros, cuyas obras jamás vieron. Si esta élite y sus aúlicos patrocinadores, hubieran visto como yo una gran parte de la obra fílmica de estos "genios" del cine soviético, se habrían convencido de que si nuestras madrileñadas, andaluzadas, baturradas, etc. huelen a "cocido" el cine soviético apesta, más fuertemente aún, a bortsch, la sopa de col y remolacha que es el condumio habitual del mujik.

Ahora bien, Mr. Rotha se equivoca cuando atribuye a los productores americanos la imposición de ese deshonesto Star System que, practicado por ellos a enorme escala, les permitió dominar el mercado mundial del artículo cinematográfico. Fue, por el contrario, el mismo público el que lo impuso. Ocurrió esto mucho antes de que Gallup y otros crearan los sondeos de la opinión pública. Para sondear los gustos e inclinaciones del público, los productores, convertidos en exhibidores, tenían a su alcance un instrumento más poderoso e infalible: los boletines que, día tras día, les mandaban los gerentes de las numerosas salas -cientos y hasta miles de ellas- que exhibían sus películas. En estos boletines el gerente consignaba minuciosamente las reacciones del público, sus preferencias por tal o cual tema, por tal o cual artista, el cómo y por qué del éxito o fracaso de la película propia y el éxito o el fracaso de la película ajena exhibida en una sala rival, sin que faltara tampoco el consenso de los propios espectadores expresado en cuestionarios ad hoc distribuidos por el gerente. La producción se regía, por decirlo así, por el parecer convergente de millones de espectadores y todo se subordinaba, tema, tratamiento del tema, dirección, elenco, a las fluctuaciones de este sentir unánime de las masas.

Este estado de cosas ensanchó la brecha que poco a poco se había abierto entre las grandes empresas productoras y los directores y artífices de las letras que fueron, en verdad, los auténticos creadores de la industria cinematográfica. Y el clima de repulsa y de frustración que creó este servil acatamiento a los gustos del vulgo, explotado arteramente por la intelligentsia marxista, atrajo a la órbita del mundo no capi-

talista a un número considerable de hombres de letras, artistas y amantes del cine puro incontaminado. No vieron, cegados por una indignación en parte justificada, que la servidumbre impuesta por el Estado totalitario soviético era mucho más estrecha, más rigurosa y dura que la ejercida por el capitalismo en las naciones demoliberales en las que, pese a las trabas y limitaciones impuestas por los grandes intereses, un hombre de talento puede siempre sortearlas y expresar libremente su arte. Entre miles y miles de ejemplos citaré uno solo que nos atañe. En Francia, cuna y baluarte de la burguesía, Luis Buñuel, inconformista y encarnizado antiburgués, recurriendo a intereses de origen privado, realizó *Le Chien Andalou* y *l'Age d'Or*, dos películas, dentro del orden y de la moral burgueses, altamente subversivas. ¿Habría podido hacer lo mismo un artista reaccionario y burgués en la "santa" Rusia?

Antes de cerrar este capítulo deseo dejar consignadas unas experiencias personales que corroboran ese culto a la personalidad sobre el que los productores americanos basaron su "star system". En los años 1910-1914, tenía a mi cargo las relaciones de la casa Gaumont de París con sus agencias de España y de Hispano-América, hube de contestar a numerosas cartas escritas por particulares y por las mismas agencias en que se nos pedía los nombres y otros datos de alguno de los intérpretes de las películas, principalmente de la gentil Suzanne Grandais, protagonista de una serie dirigida por Leonce Perret. Gaumont, al igual que Pathé, no mencionaba en sus films los nombres de los autores, directores y artistas que intervenían en ellos. Fieles al principio industrial, sus productos, como ya he dicho, sólo llevaban sus marcas de fábrica: el gallo de Pathé y el trébol de Gaumont.

Y, posteriormente, cuando en los primeros años de mi estancia en Nueva York actuaba de intermediario entre las empresas norteamericanas y los importadores hispano-americanos, éstos en sus pedidos no se interesaban por marcas determinadas o por tal o cual director, sino por las "estrellas". Me pedían Tom Mix, Clara Bow, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Chaplin, etc. Lo demás no les interesaba.

- Mis actividades en los Estados Unidos -

A mediados del año 1915, cuatro o cinco meses después de mi llegada a Nueva York fundo un negocio de producción de títulos que bajo mi nombre y el de mis hermanos Julio y José subsiste hasta el año 1930, en que el advenimiento del cine hablado lo hace improductivo. Su expansión llega a ser tal que en el año 1925 controla casi la totalidad de las películas exportadas a España y países de habla española de América. Por aquella época salían de nuestros talleres y laboratorios, mensualmente, de 800 a 1.000 rollos de películas diversas, con sus rótulos en castellano ya insertos, y listas para la proyección. La organización se encargaba, pues, de: a) Traducción o adaptación del título y de los subtítulos de la película. b) Impresión de los mismos en cartulinas apropiadas, con dibujos alusivos o marcas especiales. c) Fotografía de esas cartulinas en película y todo el proceso de laboratorio hasta su inserción en la copia correspondiente. d) Empaque de las copias y su expedición directa a los puntos de destino: España y América Hispana. Todas las grandes Casas y, muy especialmente, Paramount, Fox, Metro Goldwyn, Warner Brothers, Columbia, Universal, First National, fueron, un tiempo u otro, clientes de nuestra organización que, puedo decirlo con orgullo, no tuvo igual en el mundo.

Antes de que aparecieran en los títulos de presentación de las películas foráneas la coletilla "Versión Castellana de Fulano de Tal" -una costumbre que no inició, ciertamente, el autor de estas líneas- era yo conocido anónimamente como el "traductor de la casa Gaumont". Este fue el santo y seña que me permitió fundar la mentada empresa, aunque a este renombre hubo de agregarse, tal vez más efectivamente, la posesión de cierto librito en el que tenía anotadas centenares de películas con su correspondiente calificación, un librito que ahorró mucho tiempo y dinero a los importadores que acudieron a Nueva York para adquirir películas en aquellos días de penuria de material europeo, motivada por la guerra. Porque desde mi llegada a Nueva York había dedicado la mayor parte del

día y de la noche a ver películas y en el espacio de muy pocos meses acumulé sobre la producción americana una documentación muy importante.

La película que encabezaba la lista contenida en el "librillo mágico" (así lo llamaron los importadores españoles e hispano-americanos) se titulaba INTOLERANCE. Fue la primera película que ví, a las pocas horas de llegar a Nueva York, en el local en el que pocos meses antes se había estrenado, un teatro llamado The Liberty situado en la famosa calle 42ª, casi enfrente del Candler Building en el que había de instalar, algunos meses después, la oficina y los talleres antes referidos.

- La magia de la palabra -

A propósito de este peregrino quehacer de insertar títulos explicativos en las películas mudas -un modo gráfico de hacerlas hablar- se me ocurre hacer un comentario: el desdén de los públicos hacia ese cine puro, sólo imagen, que ciertos estetas del Séptimo Arte defendieron a capa y espada como el único digno de consideración. Yo estoy convencido, por el contrario, de que los públicos, particularmente, los de raigambre latina, desde los mismos comienzos del cine-espectáculo sintieron instintivamente el anhelo de que la película "hablara". La sustitución del verbo por la representación gráfica satisfizo, a medias, este anhelo. Todavía en los años anteriores a la primera guerra mundial, había en España, Francia y Argentina "explicadores" que, desde una especie de púlpito, narraban en alta voz el argumento de la película a medida que ésta se desarrollaba en la pantalla. En los primeros años de mi estancia en Nueva York, cuando me encargaba yo personalmente de redactar los títulos de las películas destinadas a mis clientes de España e Hispano-América fui requerido varias veces por éstos para redactar e insertar títulos suplementarios en películas que no tenían, a su juicio, los suficientes. Se dió, en aquellos tiempos, el caso inaudito de que una película dirigida por un director alemán Paul Leni si no recuerdo mal, en la que no había un sólo subtítulo (una proe-

za muy aclamada por los susodichos estetas) fue rechazada y "pateada" concienzudamente por el público, el día de su estreno, en una sala bonaerense. El importador de dicha película me la devolvió con la súplica apremiante de que la "arreglara". Yo sabía, por experiencias pasadas, en qué consistía este arreglo. Cumplí los deseos del importador, y la película "plagada" por decirlo así de títulos de un desorbitado lirismo, fue re-estrenada y exhibida posteriormente con un éxito considerable. Esta literatura que, en aquellos tiempos un cronista cinematográfico español calificó de "barata", fue la base de mi empresa que, en poco más de dos lustros, alcanzó una cifra de negocio de, aproximadamente, un millón de dólares.

Y, por último, para corroborar lo antedicho, citaré un caso ocurrido en España en el año 1925, cuando fue rodada la película *La Casa de la Troya*. Fue su autor, Alejandro Pérez Lugín el que redactó los títulos del film, y éstos tenían un metraje muy superior al de la imagen. Con mucho acierto el empresario anunció el film como una "Novela con viñetas cinematográficas". Estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, alcanzó un éxito extraordinario, tal vez el mayor que alcanzara película alguna en toda la historia del cine mudo.

- David Wark Griffith y su film INTOLERANCE -

En los primeros meses de mi estancia en Nueva York pasé verdaderos apuros económicos. Pero nunca me faltaron los dos o tres dólares que costaba la butaca de platea en el teatro THE LIBERTY en donde se exhibía INTOLERANCE. La ví incontables veces y hubiese seguido viéndola si no la hubieran quitado del cartel. Como he dicho en otro lugar fue un fracaso de taquilla. Para mí fue la revelación pura y simple del CINE en su expresión total, absoluta. El fracaso se debía a que el film, de una duración de dos horas y media, rompía con todas las fórmulas y convenciones empleadas hasta entonces por productores y directores.

Dícese que fue, junto con "El Nacimiento de una Nación", la respuesta de Griffith al desafío italiano, representado por "Cabiria" y "¿Quo Vadis?". Si fue así, la respuesta de Grif-

fifth fue aniquiladora para estas "superproducciones" italianas. Un año antes había visto yo en París "¿Quo Vadis?" y en verdad no podían compararse, ni remotamente, ambas producciones. Al lado de "INTOLERANCE" "¿Quo Vadis?" era un monumento de lo que hoy se llamaría celuloide rancio. El contexto de la película era la lucha de la intolerancia contra la caridad. La definía Griffith como "the sun play of the ages" expresión que el crítico francés G. Sadoul tradujo por "el drama solar de todas las edades de la humanidad".

INTOLERANCE no era el relato coherente de una historia, sino el de cuatro distintos acontecimientos históricos, separados por varios siglos de intervalo, que expresaban un tema central. La toma de Babilonia por los ejércitos de Ciro. La intolerancia del mundo y de los fariseos frente a Jesucristo. La noche de San Bartolomé, y una historia contemporánea -La Madre y la Ley- un conflicto entre el capital y el trabajo. Estos cuatro episodios separados estaban unidos por un eslabón inspirado en un verso de Walt Whitman "Desde aquella cuna sin cesar mecida" que hallaba expresión en una breve escena que aparecía a intervalos regulares en el transcurso del film y en la que se veía a Lillian Gish meciendo una cuna. Las cuatro historias se desenvolvían al principio lenta, mesuradamente, pero van acortándose gradualmente, adquiriendo velocidad en un crescendo dinámico hasta alcanzar, en cuádruple acción, el paroxismo final. Las legiones persas llegan arrolladoramente hasta las murallas de Babilonia, mientras el rey Baltasar celebraba sus bodas fáusticas. Jesucristo es crucificado y los hugonotes son aniquilados por los católicos; pero el joven protagonista del episodio moderno salva la vida milagrosamente en el último minuto. La película termina, como se dice en el argot cinematográfico "en punta".

Esta obra inmensa causaba pasmo y estupor. El montaje que mezclaba inextricablemente la matanza de Babilonia, la de los protestantes y la pasión y muerte de Jesucristo era una prueba, llevada a extremos inimaginables de las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Señalaré lo que este lenguaje cinematográfico debe a Griffith:

a) el empleo del primer plano para expresar estados

íntimos del alma.

- b) los movimientos de cámara para matizar el análisis psicológico.
- c) La utilización racional de trucos ya inventados, fundidos simples, fundidos encadenados -o disolvencias- a modo de formas cinemáticas de puntuación.
- d) El montaje paralelo, el montaje rápido, la intercalación en el relato de secuencias retrospectivas, el travelling, la grúa.
- e) El sentido dinámico espectacular, la utilización de miles de extras para recrear la historia en una escala dramática grandiosa, dando así una mayor dimensión al medio cinemático.
- f) Toda una serie de innovaciones técnicas, en el campo de la óptica, que sería prolijo enumerar. (Entre ellas la utilización de espejos y prismas, mediante los cuales podían obtenerse efectos verdaderamente sensacionales. En las escenas en que el ejército de Ciro atacaba a Babilonia Griffith empleó 2.000 extras. En la pantalla este número aparecía quintuplicado). Sería injusto no consignar aquí el nombre del cameraman que acompañó a Griffith en todas sus producciones, Bítzer, colaborador y co-autor de la mayoría de las innovaciones del genial realizador.

También fue Griffith, probablemente, el primero en poner en práctica la técnica semi-documental, llamada por los italianos muchos años después neorrealismo, rodando todas las escenas exteriores de su film "The Escape", en el año 1914, en un barrio misérrimo de Nueva York. En su película "For ins't life wonderful", una historia de la postguerra I, llevó a lugares auténticos de Alemania a una compañía de actores de Hollywood. Su Dream Street, realizada en 1921, fue una de las primeras películas habladas, con un fonógrafo detrás de la pantalla que sincronizaba el diálogo con la acción, dando así la ilusión de que Ralph Graves y Carol Dempster cantaban.

El director Frank Capra dijo en una ocasión: Desde David Wark Griffith no ha habido progreso alguno en el arte de

de la dirección fílmica. Por supuesto, ha habido progreso en lo estrictamente técnico. Pero en cuanto a la labor directiva creadora nadie ha superado a Griffith. Concede Capra que hay "nuevos estilos de dirección" pero añade, a continuación - Ninguno supera al de Griffith.

Una definición también muy elocuente del arte supremo de Griffith nos la da el famoso director francés René Clair: "La aportación que hizo Griffith al naciente cine es inconmensurable hoy en que todas sus invenciones han sido asimiladas tan completamente por sus alumnos que se han convertido en el fondo común del arte cinematográfico."

- Mi amistad con David Wark Griffith -

En la primavera del año 1916, estabilizado ya mi negocio de exportación y rotulado de películas, tuve la ocasión de tener en mi poder una copia de INTOLERANCE en su versión original, que pude obtener no sin cierto forcejeo con la productora, la cual después de su estreno y en vista de su fracaso la había modificado, reduciendo su metraje y realizando un nuevo montaje que alteraba por completo la estructura del film tal como la había concebido Griffith.

Ni que decir tiene que no desaproveché esta magnífica ocasión que me deparaba la suerte: pasada por una bobinadora y por medio de varias lupas de distintas intensidades, estudié, imagen por imagen, la fabulosa película.

Algún tiempo después realizaba mi secreta ambición de conocer personalmente a Griffith. Mi gran amigo Pancho Ortega, director de "Cine Mundial", edición hispana de "The Motion Picture World", me proporcionó un carnet de periodista suscrito por Chalmers Publishing Co. editores de las dos revistas. Respaldado por esta organización celebré una entrevista con el famoso realizador. El reportaje resultante fue publicado, en inglés, en "The Motion Picture World". Mi admiración fanática por el artista no me impidió señalar y explorar ciertas simas secretas de su psicología "su soberbia satánica, su arrogancia, su inhumanidad." ... "todo ello disimulado ba-

jo una capa de exquisita cortesía, de señorío, propios de un cumplido caballero del Sur de los Estados Unidos." (Griffith había nacido en Kentucky, hijo de un coronel sudista.) ... "tierra de caballeros y de caballos de casta". El dictado de inhumanidad que le apliqué, que hubiera ofendido a un hombre menos inteligente que él, le causó, al parecer, una íntima satisfacción. Algunos meses después, cuando de regreso de Europa arribé una vez más a los Estados Unidos, consolidé mi amistad con él y tuve el honor de acompañarle, un poco en calidad de "oyente" en dos de sus producciones, "Way down East, and The Two Orphans", tuve ocasión de comprobar que había calado hondo en su psicología, calificándole en mi reportaje de hombre inhumano. Los procedimientos que empleaba con sus intérpretes para obtener de ellos el máximo rendimiento eran, en ocasiones, de una crueldad extrema. A propósito de esto, no puedo dejar de relatar un episodio que acaeció el año 1920 o 21, en Nueva York, y del que fue protagonista la eminente actriz francesa Sarah Bernhardt. Hallábase ésta en Long Island, N.Y. convaleciente de una intervención en el hospital Mount Sinai de Nueva York. Mi mencionado amigo Ortega y yo fuimos a verla y en el transcurso de esta visita la conversación giró en torno a la película *Broken Blossoms*, de Griffith, que se daba en esos días, precisamente, en un cine próximo a la casa en donde residía la famosa actriz. Aunque muy débil todavía mostró apremiantes deseos de que la lleváramos a verla. Así lo hicimos, acompañándonos un aristócrata italiano, amigo de la actriz, cuyo nombre siento no recordar, productor de una película titulada "*Lest we forget*", de cierta resonancia en la época. *Broken Blossoms* causó una fortísima impresión a Sarah Bernhardt. Como se sabe su trama es la de un boxeador inglés, brutal y borracho que al saber que su hija sostiene relaciones de amistad con un estudiante chino, ofendido en su dignidad de hombre blanco, la mata de una paliza. El chino, a su vez, mata friamente al enérgumeno y celebra los funerales de la muerta según el rito de su país. El terror expresado por Lilian Gish de una manera crispante, en una de las escenas del film conmovió y sacudió profundamente a la eximia actriz. Se aferró con ambas manos a mi brazo y clavó en él las uñas con una

fuerza que desmentía su cuerpecillo mutilado, de una ingravidez patética. Casi a voz en grito exclamaba -C'est impossible, c'est inoui! Cette petite est une actrice plus grande que moi!-. En efecto, raras veces se ha visto en la pantalla una interpretación como la que Lillian Gish dió a su papel... No vi "rodar" la escena, pero me imagino el sudor y las lágrimas de la artista y los medios de que se valió Griffith para alcanzar aquel resultado.

- Regreso a Europa -

La entrada de los Estados Unidos en la Guerra Mundial I me crea dificultades de orden económico, pero resuelto, esta vez, a conservar mi negocio lo dejo confiado a mis hermanos y parto a Francia con el Cuerpo Expedicionario, haciéndome acreedor por este hecho a una moratoria y, salvando por lo tanto, el negocio que, a partir de este momento prospera y se desarrolla normalmente.

Primero en aviación y poco tiempo después en el Intelligence Service, paso en Francia y Alemania algo más de un año. En las postrimerías de 1919, antes de embarcarme para los Estados Unidos paso unos meses en España.

En nuestro país la situación no ha variado mucho. Siguen los intentos y ensayos en Madrid y Barcelona. Se ruedan bastantes películas: se habla mucho de cine, pero a decir verdad, el público sólo responde a las películas italianas, francesas y, especialmente, a las norteamericanas. En la revista "CINEMA" se habla, en un artículo de fondo, de la crisis de la Cinematografía hispana.

- Segunda etapa de mi "aventura americana" -

En los primeros días del año 1920 me hallo nuevamente en Nueva York. Escribo y dirijo mi primera película en los Estados Unidos. "A PERFECT FIT", una comedia slapstick (torcas y porrazos) con elementos españoles y cubanos residentes en Nueva York, entre ellos Manuel Noriega, más tarde director, en España, de "La Casa de la Troya", y otras peli-

culas. Resuelto a estudiar minuciosamente el Cine en todas sus manifestaciones me traslado a Hollywood, en donde residí dos años. Ejercí ayudantías de dirección -particularmente con J. Pinney Earle, director y productor de "The Rabayat de Omar Kayham", uno de cuyos protagonistas era Ramon Novarro, entonces casi desconocido-, escribí argumentos y practiqué el montaje de películas. Dirijí una serie de cortos con elementos mejicanos. De Hollywood marché a Méjico. Financiado por capitalistas de la ciudad fronteriza de El Paso, Texas, acometo la empresa de rodar una película en la hacienda de "El Canutillo", residencia del famoso general Pancho Villa, con éste de protagonista. Le secundaron sus famosos "Dorados" secuaces fieles del caudillo que por orden de éste trocaron fusiles y ametralladoras por aperos de labranza. La película titulada "EPOPEYA" se termina felizmente, pero el Gobierno central que ya por aquel entonces había formado el propósito de "liquidar" al renombrado cabecilla (cosa que sucedió dos años más tarde) prohíbe su exhibición y manda destruir el negativo. Este, sin embargo, no se destruyó y algún tiempo después fue utilizado en parte por una productora de Hollywood como fondo de la película !Viva Villa! protagonizada por Wallace Beery. Visité, a continuación, Cuba, Centro-América, Colombia, Venezuela. De vuelta a Nueva York un puro azar me permite asistir de muy cerca los primeros balbuceos del invento que había de revolucionar el cine. Este, finalmente, rompería su mutismo.

Con el íntimo convencimiento de que poseía la experiencia y el conocimiento necesarios para producir películas en Europa, particularmente en mi patria, regreso, definitivamente al viejo mundo.

I I

LA INVASION DE EUROPA POR EL FILM AMERICANO

- Mis escarceos por Europa -

Nuevamente en Europa, recorro Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y otros países del Este europeo. Me doy cuenta de que los, para mí, bien conocidos métodos de absorción de las productoras americanas, apoyados en el favor que los públicos dispensan a sus películas, han convertido a Europa, fílmicamente, en un feudo norteamericano.

Para defenderse de esta invasión, comienzan a estudiarse y a implantarse en toda Europa dispositivos diversos, todos en forma de protección estatal.

En Austria y Alemania ese dispositivo se llama KONTINGENT, CONTINGEMENT en Francia y QUOTA LAW en Inglaterra.

Charles Pathé, en un Congreso cinematográfico lanza la famosa frase ya mencionada: La Producción es la pariente pobre de la Cinematografía. El padre del sistema "vertical" en la cinematografía no se ha enterado todavía de los fundamentos psicológicos en los que debe basarse la producción de películas para que éstas se impongan triunfalmente en todos los mercados del mundo. El hombre que convirtió un entretenimiento científico en artículo industrial, no pensó que pudiera jamás rebasar este límite y transformarse un día en obra de arte destinada a las multitudes.

En París topo con Benito Perojo. Me dice que en España siguen las cosas del cine igual que cuando yo me fui seis años atrás; sin buenos estudios y sin el material técnico necesario para lograr buenas producciones. Por ello sus últimas películas las ha rodado en estudios franceses, con operadores y técnicos franceses. Así ha dirigido las películas "Para toda la vida" de don Jacinto Benavente y "Boy" del padre Coloma. En cuanto a rodar películas en España con técnicos extranjeros, ni pensarlo. Me refiere el fracaso imponente que acaba

de experimentar la "Atlántida Film" con su producción "La Barraca de los Monstruos". Dirigida por el famoso director francés Marcel L'Herbier, con una renombrada "estrella" internacional de protagonista y producida por lo grande, sin regateos económicos de especie alguna, ya que se contaba con la aportación financiera ilimitada del banquero don Ignacio Bauer, la película constituyó "el fracaso más grande registrado desde que existe el Cine" (Historia de la Cinematografía española de Juan Antonio Cabero, página 226).

El mismo Perojo había intentado años atrás una aventura similar rodando en España "Malvaloca" con técnicos extranjeros, constituyendo esta película un serio "tropezón" en su camino.

Desde entonces este recuerdo y el del fracaso rotundo de La Atlántida los tendrá muy en cuenta el prudente Perojo para perseverar en su determinación de seguir luchando por el cine hispano... desde el extranjero, en estudios extranjeros, con técnicos extranjeros... ¡y capital español!

En los días de mi llegada a París está preparando la película "El Negro que tenía el alma blanca", primera versión muda de esta novela. Le presento a Conchita Piquer, quien acaba de llegar de los Estados Unidos, y la contrata para el papel estelar de dicha película. La rueda en uno de los estudios de París, con reparto hispano-francés y técnicos franceses.

Esta nueva película rodada por Perojo en Francia, muy bien acogida por el público español, suscita en el mundillo cinematográfico madrileño incontables polémicas. Dicen de él, entre otras cosas, que es un mal patriota ya que se lleva el dinero de España a los estudios extranjeros. Llega esta campaña a tomar tales proporciones que un grupo considerable de amigos de este director se cree obligado a ofrecerle un banquete de desagravio, banquete que se celebra en La Huerta un día de abril del año 1928.

Después de esta película, en los años siguientes, rueda Perojo "La Condesa Maria", en estudios franceses, "Corazones sin rumbo" y "El Embrujo de Sevilla" en estudios alemanes y, finalmente, "La Bodega" en estudios franceses. A

continuación ingresa en la Paramount y bajo la supervisión de directores americanos, en honor a la verdad muy inferiores a él, dirige películas para aquella organización en París y Hollywood.

- España: meta de mis aspiraciones -

Hállome por fin España, primero en Madrid y poco tiempo después en Barcelona. España, más que otro país de Europa está completamente sumergida bajo la marea fílmica americana.

Hay en España quienes todavía pelean con denuedo por el cine patrio: Eusebio F. Ardavin, Fernando Delgado, José Buch, Florián Rey, entre otros. Producen y dirigen esporádicamente, sin base económica sólida de especie alguna. La lucha es estéril, sin la más mínima posibilidad de éxito, pues ni los poderes públicos, ni el capital privado, ni el público mismo apoyan al productor español.

Es cierto que este productor es particularmente inhábil y torpe, pero cabe formular esta pregunta: suponiendo que fuese un superdotado, un genio ¿podría jamás dar vida y desarrollo a un cine propio, en un país inundado por el mismo artículo extranjero, en una cantidad doble o triple de la que podría absorber normalmente un mercado similar cualquiera?

El "dumping" al que las películas extranjeras, particularmente las americanas, somete al mercado español es tan desmesurado como absurdo. España, con sus 2.000 salas escasas, con ingresos bajísimos consume el doble de películas que Francia o Alemania.

- Elevo un escrito al general don Miguel Primo de Rivera -

En 1928, después de llevar a cabo un estudio exhaustivo de la situación cinematográfica en España, emprendí la ardua tarea 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 ge-

neral 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 dicha memoria datos exactos que lamentablemente no recuerdo del número de locales dedicados a espectáculos teatrales genuinamente españoles, desde la zarzuela grande, el drama y la comedia al género chico e, incluso, el llamado género infimo, convertidos en cines. (Creo que la cifra que yo consignaba representaba por lo menos un 80 % de todos los locales de España). Para combatir ese dumping sugería medidas drásticas, aunque como medida inmediata, transitoria, propugnaba 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 castellano 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 propugnadas 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 aquel gran español fallecía en París y mi memoria "el viento se la llevó" con tan mala fortuna que fue a caer en las manos de gentes que simpatizaban muy poco con las ideas contenidas

en el trabajo y menos todavía con el que las expresaba.

- Realizo una película muda largometraje "El Fabricante de Suicidios -

Un año atrás, mientras redactaba la memoria, hube de comprobar por mí mismo el estado de cosas que imperaba en el ámbito cinematográfico español, realizando en régimen 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 la definición del señor Bardem. (Con este cine comenzaron su carrera Griffith, Ince, Mack Sennett, Hal Roach, De Mille, Ford, von Stroheim, Capra, Cruze, von Sternberg y otros famosos de Hollywood.

Todos los que tomamos parte en "El 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 norteamericana, 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: sólo la satisfacción y el honor de que fuera distribuida, aunque fuera simbólicamente por una empresa norteamericana.

-Mi encuentro con el señor Vitores, dueño de la patente de Phonofilm en España -

En aquellos días, en un viaje a Madrid topo con un señor Vitores, el hombre que compró a Lee DeForrest, el inventor de la lámpara de tres electrodos, que hizo posible la ra-

dio, el cine sonoro y la televisión, una patente y con ella una cámara provista de célula fotoeléctrica 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, tenía sus talleres en Nueva York en la famosa calle 42ª, en el Candler Building, pared por medio de los talleres de trucaje, imprenta y laboratorio que bajo las denominaciones de Francisco Elias, J.A. Elias y Elias Press, Inc. funcionaron desde el año 1916 en que los fundé hasta el año 1930, produciendo el 70 u 80 por ciento 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 Hispano-América. 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 cancionista Conchita Piquer. En nuestras oficinas conoció a Lee DeForrest y éste la contrató para que cantara en una de sus primeras películas sonoras. Fue 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, el año 1923).

Recuerdo que por aquel entonces mi vecino de oficina y admirado amigo mio, 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 ser fotografados para poder ser insertos en las películas, me dijo -:This will kill that! ⁽¹⁾ Una profecía que, por supuesto, tardó

(1) !Esto matará a eso!

pocos años en realizarse.

- Ruedo EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL, la primera película hablada en español realizada en el mundo -

!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 darles el paso sincrónico adoptado como standard- la película se exhibió únicamente en ciudades y pueblos de provincias, en cines que el productor acondicionaba previamente 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 fue, indudablemente, LA PRIMERA PELICULA HABLADA EN CASTELLANO REALIZADA EN EL MUNDO.

III

- EL CINE SONORO SE IMPONE EN TODO EL MUNDO -

- Fracaso del cine hablado en español realizado en Paris y Hollywood -

Corren los años 1929, 1930, 1931. En Paris los americanos, anticipándose a los acontecimientos, organizan la producción hablada en español. Afluyen a Joinville-le-Pont los más heterogéneos elementos del cine y del periodismo español. Benito Perojo, José Luis Salado, Claudio de la Torre, Florian Rey, Eusebio F. Ardavin, Miguel Pereyra, Armando Pou. Hállan se también en Paris Luis Buñuel y José M^a Castellví, así como el autor de estas líneas. De Hispano-América llega también una nutrida representación: Manuel Romero, Adelqui Millar, Jorge Infante, Carlos San Martín, Richard Harlan, Carlos Borcosque y otros cuyos nombres no recuerdo, todos ellos directores-realizadores.

Créome capacitado por mi experiencia cinematográfica en los Estados Unidos y mi conocimiento literario de los idiomas inglés y francés para ocupar un lugar cualquiera en dicha organización; me apoyan, además, para lograrlo, las firmas y los testimonios de más de una docena de distribuidores de España e Hispano-América, importadores todos de material norteamericano. Todo es inútil. Una y otra vez soy rechazado. Uno de los ex-dirigentes de la Paramount trabajó 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 -ex-ministro de Comunicaciones- que los gerifaltes de la industria cinematográfica de los Estados Unidos habían elegido para defender sus intereses.

Los resultados obtenidos por la organización americana con sus películas en España e Hispano-América me consuelan de mi fracaso. No pueden ser más catastróficos. (Fueron excepción de la regla dos o tres películas protagonizadas por

Carlos Gardel y una por la Imperio Argentina). Un ejemplo típico fue el estreno en Barcelona, en el cine Coliseo, de la Paramount, de un film salido de los estudios de Joinville-le-Pont, titulado "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 técnico 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 preferidos por hispano-americanos como Harlan, Adelqui Millar, Infante y otros que le eran muy inferiores; la prueba más concluyente de ello fue que, cuando algún tiempo después aquéllos compitieron con éstos en España, en igualdad de condiciones, la superioridad de los realizadores españoles fue abrumadora. Se daba el caso de que a un director de la alta categoría de Florián Rey se le relegara a un puesto secundario en los estudios y se exaltaran, en cambio, al cargo de directores a un ex-boxeador y a un ex-bailarín y souteneur, ambos sudamericanos, solamente porque los dos eran masones ¡y hablaban inglés!.

Prueba de este desprecio es que de estos tres, Florian

Rey, Eusebio Fernandez Ardavin y Benito Perojo, sólo a éste se le permitiera dirigir y ello nominalmente, pues la dirección efectiva la solía llevar un técnico americano, muy inferior desde todos los puntos de vista a Benito Perojo. En cuanto a Florián Rey, sólo se le permitió realizar, en sus dos años de permanencia en los estudios de Joinville-le-Pont un cortometraje con Imperio Argentina titulado "Buenos días". Por lo que respecta a Ardavin, otro de los más firmes puntales del cine hispano no dirigió una sola película en todo el tiempo que permaneció en París, limitándose a ejercer modestos cargos junto a otros directores hispano-parlantes manifiestamente inferiores a él.

- Intento fallido de realizar MARINA en España -

A esta serie de fracasos del cine español rodado en el extranjero, se une el que yo experimento personalmente en esos días 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 como el mejor realizador español lo había intentado, 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. No obstante este fracaso, agregado al que experimenté anteriormente al ser rechazado por los productores americanos, estos dos años pasados en París fueron para mí los más fructíferos de mi vida cinematográfica. Aquellos testimonios de los distribuidores de España e Hispano-América, cuyas películas yo había adaptado a un castellano universal, si bien desdeñados por los americanos, fueron, en cambio, el Sésamo ábrete que me dió libre acceso a la producción francesa.

Trabajo activamente; escribo guiones en francés; adapto a la pantalla francesa obras de autores españoles. (Jardines de Murcia, Marianela, La Loca de la Casa, Amores de Carmen, Pepita Jimenez, La Estrella de Sevilla, El Final de Norma). Intervengo, como supervisor en la versión francesa de una película inglesa que se rueda en los estudios Gainsborough, de Londres.

Adquiero sólida reputación como "gagman" y varios Productores franceses me encargan ilustrar con "gags" guiones ya escritos, pues esta modalidad, apenas cultivada por los guionistas franceses, es altamente apreciada por los públicos europeos, hechos ya a los gustos americanos.

Este continuo recorrer de estudios en París y Londres y el recuerdo de mi experiencia de Madrid con el primitivo equipo de Lee DeForrest, refuerzan mi fe y me dan nuevos bríos para intentar una vez más la implantación del cine hablado en España.

En este punto me imagino el comentario de algún lector malicioso, equiparándome con aquel personaje de una novela que, al partir para la guerra, declara -: ¡Parto a la guerra de los treinta años! No puedo censurarlo, porque en esto de maliciar y de criticar este cura no es manco. Sin embargo, mi caso es distinto. Todas mis idas y venidas, todas mis supuestas aventuras desde que fui a América y descubrí en aquel país el secreto del cine, no tuvieron otro fin ni otro designio que implantar en mi patria, sobre bases sólidas y estables, la industria del cine. Fue una obsesión constante que sólo me

abandonó cuando realicé mi sueño.

- Mi encuentro con Camille Lemoine -

Fue en las postrimerías del año 1930 cuando me encontré con Camille Lemoine, el hombre que tanta influencia había de ejercer en mi vida y en la de la cinematografía hispana.

Está produciendo en esos días en versión doble, francesa y española, su primera película hablada: un cortometraje titulado CINEPOLIS. La protagonista de la versión francesa se llama Moussia; Imperio Argentina la de la versión española. Dirige ambas versiones José Castellví, un cinematografista español residente en París, con más afición que experiencia y el cual, con esta película, hace sus debuts de director.

Monsieur Huet, de la organización española GAUMONT, ve la película ya terminada. Se lamenta de su corto metraje: dos o tres rollos, y sugiere que se la alargue hasta siete u ocho, mediante una ampliación del tema, nuevas situaciones y nuevo diálogo, éste muy chispeante y a tono con el género de la Imperio Argentina.

Surge entonces mi nombre como el de la única persona capaz de llevar a cabo, con buen éxito, esta "compostura". Monsieur Huet sabe que me encuentro en París y Lemoine se ingenia para buscarme y encontrarme en mis habitaciones del Hotel de Maistre, 1 rue de Maistre.

De este modo trabo conocimiento con el hombre que, junto con el autor de estas líneas, ha de iniciar un día próximo la única etapa triunfal del cine español.

De este mi primer encuentro con Lemoine guardo un vívido recuerdo. Sin ambages ni andarse por las ramas, con aquella espontánea franqueza y cordialidad que eran sus armas suasorias, me contó sus tribulaciones y cómo ese trabajo, que desde el primer momento rechacé, podía salvarle de la situación difícil en que, a la sazón, se encontraba. Como era costumbre inveterada en él se había lanzado a aquella aventura fílmica sin dinero y, fiándolo todo a sus habilidades y a sus mañas de antiguo empleado bancario.

Después de rápida reflexión acepté el odioso y odiado trabajo de "compostura". Estaba persuadido de que no me lo pagaría, como así ocurrió, pero en aquellos días mis pensamientos iban encarrilados en una sola dirección y yo veía en Lemoine únicamente un peón del juego que yo me había propuesto jugar en el tablero español.

Realizada la "compostura" a satisfacción de todos, CINOPOLIS, cortometraje elevado al rango de superproducción se estrena en el cine FANTASIO de Barcelona, con éxito extraordinario.

Por el contrario, la versión original francesa, en su metraje reducido y con Moussia de protagonista, es acogido, en su estreno, en una sala principal de París con una rechifla general y retirada del cartel al día siguiente.

Este fracaso tiene para Lemoine graves consecuencias, ya que Moussia, la causa principal del mismo, es esposa del marqués de Breteuil, hijo éste de la heredera de los millones de Singer, y por lo tanto magnífico candidato a.... caballo blanco.

Lemoine me presenta a esta interesante paraje. Ella, una judía rusa de un narcisismo extraordinario -su pasión, compartida por su esposo, la de exhibir a troche y moche, y sin velos, un busto que la publicidad proclama "cincelado por Praxíteles"- es lamentablemente antifotogénica. El, un aristócrata decadente, en sus ratos de ocio compone música. Es autor de una opereta titulada LA SOURIS BLONDE que pasa, sin pena ni gloria, por los escenarios parisinos. Moussia, la protagonista de esta opereta, pese a la exhibición generosa de sus glándulas praxitélicas no acaba de convencer al respetable.

- Realizo la comedia musical BLANC COMME NEIGE -

Lemoine lanza la idea, yo la exploto y, finalmente, con vencida ella por un "test" a que la someto, de que puede aparecer más bonita que en CINOPOLIS y ganado el marqués por la adaptación cinematográfica que hago de su opereta, rodamos una película musical cuyo título definitivo es "Blanc comme

Neige". Lemoine es el productor de la misma y argumentista y director el que escribe estas líneas.

La película la rodamos en Suiza, en Saint Moritz, y en los estudios Gaumont, de Paris. Es mi primer película "seria" y pongo en su realización todo mi ardor, entusiasmo y larga experiencia cinematográfica.

Temiendo que la protagonista del film, Moussia -la souris blonde esposa del caballo blanco- echara abajo un asunto ya de sí muy endeble, Lemoine y yo introducimos en el reparto dos figuras de extraordinario relieve: Roland Toutain y Betty Stockfeld. Esta era una muy modesta artista de music-hall que descubrimos Lemoine y yo en un viaje que hicimos a Inglaterra. En cuanto a Roland Toutain era muy conocido en Paris, más que como actor cinematográfico, como aviador acrobático y stunt man⁽¹⁾ (A partir de esta película los dos actuaron en el cine europeo como "estrellas").

La casa Gaumont adquiere los derechos de distribución de la película y la estrena en el GAUMONT PALACE, a la sazón la sala de mayor cabida del mundo, con gran éxito. Los "gags" acrobáticos y otros muy bien realizados por Toutain y la gran belleza y arte de Betty Stockfeld, unidos a los paisajes de nieve del incomparable valle de la Engadina, uno de los lugares más pintorescos de Suiza, fueron la clave del éxito.

Esta película se distribuye en España bajo el título de MANOS ARRIBA y fue estrenada en el Palacio de la Música, de Madrid y en el Fantasio de Barcelona. Tuvo en general muy buena crítica, pero en la misma se descuidó el detalle de señalar que era una película francesa dirigida por un realizador español. Hubo alguna que otra excepción, particularmente la del "Blanco y Negro" el cual, atento siempre a recoger cualquier vibración de España en el extranjero consignó el hecho de que con esta película había triunfado en Paris un realizador español.

El marqués recoge el dinero invertido; Lemoine enjuga

(1) El que dobla a los actores en las escenas en que éstos tienen que realizar hazañas temerarias que pondrían en peligro sus vidas.

algunos de sus déficits; Moussia, si no plenamente satisfecha, mira con más optimismo su porvenir cinematográfico. En suma, todo el mundo sale con bien de la aventura, y, más que ninguno, el autor de estas líneas, quien pagado sólo con el honor de haber hecho su primer película en Francia, se considera, a pesar de todo, deudor de Lemoine.

Sin embargo, como estas tres aventuras fílmicas, el fracaso de MARINA y los "triunfos" de CINOPOLIS y BLANC COMME NEIGE me han dejado muy malparado, crematísticamente hablando, decido aplazar mis planes de España y explotar cuanto antes mi éxito como realizador de BLANC COMME NEIGE.

- Firmo un contrato con el conde de Pourtalès para dirigir SOUS LES CASQUES DE CUIR -

Rechazo, con gran pesar, un contrato de larga duración que me ofrece la casa Gaumont y acepto en cambio la proposición que me hace el director de CINEMASQUES, una nueva empresa productora de la que es presidente el conde de Pourtalès, el mismo que años después había de producir en Madrid "La Traviesa Molinera".

Se trata de adaptar a la pantalla una novela de aviación titulada "Sous les casques de cuir" y de realizar el film en los aeródromos militares de Hyères y Tolón, y en los estudios de Paris.

Escribo, pues, la adaptación y terminada ésta satisfacción del autor de la novela y los productores, me dispongo a preparar la realización de la película, cuando entra en escena Lemoine. (El afecto y lealtad que le profeso me han inducido a presentarlo a esta empresa) Declara que el capital de que se dispone es insuficiente y de que él puede elevarlo, mediante una aportación a cuenta de explotación, de Artistas Asociados.

Y, tal como lo prometió Lemoine, Los Artistas Asociados se hacen cargo del negocio, pero ¡claro está! rechazando mi injerencia como director y poniendo en mi puesto a un armenio naturalizado inglés llamado Albert de Courville, que por una singular coincidencia es el cuñado de Mister Kelly, el

vicepresidente de Artistas Asociados. En compensación se me ofrece el cargo de supervisor de la película y el de realizador de las escenas aéreas.

Impongo como condición, para realizar dichas escenas, que el operador que las rueda sea José Gaspar, de Barcelona, especialista de fotografía aérea. La aceptan. Viene Gaspar a Hyères, rueda varias semanas bajo mis órdenes, pero una maquinación de los operadores franceses le fuerza a dejar el empleo. Yo hago causa común con mi compatriota y abandono la película, rompiendo con los productores. Como he dicho antes, uno de estos señores, el conde de Pourtalès produjo años después en Madrid "La Traviesa Molinera" con director y operador franceses.

Como dato anecdótico curioso, a propósito de la filmación de dicha película, señalaré el hecho siguiente. Ciertas escenas del film exigían que ocho o diez aviones llevaran pintadas en sus costados sendas cruces de hierro, como era tradición en los aviones alemanes de la primera guerra mundial. Las autoridades militares no se cuidaron de avisar a las autoridades civiles y como los aviones volaron sobre Marsella, Tolón y otros lugares de la Côte d'Azur, enzarzándose a tiros de ametralladora con otros aviones con el disco tricolor francés, se armó un alboroto de tales proporciones que tuvo que intervenir el gobierno central de París.

- Los prolegómenos de "L'Aventure Espagnole" -

Nuevamente en París pongo en contacto a Camille Lemoine y al marqués de Breteuil con un periodista de Tolón al que conocí en ese lugar cuando estaba rodando las escenas aéreas de "Sous les Casques de Cuir". Había leído la sinopsis de un argumento escrito por mí bajo el título sugestivo de PAX y estaba entusiasmado. Se decía amigo del célebre escritor y "pamphlétaire" socialista George de La Fouchardière y podía conseguir que éste firmara la adaptación de tan "magnífico" argumento. Por otra parte, y esto fue lo que más convenció a Lemoine, conocía a un capitalista, también de Tolón, que entraría en el negocio con una aportación respetable, a condi-

ción de que dicho argumento fuera firmado por el mencionado escritor.

Esto es más de lo que necesita Lemoine para montar un nuevo negocio de producción de radiantes perspectivas. Yo estoy dispuesto a secundarle enteramente, a trabajar como un forzado y a abandonarle hasta el último céntimo de mis ganancias. La única condición que impongo es que la película sea filmada en España.

Lemoine acepta. Está un poco gastado, cinematográficamente hablando, y "l'aventure espagnole" le seduce sobremanera. No se sienten tan inclinados a ella el marqués de Breteuil y el socio de Tolón que el periodista nos ha presentado, según lo había prometido. No obstante, mi argumentación y los hechos tangibles en los que la apoyo -mis conexiones con ciertas personalidades de la República española que acaba de triunfar- inclinan finalmente la balanza a favor de "l'aventure espagnole".

Antes de pasar adelante creo pertinente referir las circunstancias que me movieron a idear el mencionado "magnífico" argumento.

- Mi amistad con un piloto español de inmarcesible fama -

Algunos meses antes, hallándome en París preparando el guión de "Sous les Casques de Cuir", en una de mis visitas al aeródromo de Orly para consultar al piloto designado para asesorarme en la toma de vistas aéreas de la película, el subteniente Carron, éste me presentó a un piloto español. Poco antes de hacerlo se refirió a él con estas palabras muy poco académicas pero harto elocuentes, que se grabaron indeleblemente en mi memoria -. Ce mec-là, tu sais, est un pilote formidable. Et avec ça, gonflé à bloc. Il n'a pas de froid aux yeux-. Ese piloto tan gráficamente descrito por el valiente y pundonoroso piloto francés, que había de morir dos años después en acto de servicio, se llamaba Ramón Franco Bahamonde. Intimamos rápidamente. Le hablé de mis proyectos y esperanzas y me aseguró que la República española, ya inminente, los cristalizaría. Me presentó a un grupo de desterrados es-

pañoles que se reunía en la trastienda de un establecimiento, en otros tiempos muy frecuentado por mí: chez Borrás, calle Faubourg de Montmartre número uno. Entre ellos figuraban el general Queipo de Llano, el coronel Maciá, el comandante Pastor, jefe que había de ser de la Aviación Militar republicana y los capitanes Menéndez y Rexach.

Las promesas que obtuve de esos gerifaltes de la República española de que ésta pondría a mi disposición y a la de mis valedores todos los elementos que fueran precisos para la filmación de una "superproducción" -meta obligada que se señala todo realizador ambicioso- fueron la chispa que encendió mi imaginación. La trama que ideé y aboceté en una veintena de cuartillas era elemental. Pilotos audaces de un país imaginario, desde una base secreta, ponen fin a una dictadura ejercida por un tirano. El clou de la película era el "secuestro" del dictador por los que hoy se llamarían los "comandos" de la libertad, en el transcurso de una función de gala -una revista con "acuarama"- a la que asistía el tirano. Este, en la oscuridad, era arrojado al agua y llevado a un lugar seguro por hombres-ranas. La fábula era en verdad ingenua y un poco descabellada pero causaba impresión a todos los que la leían.

Estas vagas promesas de los prohombres republicanos fueron, entre otros igualmente ilusorios, los argumentos empleados por mí para convencer, no ya a Lemoine, que estaba archiconvencido de la necesidad de trasladar sus actividades a otros ambientes más favorables, sino a los hombres que debían aportar el dinero, especialmente el de Tolón. Este, un politicastro marrullero que como tal conocía el valor de las promesas (lo probó él mismo al inhibirse algún tiempo después del negocio) pedía, para decidirse, pruebas tangibles y no promesas, de esa colaboración del gobierno republicano español en nuestros planes, especialmente la utilización para estudios de uno de los palacios de la clausurada Exposición.

Para conseguir estas pruebas palpables Camille Lemoine y yo emprendemos un viaje relámpago a España. En Madrid obtenemos del comandante Pastor una carta para el capitán Sandino, jefe de la aviación terrestre de Barcelona y otra para

la Transmediterránea. En Barcelona logramos entrevistarnos con Maciá. Le recuerdo su promesa. El viejo coronel vacila... Desde luego nos procurará el ansiado permiso, pero tiene que celebrar antes unas consultas... Nos pide unos días, pero no podemos esperar y le apremiamos. Y como me entero por otro conducto que el punto neurálgico lo constituye la oposición de la minoría lerrouxista, vencemos esta oposición por el procedimiento del "sobre", entregado a un influyente intermediario del Partido radical. Y algunas horas después recibimos de manos del propio coronel Maciá una autorización a nombre de "Orphea Films" la marca usada por Lemoine, para utilizar a fines de estudio cinematográfico el palacio de la Industrias Químicas.

Regresamos a Paris y con la exhibición de estos documentos, particularmente el último, firmado por el presidente de la Generalidad, convencemos al fin al grupo capitalista para emprender, sin más dilaciones, "l'aventure espagnole."

- Monsieur La Fouchardière y su "negro" -

Antes de emprenderla, los dos compadres de Tolón consiguen, como se lo habían propuesto que Monsieur de La Fouchardière acepte la paternidad de PAX, mediante el natural estipendio, por cierto bastante elevado. El escritor socialista pone, sin embargo, como condición de que sea él quien escriba la adaptación literaria, una condición que es aceptada por mis socios. Mas, como es de suponer, no es Monsieur de La Fouchardière el autor del abominable engendro que algunas semanas después ponen en mis manos. Para esos viles menesteres el ilustre "pampnlétaire" tiene un negro, autor de obras pornográficas, el cual, seducido por los atributos físicos de la mujer del capitalista y aleccionado por ella convierte la obra en una especie de vaudeville y polariza una gran parte de su acción en los susodichos y túrgidos atributos.

Paso por alto los incidentes desagradables a que dió lugar la intromisión en el asunto de este negro libidinoso. Varias veces estuve tentado de echarlo todo a rodar y aban-

donar la partida. Pero en ésta se hallaba en juego la realización de un sueño largo tiempo acariciado y tuve que reprimirme. Hubo concesiones de una parte y otra, rehice el execrable guión y reduje el papel de Moussia, en un principio marginal, ganándome con ello como es comprensible la hostilidad de la esposa del único capitalista porque, a causa de este y otros conflictos nos abandonó a galope y coceando el "caballo blanco" tolónés, dejándonos como recuerdo de su intervención en el negocio, un malhadado guión cuyo título "Pax" era, en realidad, un pregón de guerra.

I V

1932 - 1936. EL UNICO CAPITULO TRIUNFAL DE LA HISTORIA DEL
CINE NACIONAL

- El comienzo de "L'Aventure Espagnole" -

Este capítulo de mi vida está íntimamente ligado a un momento trascendental del cine español: el momento de su orto, ascensión y apogeo. Todo cuanto acontece al Cine español durante la guerra y después de ésta hasta el año 1942 o 1943, cuando, con la construcción de los estudios Sevilla Films se cierra su ciclo creador o constructivo, forma parte o es consecuencia de ese apogeo que alcanza su punto culminante en aquellos días que precedieron al Alzamiento Nacional, cuando con un éxito sin precedente en toda la historia del cine español o extranjero se exhibía por toda España la película "Morena Clara" (Producción CIFESA, dirigida por Florián Rey y protagonizada por Imperio Argentina).

Comprendo, aunque no justifico, las razones por las cuales se ha soslayado, cuando no silenciado, esta primera y única etapa triunfal del cine nacional. Un estudio desapasionado, detenido y profundo de este capítulo de la historia de la Cinematografía española, que comienza en el año 1932 y termina abruptamente a mediados del año 1936, ayudaría, no obstante, a comprender el problema que en estos momentos se debate y que atañe a la existencia misma del cine hispano.

Antes de abordar ese capítulo creemos necesario ofrecer al lector una visión de conjunto de dicho cine en el año 1932, en el que, volviendo una vez más la espalda a las brillantes perspectivas que, a la sazón, me brindaba el cine extranjero, emprendí nuevamente el camino de mi patria resuelto con nuevos bríos y renovadas fuerzas a romper el maleficio que hasta entonces había pesado sobre el cine nacional.

Ahora bien, la situación de dicho cine en el año 1932 era más desalentadora que nunca. Un pesimismo y una desorientación extraordinarios. La nueva modalidad requería estudios apro-

piados, con equipos de sonido, aparatos tomavistas especiales, de altísimo costo. Había que renunciar, pues, al esfuerzo individual, esporádico, que hasta entonces había sido la tónica en España y que por la carencia del utillaje apropiado no tenía ya base alguna. En cuanto a instalar o crear ese utillaje, nadie que no fuera un loco sería capaz de intentarlo.

Alguno que otro distribuidor español se atrevió por ese tiempo a producir o a intervenir en producciones en español, en Francia, Inglaterra o Alemania.

El primero fue Saturnino Ulargui, el cual produjo en Londres "La Canción del Día" con un director inglés.

Otro fue Huet, de Barcelona, quien como referimos anteriormente sufragó una versión en español de la película francesa CINOPOLIS, dirigida por José Castellví y protagonizada por Imperio Argentina. Finalmente, la CINAES, de Barcelona, produjo en Berlín, con un director alemán, "El Amor Solfeando" con Imperio Argentina y Alady.

- Nacen en Barcelona los Estudios "Orphea" -

En oleadas sucesivas, a partir del dos de marzo de 1932 van llegando a Barcelona los elementos de producción -técnicos y artísticos- que han de realizar la primera película hablada en España, en un estudio español y con técnicos hispano-franceses.

El ya mentado cronista Cabero, en su Historia de la Cinematografía española, no parece conceder una importancia excesiva a este acontecimiento. Lo relata escuetamente como un pormenor suelto o un hecho ocasional al que no debe dársele excesivo relieve. Dice así, en la página 381 del mencionado libro:

"El comienzo de la jornada 1931-35 no pudo ser más desastroso para la producción cinematográfica hispana. Sin equipos sonoros ni técnicos preparados, ni estudios donde poder instalarlos, nuestros productores, algunos muy pocos, aun se aferraban a la idea de realizar películas mudas para sincronizarlas luego en el extranjero, pero no era negocio y hubo que desistir por com-

pleto. Solamente Benito Perojo, en su contacto continuo con los estudios franceses, en los que ya se había incorporado la técnica parlante siguió produciendo. Fueron dos años de inactividad productora hasta que en mayo de 1932 un francés, Camille Lemoine, atravesó la frontera, al igual que treinta y seis años antes hiciera el representante de Lumière, trayendo consigo un magnífico equipo sonoro que instaló en el parque de Montjuich, de Barcelona, en el Palacio de la Química, en la clausurada Exposición. Hasta esa fecha los elementos españoles de valía fueron contratados por las manufacturas norteamericanas que vieron en ello la anulación de nuestra cinematografía en beneficio suyo, aspiración que ya databa de muchos años atrás, pues no se resignaba a perder un mercado en el que triunfaba"

Es natural y lógico que no siendo el autor de estas líneas un elemento de valía, ya que fue rechazado por las manufacturas norteamericanas, no mencione el ilustrado cronista su nombre junto al de Lemoine. Ahora bien, desconozco qué razones tuvo para omitir también el nombre de otro español que, conmigo y con Lemoine, atravesó igualmente la frontera en esa ocasión memorable y digo memorable porque se trataba en esa aventura, nada más y nada menos que dotar a España de esos elementos técnicos y de esos estudios de los que, según él mismo declara, carecía.

Me refiero a mi fraterno amigo el distinguido ingeniero José M^a de Guillén-García. Es él quien se hizo cargo del abandonado Palacio de las Industrias Químicas: desaloja de él varios centenares de toneladas de escombros y, simultáneamente lo equipa, lo insonoriza y lo adapta con eficacia a sus nuevas funciones de estudio cinematográfico.

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

Y es en este estudio improvisado, bautizado con el

nombre de Orphea en donde un día de mayo del año 1932, con el primer "coup de manivelle" de la película PAX, dado también por un operador español, José Gaspar, se abre el más importante capítulo de la Historia de la Cinematografía Hispánica, desde sus comienzos hasta nuestros días.

La película se rueda en una única versión, la francesa.

No pudimos interesar a nadie para una versión en español, pese a que resultaba sumamente económica. Es este el primer fracaso que me apunto y como va a verse no es el último. En mi argumentación con Lemoine y con nuestros "caballos blancos" 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 podía 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 todos mis recursos suasorios nada conseguí.

Es paradójico que el cine español auténtico balbuceara sus primeras palabras en francés, pero esta fue 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 reinando en los presentes días, 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 regateos se evaden 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.

En esta coyuntura nos abandona, como ya he dicho anteriormente, el caballo blanco tolonés. La situación creada por esta deserción y el regateo de la ayuda oficial con que habíamos contado, va haciéndose rápidamente crítica. En un esfuerzo para conjurarla Lemoine se traslada a Madrid. No logra la ayuda económica que busca y regresa a Barcelona desesperado, decidido a abandonar la empresa.

Por fortuna, nuevas y generosas ayudas de elementos no oficiales de Barcelona, que comienzan a solidarizarse, moralmente, con nuestra empresa, disipan en gran manera el desaliento general y nos permiten continuarla con renovados bríos.

La más importante de estas ayudas es la que nos brinda, espontánea y oficiosamente, la aviación militar Naval de Barcelona. Sin pedir autorización a Madrid "pues no la necesita" el comandante de la base, un pundonoroso marino cuyo nombre siento en el alma no recordar nos presta el máximo concurso. Con el material anticuado de que disponen -Heinkel, Savoya- los pilotos de la mencionada base realizan verdaderas proezas, suministrando a la película una nota sensacional de un verismo impresionante.

En un tiempo "record" se termina la película. Baste señalar que en una ocasión, con motivo de unas escenas en el desaparecido Teatro-Circo Olympia, se trabajó sin descanso treinta y seis horas seguidas.

Dice a propósito de esta película el tantas veces mentado 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 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 Ultimo Día de Pompeyo" con los siguientes elementos: Autor y director Francisco Elias, cámara José Gaspar. Intérpretes principales: Antofita Colomé y "Pitouto".

Aquí el cronista altera los hechos y, como en otras ocasiones, cuenta a su manera la historia. Porque lo cierto es que mientras monto la película terminada, de la cual se ha visto sólo fragmentos inconexos, Lemoine, acuciado por las reclamaciones de las casas que nos alquilaron el material y, convencido de que ni los poderes públicos ni los empresarios cinematográficos, sienten el menor interés en ver implantada en España una industria fílmica nacional, decide dar por terminada "l'aventure espagnole" y regresar a Francia.

- "El Ultimo Dia de Pompeyo" cortometraje en castellano -

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

Interrumpiendo el montaje de "PAX" (en esos días no existía en España un solo montador conocedor de la técnica del montaje sincrónico de dos o tres bandas y hube de encargarme personalmente de ese trabajo) sobre un asunto a toda prisa improvisado ruedo en pocos menos de dos semanas una farsa cómica "slapstick" titulada "El Ultimo Dia de Pompeyo".

En esos días van llegando a Barcelona, atraídos por ese hecho insólito de que pueden 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, Roldán, Artola, Aznar y otros, de Madrid, directores más o menos renombrados del cine mudo.

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 (La "Ninfa constante" del cine extranjero) la aspiración unánime se cifra en la busca y captura de un "caballo blanco".

- Venturosa realidad: pueden hacerse películas como en el extranjero -

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.

Con Rosario Pi y Pedro Ladrón de Guevara, forma Gutierrez Bringas la entidad "Star Film" y finanza su primera producción: "El hombre que se reía del amor" bajo la dirección de Benito Perojo.

Con esta película de Perojo, que éste lleva a término con toda felicidad, los cinematografistas españoles comienzan a darse cuenta de una nueva, venturosa, 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 realizan el referido grupo productor STAR FILMS y el propio Lemoine, quien ya en su elemento, con su estilográfica y mazos de letras en blanco, maniobra y se entrega con fruición al arte delicado de la "pelota". Es cierto que para hacerlo dispone ahora de una firma de primer orden: la del mencionado Emilio Gutierrez Bringas, propietario de tres o cuatro inmuebles en

Madrid y con un descuento bancario de unos dos millones de pesetas.

De todas estas combinaciones, por una razón u otra, soy excluído. Y no ciertamente por culpa de Lemoine. Ocurre sólo que en ninguna de ellas ajusto. Se esfuerza, sin embargo Lemoine en ayudarme. Me alienta para que escriba el argumento de una película de "tipo comercial". Con este propósito escribo la comedia musical, original "Mercedes". Pero media José M. Castellví, ya conocido de Lemoine. Le gusta el asunto y como tiene quien pueda aportar el poco dinero contante que aquél necesita, es él quien, en las postrimerías del año 1932 dirige mi argumento.

El azar dispone que de todas las películas producidas en ese periodo, sin exceptuar "El hombre que se reía del amor" fuera "Mercedes" en contra de todos los vaticinios la que alcanzara el mayor éxito comercial de la época. (En sólo la región catalana esta película dió un rendimiento neto de medio millón de pesetas, o sea 200.000 pesetas más de lo que había costado el negativo).

No han transcurrido seis meses del rodaje inicial de PAX cuando se da el caso de rodarse en los improvisados estudios ORPHEA, cuatro películas simultáneamente.

V

NACIMIENTO DEL AUTENTICO CINE ESPAÑOL

- Desde los primeros momentos adquirió un acelerado y constante ritmo vital -

El único capítulo triunfal de la Historia del Cine Español lo inicia, pues, el autor de estas líneas, quien trajo a España a un productor francés, junto 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 ocurre, como ya he dicho, 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 patrio. Aquel pigmeo que fue 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 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? Encarriado 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.

- Barcelona, meta obligada de cinematografistas hispanos y extranjeros -

En el transcurso del año 1933 afluyen a la Ciudad Condal directores y técnicos de todas las procedencias. A los ya mencionados se agregan: Florián Rey, Ricardo de Baños, Domingo Pruena, Tomás Duch, Porchet, Trotzt, Nossek, Chevalier y otros que no recuerdo.

Las películas que se ruedan en ese año 1933 en los estudios ORPHEA son las siguientes:

SIERRA DE RONDA
SUSANA TIENE UN SECRETO
SOBRE EL CIENO
ALALA
UNA MORENA Y UNA RUBIA
EL CAFE DE LA MARINA
EL MILLON DE LUANA
DOS MUJERES Y UN DON JUAN
EL RELICARIO
ODIO
EL ULTIMO CONTRABANDISTA
LA VIUDA QUERIA EMOCIONES

SE HA FUGADO UN PRESO BOLICHE

Dirigen estas películas: Benito Perojo, Florián Rey, José Buchs, Fernando Roldán, Ricardo de Baños, Adolf Trotz, Domingo Pruna, Richard Harlan y el que estas líneas escribe.

- "Boliche" película cien por cien hispánica -

"Boliche" escrita, producida y dirigida por mí a fines del año 1933, fue, realmente, la culminación de aquel momento cinematográfico iniciado dos años antes. "Boliche" fue el resultado de una combinación con Lemoine por la que yo perdía mis derechos como socio fundador de los estudios ORPHEA. Contra la cesión de esos derechos Lemoine ponía a mi disposición, servicio de estudios, escenografía, película virgen y laboratorio. El trio Irusta, Fugazot y Demare, entonces muy popular en España, a cambio de su actuación en la película y una pequeña aportación de dinero adquirió la exclusiva de su explotación en toda la América española.

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

Esta película establece en España records de taquilla superados más tarde, únicamente, por las películas "Sor Angélica" y "Morena Clara". "Boliche" fue la primera película verdaderamente hispánica rodada en España. Cada uno de sus protagonistas, gallegos, catalanes, castellanos, criollos bonaerenses se expresaban con la fonética y giros de lenguaje del país a que pertenecían. Su éxito extraordinario fue 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 cablegráfica con estas palabras:

"Durante mucho tiempo las películas en español han es-

tado invadiendo esta isla y todas han fracasado. Ahora esta producción constituye la excepción de la regla. Seguramente dará dinero."

Lo dió. 90.000 dólares, según datos que me facilitó un prestigioso cinematografista cubano, el señor Menasces, el cual, en el año 1940 se hallaba al frente de la organización Cesareo Gonzalez en Méjico. Hasta ese año el record establecido por "Boliche" no había sido batido.

- Datos reveladores sobre la explotación en España de las películas, nacionales y foráneas -

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, incompetente, ignora los rudimentos de la distribución. Para ayudarles me procuro, valiéndome de mis contactos personales con elementos amigos de las distribuidoras "Paramount" y "Metro-Goldwyn" 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 estas relaciones, absolutamente verídicas, pues yo mismo me encargo de su verificación, no creyendo en modo alguno que una película nacional superara en aquellos días los ingresos de las grandes películas americanas.

Los hechos, sin embargo, no tardaron en demostrarnos y hablo estrictamente con relación a la explotación de "Boliche"

y "Susana tiene un secreto" (de Perojo) que las cifras de la Paramount y la Metro-Goldwyn 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 las marcas establecidas por "Boliche" duplicando y 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-tope 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 asistí, el finado director Santillán, corroborando mi afirmación de que los americanos habían perdido la batalla, declaró que dos meses antes de iniciarse el Movimiento Nacional 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 -

Después de aquel que da vida al cine hispano en Barcelona, con el nacimiento de los estudios Orphea, estos acontecimientos que vamos a reseñar son los que señalan los dos rumbos que ha de tomar, en adelante, la cinematografía nacional.

Uno, es la aparición simultánea, en Barcelona y en Madrid, de talleres de DOBLAJE. Los más importantes son los que bajo la denominación de Estudios Trilla-La Riva, instala, asimismo en Barcelona, en otro Palacio de la clausurada Exposición, el ingeniero Adolfo de La Riva. 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 hispana, la que he calificado ya de "Ninfa Constante" 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, en lo que fue Casino y Parque de Recreos -estudios que, como los de Orphea, de Barcelona, fueron improvisados en locales destinados anteriormente a otros usos. Este hecho lo recalco porque corrobora nuestra afirmación ya formulada anteriormente deque en los años 1930-1931 no existían en España estudios cinematográficos de especie alguna.

Esas dos empresas realizan, en colaboración, en los referidos estudios que con esta película se inauguran: "Agua en el suelo" de los hermanos Alvarez Quintero. Dirige esta película con singular maestría Eusebio Fernandez Ardavin.

Las circunstancias han dispuesto que Ardavin ruede su primera película hablada en la misma o idéntica palestra y en iguales condiciones que sus "maestros" de Joinville-le-Pont, Carlos San Martín y Richard Harlan. Su película "Agua en el suelo" técnica y artísticamente muy bien lograda resulta un chef d'oeuvre al lado de los dos execrables "churros" que esos ilustres directores realizan en la misma época en los estudios de Barcelona: El Canto del Ruiseñor y Odio, respectivamente.

Después de esta película y en el mismo año 1933, en los estudios referidos se rueda, en tres versiones, La Traviesa Molinera, bajo la dirección del director francés d'Abbadie d'Arast y con técnicos franceses.

Sin pretender disminuir el mérito de estas dos Empresas que, debo reconocer señalaron un hito importante en la historia de la cinematografía española, pero deseoso también de defender los fueros de la verdad, muchas 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 esta obra, 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, amén de los dos directores extranjeros ya citados.

Todo lo cual me lleva a formular la siguiente pregunta:

Sin esta experiencia previa en Barcelona, realizada mediante la obstinada voluntad y el propósito deliberado, pugnaz y fijo del que estas líneas escribe ¿se habría lanzado jamás el capital español a esa serie de empresas, firmes y solventes que, iniciada por las referidas empresas y pasando por las de Ballesteros, Roptece y Chamartin, culminó en la fundación de los estudios Sevilla 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 no puede ser, a mi entender más que un NO rotundo.

Pero siendo ésta una opinión personal del autor de estas líneas, la respuesta a su pregunta debe quedar, forzosamente, a juicio del lector.

- En los aconteceres humanos no cuenta la lógica -

De entre los elementos que nuestro historiador (Cabe-ro) califica de valía, supervivientes del naufragio del cine hispano en los años de la aparición del cine sonoro (1929-1931) el único que habría podido darle vida y expresión en España era, sin lugar a duda, Benito Perojo. Por su experiencia en los estudios extranjeros, su prestigio y su contacto seguido con distribuidores y productores españoles y extranjeros era lógicamente la única persona susceptible de convencer al capital español o extranjero para acometer la empresa de producir películas habladas en España.

Y no es menos lógico pensar que, dados sus antecedentes

y su comportamiento anterior, inspirado en un acerado y bien fundado sentido práctico, jamás se le habría ocurrido pensar en semejante desatino, ya que fue siempre para él un desatino, y grande, el rodar en estudios españoles películas nacionales. Debo decir en descargo de Perojo que, aunque hombre inteligente y conocedor como ninguno de su oficio, por su contacto permanente con la Cinematografía española clásica, se había dejado contagiar del complejo de inferioridad que fue siempre la característica patológica de ese cine que hoy, en este año 1971, sigue bajo el signo del fracaso.

Descartado, pues, Perojo por razones obvias, quedan únicamente dos elementos de valía y, conste que ahora no ironizo, que estuvieron como Perojo, trabajando en los estudios parisinos y se llaman Florián Rey y Eusebio Fernandez Ardavin. Después de los ya mentados fracasos de Joinville-le-Pont y Hollywood, fracasos posiblemente esperados y deseados por la cinematografía norteamericana -y en los que esos dos esforzados luchadores y artistas no intervinieron para nada ¿habrían logrado atraer y convencer al capital español para emprender una aventura, en ese momento, más que nunca, aleatoria? Dejo nuevamente a juicio del lector la respuesta.

De todos modos queda siempre en el ánimo de uno el pensar que, como no siempre la lógica dirige los acontecimientos humanos, éste de la implantación de estudios y organismos productores en nuestra patria, después de todos los desastres acumulados por el cine nacional en España y en el extranjero, en el transcurso de su historia, habría podido originarse, pese a todo, por uno de esos fenómenos fortuitos en los que no intervienen ni la razón ni la lógica.

- Un arma "secreta" -

Aun así cabe preguntarse una vez más si ese brote o generación que podríamos llamar espontánea, de un cine hablado hispano ¿habría aparecido a tiempo y con la fuerza necesaria para resistir el "arma secreta" que esa Cinematografía había creado ya para destruirla?

Nos referimos al dispositivo de fraude y adulteración

que se llama DOBLAJE, el dispositivo o arma que ponen en práctica en todos los países los feudatarios o satélites de ese cine extranjero y que, como es natural y lógico fomenta, desarrolla y perfecciona el cine americano, en defensa de sus sagrados intereses.

Porque de los dos acontecimientos que señalo más arriba: la fundación en Barcelona y Madrid de estudios y organismos productores de películas nacionales; y el establecimiento simultáneo, en las dos capitales citadas, de estudios de doblaje, este último acontecimiento no tiene en modo alguno un origen nebuloso, indefinido, de azar o de milagro, que se preste a discusión, como el primero. Forma parte de un designio premeditado, de un planeamiento previo, con fines precisos y definidos.

Después de sus tentativas desafortunadas, realizadas o no honradamente, es lógico que los productores americanos recurriesen a esa arma inesperada que les deparaba el destino. Como es de tradición ellos no la han inventado. Pero la adoptan y la explotan con la eficacia y la inteligencia de que siempre han dado pruebas. Por otra parte aquellas cinematografías que fueron sus constantes y fieles satélites les ayudarían servilmente a mejorar y perfeccionar este mortal dispositivo.

Por lo tanto es evidente que si bien en los años que siguieron al de 1932, el cine hispano se bifurcó en dos caminos, uno que le conducía al triunfo y a una vida pujante y próspera y otro que le llevaba a su propio aniquilamiento, a la postre derivó por el último camino, al parecer el único que le ha marcado el destino: un destino, sin duda inmutable e inexorable, ya que hoy, en el año 1970 la Cinematografía española se encuentra, como en sus comienzos y hasta que llegó el cine sonoro, en poder y bajo el dominio absoluto del cine extranjero.

Tienen, pues, razón los exégetas del cine nacional en no tomarse la molestia de estudiar y analizar ese periodo de su historia que se refiere a su nacimiento y auge misteriosos. En los 73 años de su existencia es un hecho anodino que, por su carácter de excepción, no es digno de tenerse en cuenta.

Para muchos de estos cronistas e historiadores del cine nacional, organizadores de Cineclubs y devotos en su mayor par-

te de la intelligentsia marxista, nada ha podido ni podrá jamás alterar el proceso de desintegración de un cine que no debió nunca nacer, pues, aparentemente, un destino superior ha prohibido su existencia. No obstante, no cede el autor de esta obra en su empeño de rememorar la época en que, por primera vez en toda su historia, el cine patrio se desarrolla y robustece, y va venciendo en toda la línea, en su campo, a aquel cine foráneo que fue siempre su mortal adversario.

- 1934. Auge creciente de la cinematografía nacional -

Sigue el incontenible avance de ese cine que parece haber adquirido súbitamente alas. Una muy mediocre película, "Sor Angélica", rodada en los estudios Orphea y dirigida por un director incipiente, Francisco Gargallo, estrenada oscuramente en una sala de primera categoría de Madrid -el Capitol- alcanza en su reestreno un éxito clamoroso, sin precedente, que se reafirma en su explotación normal en todas las ciudades y pueblos de España.

Otras películas como

LA HERMANA SAN SULPICIO

CRISIS MUNDIAL

EL NEGRO QUE TENIA EL ALMA BLANCA y

LA DOLOROSA

si no alcanzan el éxito apoteósico de "Sor Angélica", obtienen también, en grado considerable, el favor del público.

En ese año se abren dos nuevos Estudios: los de Aranjuez, bajo la denominación de ECESA y los de Serafín Ballesteros; los dos perfectamente equipados.

En esos dos estudios se ruedan, en el año 1934, seis películas. Las restantes, producidas en ese año, hasta 18, se ruedan: 4 en los estudios de la CEA y 8 en los de Orphea, de Barcelona.

En ese año nace a la vida cinematográfica un director que ha de dar días de esplendor al cine hispano. Me refiero a José Luis Saenz de Heredia que en su primera película

PATRICIO MIRÓ A UNA ESTRELLA

que inaugura los estudios Ballesteros, acusa ya la personali-

dad que ha de llevarle, un día no lejano, a figurar entre los mejores realizadores españoles. En ese año hace también sus debuts como director realizador el finado Edgar Neville, figura relevante de las letras españolas.

Un año improductivo para mí, éste de 1934. El éxito de "Boliche" ha sido demasiado "comercial" para que me dé prestigio y categoría en el mundillo cinematográfico español, fiel en esos días a los postulados y consignas de la intelligentsia. Se me ofrece, no obstante, a fines del año 1934 la dirección de Doña Francisquita. La productora recién creada se denomina "Iberia Films" y su dueño es Herr Oliver, un judío alemán muy acaudalado y de trato caballeroso. Firmo el contrato pero al leer el argumento escrito por un vago guionista alemán, también de origen judío, lo rechazo. Secundan mi actitud el propio Herr Oliver, los autores del libro, Fernandez Shaw, Federico Romero y el que va a distribuir la película, un tal Letsch, antiguo gerente de la Metro-Goldwyn. Este, mientras se hacen los preparativos de filmación, consigue de los exhibidores de España contratos y anticipos por valor de un millón de pesetas. Pero el director de la versión alemana -que no llegó a realizarse- el guionista y toda la turba de incompetentes que les rodea, se hacen dueños de la situación y me obligan a inhibirme del asunto. Herr Oliver me indemniza generosamente y me pide que mi nombre figure en la película. Behrendt la dirige sobre el absurdo guión rechazado por mí y la película resultante constituye uno de los fracasos más sonados del año. (Behrendt, como Trozt, el autor de otro fracaso, "Alalá" es un director que figura entre los de primera fila de Alemania.

- Año 1935. El ritmo de la producción nacional sigue en creciendo -

En Barcelona los estudios de doblaje Trilla-La Riva inaugura su fase productora, con la película "El Secreto de Ana María". Se adaptan a esta modalidad porque, por el momento y, sin explicárselo muy claramente, los públicos prefieren la película nacional a la película extranjera, doblada. En la misma Ciudad Condal surgen, en ese año 1935, los estudios LEPANTO, en donde

se ruedan tres o cuatro películas.

Madrid cuenta ya, en el referido año, con los estudios siguientes:

CEA

ECESA (Aranjuez)

BALLESTEROS

CINEARTE

ROPTENCE

Tenemos, por lo tanto, en España, en 1935, 8 estudios cinematográficos equipados para el film sonoro: 5 en Madrid y 3 en Barcelona. En ellos se ruedan, en el referido año, 40 películas.

El público, en general, acoge con interés y cariño esta floración del cine patrio y se siente cada vez más inclinado a pasar por alto su modestia y pobreza congénitas, al paso que las Productoras se afanan, por su lado, por elevar el tono y la prestancia de sus películas.

Por lo que respecta al Gobierno de la República, para sus prohombres este auge de la cinematografía nacional no tiene más que una significación: la de que se trata de una industria próspera y capaz de soportar todas las cargas fiscales. Comienzan por aplicarle un impuesto del 7 $\frac{1}{2}$ %, y no ha terminado el indignado clamor que provoca tal medida cuando nuevamente otro ministro, Chapaprieta, alza su voz para expresar su propósito de aplicar a la floreciente industria otro fuerte gravamen.

- Produzco y realizo "Rataplán" -

Para hacerme perdonar la agresiva comercialidad de "Boliche" produzco a finales del año 1935, "Rataplán" un film del que soy autor y realizador. En él no hay castañuelas, ni golas, ni levitas, ni saetas desgarradoras cantadas desde una ventana, ni nada de lo que tanto molesta a los custodios de la pureza del cine español. Su trama es policiaca: la historia de un ladrón de alto copete que se burla donosamente de la policía y sortea ingeniosamente la trampa que ésta le tiende, en la persona de una bella artista poseedora de una joya de gran

valor. El ladrón se apodera no sólo de la alhaja sino también del corazón de la hermosa. Al final se descubre que el elegante ladrón es un honrado editor que se ha propuesto lanzar a tambor batiente una novela titulada... RATAPLAN. Este final decepciona profundamente al espectador, no porque el ladrón haya dejado de ser ladrón, sino porque el autor, al burlarse de la policía, se ha burlado también de él, no haciéndole cómplice del engaño. Con ello transgredí una regla que debe observar todo productor deseoso de no defraudar al respetable. Y las transgresiones se pagan caro. Con este film que me resultó sumamente costoso pierdo todo lo que gané con "Boliche" y termina mi breve carrera de productor-realizador. Pero esta "no comercialidad" de "Rataplán" es considerada como un signo de distinción, como un logro profesional y lo que pierdo en dinero lo gano en reputación. He de señalar que había en la película un despliegue desorbitado de innovaciones y "trucos" técnicos -mutación de lugares, atuendos, modos de locomoción, mientras los personajes dialogaban sin solución de continuidad; fundidos encadenados "detrás" del protagonista y otras extravagancias que dejaban frío cuando no indignado, al espectador. Le doy la razón al respetable que sólo pide que le cuenten una buena historia, clara y llanamente, sin requilorios ni retorcimientos. Paga para que le entretengan, no para que le abrumen con complejidades esotéricas que exijan de él un continuo esfuerzo mental. Este esfuerzo lo reservan para otros menesteres más importantes que el de una simple diversión. He observado que la masa espectadora, con infalible instinto, rechaza esas exhibiciones de divismo o narcisismo del realizador que reclama el primer papel de su film. A aquélla solamente le interesa el contexto de la obra y los personajes visibles, vivos y reales, que la representan. Lo demás, lo que ocurre entre bastidores, le es indiferente. Este es un tema muy importante que trataré de desarrollar en otro lugar.

Por lo que se refiere a "Rataplán" la crítica cinematográfica, en general, la aclama como una de las mejores sino la mejor de todas las realizadas en España. Me llueven las proposiciones y ofertas.

- Realizo por cuenta de Saturnino Ulargui "Maria de la O" -

El finado Saturnino Ulargui, hombre de empresa, arriscado y generoso, pese a su descalabro como productor de "La Canción del Día" realizada en Londres, decide llevar a cabo un vasto plan de producción. Su primera película será "Maria de la O" basada en la famosa canción. Gracias al apoyo decidido de unos productores alemanes de la empresa UFA de Berlín de la que el señor Ulargui es concesionario en España, que han visto "Rataplán" y la juzgan una película excelente "a nivel europeo" obtengo el contrato para realizar la mentada película. El guión ha sido confeccionado por dos escritores de cuyo nombre no quiero acordarme. Es francamente pésimo. "Maria de la O" 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 distintos lugares de Andalucía. La termino poco antes del Alzamiento Nacional y está en proceso de montaje cuando recibo varias proposiciones de diferentes productoras, entre ellas, CIFESA. Firmo con esta empresa en los últimos días de junio un contrato para dirigir la película "La Marquesona" con Pastora Imperio de protagonista. Para ambientarme y elegir los lugares donde he de rodarse la película, emprendo el 1º de julio de 1936 un extenso viaje por Andalucía.

- Un propósito frustrado por la guerra -

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 extremadamente revolucionario y poco menos que impracticable. A mí me parecía entonces, como me parece hoy, que esta 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 recorrerán en la película La Marquesona y sus gitanos: Mérida, Sevilla, Vejer de la Frontera, Montoro, Granada, Loja, Córdoba y de nuevo, finalmente, Mérida en donde en las ruinas del teatro romano en donde un año atrás les echara a ella y a su troupe la Guardia Civil, triunfa, apoteosicamente, La Marquesona.

Regreso a la capital y llego a ella la mañana del día 17 de julio de 1936.

Aquel sábado inolvidable, 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 y realizar la película in toto en exteriores e interiores auténticos. Me anticipaba diez años a la técnica italiana que hizo de su cinematografía una de las más prósperas del mundo. El público comenzaba a fatigarse del almibramiento y artificio del cine hollywoodense. 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 despido del señor Casanova, muy lejos de pensar que había de transcurrir diez años antes de que volviéramos a vernos. (El film fue realizado por el finado Eusebio Fernandez Ardavin segun la fórmula clásica en los sofocantes plató 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.)

VI

AÑOS DE GUERRA

- Mis dificultades en Madrid -

Mi contrato con CIFESA me obliga a fijar mi residencia en Madrid, ya que el rodaje de la película ha de realizarse en los estudios de la CEA. Los primeros días de la guerra los paso en una tensión dramática intensa. Conozco a muy poca gente en Madrid y, en cambio, mi ideología nacionalista y mis primeros contactos con la Falange Española son demasiado conocidos y comentados entre la gente del cine, la cual, con raras excepciones, milita en las filas marxistas. Llueven sobre mi persona denuncias y delaciones y, finalmente, soy detenido y conducido a la checa de la calle de San Bernardo, salvándome de ser ejecutado la intervención providencial de un inspector del Cuerpo de Policía, emboscado dentro del Partido Comunista, Arturo Cámara, que falleció en Barcelona pocos días después de mi llegada de Méjico. Gran aficionado al Séptimo Arte había interpretado un papel cómico en mi película "Bolíche".

Siguiendo los consejos de Cámara y por intermedio de Manuel Muñoz, a la sazón jefe de Policía de Madrid, el cual me facilita el medio de transporte, me traslado a aquella zona del frente de Guadarrama en donde se encuentra mi tío carnal, el general republicano José Riquelme. Paso quince días en su cuartel general como secretario particular suyo y ya nuevamente en Madrid con lo que los franceses llamarían "une nouvelle virginité rouge" busco y consigo un salvoconducto que me permite regresar a Barcelona.

- Rodaje de "Bohemios" en Barcelona -

En la Ciudad Condal me sale al encuentro Lemoine. Su mente fértil ha ideado un plan ingenioso para abandonar la zona roja con algo en las uñas. Yo le secundo, sin saber sus ver-

daderas intenciones.

Se trata de realizar rápidamente una película. La Generalidad sufragará el costo, muy reducido, ya que todos, artistas, técnicos de los estudios y de los laboratorios, obreros, cobraremos el salario único impuesto por la CNT: 20 pesetas diarias.

En pocos días escribo el argumento basado en la zarzuela del maestro Vives BOHEMIOS. Puedo disponer de todos los elementos de valía del cine y del teatro, teóricamente, porque en el momento de comenzar la película la mayor parte de ellos, con pretextos diversos, no acuden a la llamada. Aducen que la película jamás saldrá a la luz y que es sólo un pretexto para no dejar parados a los trabajadores de los estudios. Por otra parte, esos cuatro duros no compensan ni el desgaste de las suelas de los zapatos, porque, como es sabido, los estudios Orpheus se hallan enclavados al pie de la montaña de Montjuich y el ir y el volver de ellos representa una caminata respetable. Y como si esto fuera poco, estos acontecimientos ocurren en invierno, un invierno que en este año de 1936 es excepcionalmente riguroso. Con todo y ello logro reunir un elenco heroico de técnicos y artistas y con la ayuda abnegada de los trabajadores que jamás me faltó, llevo a cabo el rodaje de la película, en veinte días (100 horas de trabajo efectivo.) Como la acción de la obra se desenvuelve en invierno, los intérpretes no tuvieron que esforzarse en simular el frío que, en aquellos días, se hizo sentir fieramente. El vaho que despedían sus bocas, el crispamiento de sus rostros eran auténticos, como auténtica la expresión de hambre que se pintaba en sus semblantes. No faltó, durante la filmación, la nota dramática. La suministró un "responsable" de la FAI, en funciones de enlace sindical, el cual, contraviniendo mis órdenes substituyó por un "extra" al cochero de un "fiacre" que debía recorrer una calleja estrecha y sinuosa construida en el plató. Las luces deslumbraron al caballo y no hubo una catástrofe porque la Providencia, al parecer, protege a los irresponsables por "responsables" que sean. Eché del estudio, con las consiguientes cajas destempladas, al autor del desaguizado y éste, horas después, se presentaba con otros tipejos de su especie para re-

clamar manu militari mi persona. Mientras parlamentan con los trabajadores, el jefe de éstos, Viñas, un electricista muy competente y hombre de peso en el Sindicato comunica con la Central y averigua que el presunto enlace es un miembro de la columna Durruti que ha desertado del frente de Aragón. Los trabajadores desarman a los facinerosos y dos días después el desertor es fusilado por orden de Durruti. El famoso cabecilla libertario no se andaba en chiquitas.

En las quince semanas que invierto en total en la realización de esta película, en la que actúo como guionista, decorador, director y montador del copión y del negativo, cobro la cantidad de !2.100 pesetas!.

- Mayúsculo "topomocho" cinematográfico -

Con la sola ayuda de Mademoiselle Lemoine, hija del productor, experta montadora, monto el copión y corto el negativo. Ni corto ni perezoso, según se ha convenido, Lemoine entrega este negativo a la Generalidad. Mas lo que entrega, en realidad, a este organismo, es una veintena de latas... !llenas de "descartes" o desechos!

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, puede calificarse de producción viable. Tan viable que BRITISH GAUMONT LTD. paga por ella 100.000 dólares. (Lemoine se reservaría la explotación de España).

Con el dinero que obtiene Lemoine mediante esta especie de "topomocho" cinematográfico, se traslada a la zona nacional y pone los cimientos, en Sevilla, de la empresa denominada "Sevilla Films". Como ya he dicho en otro lugar estos estudios de Sevilla Films cierran el ciclo de construcción de estudios sonoros en España (Los de Kinefon, los últimos que se levantaron en la Ciudad Condal, se inauguraron antes que los de Sevilla Films. Y en la fundación de los mismos también intervino Lemoine.)

Quiso, pues, el azar que este ciclo trascendental del cine español se abriera y cerrara, directa e indirectamente, con

la intervención, el sacrificio personal y el dinero del autor de estas líneas.

- Mis forcejeos con la CNT -

Gracias a un alto funcionario de la Generalidad a quien conocí en París me es posible salir de la zona roja y trasladarme a Francia. Se me facilitará un pasaporte e, incluso, un tríptico para el coche. Pero tengo que firmar un documento mediante el cual me comprometo a no pasar a la zona nacional. Se me hace comprender que el incumplimiento de este compromiso acarrearía a mi familia graves consecuencias. En vista de esto abandono la idea de expatriarme y decido quedarme en Barcelona.

La CNT se ha posesionado, mientras tanto, de los estudios, laboratorios y todos los demás instrumentos de producción, distribución y exhibición de películas en Barcelona. Por carecer de carnet sindical y por otras razones obvias soy descartado sistemáticamente de todas las combinaciones de producción que se llevan a cabo en esos días. Se improvisan directores a porrillo y en los estudios Orphea, Lepanto y Trilla-La-Riva, se ruedan simultáneamente varias películas. A instancias de los trabajadores de Orphea y, especialmente de su jefe, Viñas, se me ofrece la oportunidad de participar en esas producciones. Se me provee de un carnet sindical y se me da a elegir entre varios guiones. Todos ellos son tendenciosos y propagandísticos, cuando no de un sectarismo estúpido. Los rechazo. En el transcurso de una de las muchas conferencias a las que asisto en los locales del Sindicato, uno de sus jefes mas conspicuos me pregunta, un tanto amoscado, porqué he rechazado determinado argumento que él juzga excelente. Le respondo que los millones de espectadores españoles que han aplaudido "Sor Angélica" y "Morena Clara" rechazarán, unánimes, la película resultante de dicho argumento. Porque agrego, textualmente: "Supongo que no habéis liquidado a esos millones ni os proponéis hacerlo." Esta afirmación mia, un tanto especiosa, causa muy mala impresión entre los presentes, mas no en el líder obrero, el cual, con una sonrisa socarrona da por

terminado el incidente.

Pocos días después ese mismo líder me manda llamar y me pide un informe sobre la posible creación de una industria cinematográfica en España, dentro del cuadro sindical. Nada más fácil para mí. En aquellos tiempos mis amigos me llamaban burlescamente "el hombre-proyectil" porque me veían siempre redactando proyectos a troche y moche, todos ellos en torno al tema cinematográfico. Me limité a copiar una buena parte de la Memoria que años atrás dirigiera al general Primo de Rivera y en la que, entre otras cosas, propugnaba la implantación de los métodos empleados por los circuncisos de Hollywood, gracias a los cuales los Estados Unidos habían dominado, cinematográficamente, el mundo: el star-system, el writer-system, la selección de los asuntos, la intervención en ellos de los artífices de la pluma, novelistas, autores teatrales, periodistas, etc. etc. Una semana más tarde ponía este informe en las manos del dirigente sindical y sin abrigar la más mínima esperanza volví a recluirme en la casa-torre sita en las alturas del barrio montañoso de Vallcarca en donde residía.

- Soy nombrado "dactilarmente" jefe supremo de la producción cinematográfica de Barcelona -

Pasan meses y meses. Finaliza el año 1937. Y, entre tanto, todos los dirigentes 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 "sine die" la producción y reorganizarla sobre bases nuevas.

Ignorante de todo esto no es menuda mi sorpresa cuando cierto día, a finales del año 1937, llegan a mi casa en coche dos "responsables" de la CNT, con sus zamarras de cuero y sus pistolas. Muy amables me dan la orden de acompañarles. Como es natural cunde el pánico entre los míos e, inmediatamente, ponen en juego todas sus influencias para arrancarme de las garras de los "rojos" antes de que éstos me fusilen "al amanecer". Pero no hay razón para tal alarma. En los estudios ORPHEA me aguarda un comité compuesto por la plana mayor de la CNT. En

él veo a mi gran amigo Adolfo de La Riva. Copropietario de los estudios Trilla-La Riva ha abrazado más por conveniencia que por convicción la causa marxista. Es el hombre designado para llevar a cabo la nueva estructuración del cine, en Barcelona. Por primera providencia me llevan a la sala de proyección y paso en ella cuatro o cinco horas contemplando la obra cinematográfica realizada por los jóvenes genios revolucionarios. Terminada la exhibición, el líder máximo me pide mi sincero parecer. Se lo doy. Hay que quemar inmediatamente todo ese celuloide, negativos y copias. Hay que evitar a todo trance que llegue a manos de "los del otro lado" porque si es cierto que el ridículo mata, las películas que he visto tienen el poder destructivo de una división de tanques. El líder máximo y los demás "compañeros" me dan la razón y, unánimemente, por el procedimiento "dactilar" soy nombrado jefe supremo de la Producción cinematográfica cenetista. Me dan carta blanca en cuanto a selección de argumentos, artistas y personal técnico.

- Intento frustrado de filmar "Margarita, Armando y su padre" de Enrique Jardiel Poncela -

En un principio y con el beneplácito de la C.N.T. decido filmar "Armando, Margarita y su padre". Su autor, Enrique Jardiel Poncela, se halla en esos días en Barcelona, procedente de Madrid. Pese a que los amigos que le rodeamos, Enrique Guitart, Rafael de León, Pedro Larrañaga, Lope Martínez de Ribera y yo somos todos de su misma cuerda, a ninguno le revela la causa verdadera de su venida a la Ciudad Condal. Finge que le interesa la filmación de su obra y acepta, aparentemente encantado, la oferta que le hago: 40.000 pesetas por la cesión de derechos y 20.000 por la confección del guión cinematográfico. Aplaza, día tras día, la firma del contrato. Una y otra vez concertamos citas y no acude a ellas. Este proceder exaspera a los capitostes de la C.N.T. Finalmente, de un modo casual, me entero de que está a punto de salir para Francia, a bordo de un carguero que, por una razón u otra no acaba de zarpar. Y sólo cuando compruebo que éste se halla rumbo ya a las costas francesas y de que el genial autor no corre peligro,

revelo a la C.N.T. su "deserción". Me entero, posteriormente, de que Jardiel Poncela, acosado por los comunistas pidió auxilio a Indalecio Prieto y que éste facilitó su repatriación.

- "No quiero, no quiero", producción C.N.T. -

Elegimos, por decisión unánime, la comedia "No quiero, no quiero" de Jacinto Benavente. Hállase éste en Valencia, al parecer, escaso de recursos y allá voy acompañado de un "responsable" de la C.N.T. En un momento en que éste se halla ausente le digo al insigne maestro que pida por la exclusiva de derechos 50.000 pesetas que es la suma que lleva consigo, a mi requerimiento, el "responsable". Recibe, finalmente, 40.000 pesetas por una cesión que, desde el principio de nuestra entrevista estaba dispuesto a regalarnos. Ignoraba el ilustre dramaturgo las nuevas directivas de la C.N.T. en cuanto al cine, directivas implantadas por mí de acuerdo con La Riva y la aprobación de los dirigentes de la C.N.T., 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 vestuario de los intérpretes y ambientación no se regateó el 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 C.N.T.

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 finada madre, en la calle Hospital 103, aquella mañana, son el punto de partida de una serie de acontecimientos que culminan en mi expatriación, a fines de septiembre del mismo año, cuando ya se anuncia, inmediata, la

liberación.

La película gusta a todos. Antonio Cánovas, el montador residente en la actualidad en Barcelona, corta en pocos días el negativo. No falta más que positivarlo y obtener la copia standard para la explotación inmediata de la película. Mas el Partido Comunista, enmarcado en la "legalidad" de la Generalidad de Barcelona, no entrega el material necesario para dicha copia. Y no es que carezca de él. Malraux, a la sazón muy vinculado a la causa republicana, lo derrocha en una película que dirige en los estudios Orphea titulada "L'Espoir". En consecuencia el negativo de NO QUIERO NO QUIERO cortado, montado, pegado y listo para positivar en los primeros días del mes de abril de 1938, no llega jamás a convertirse en copia standard en los meses que median entre ese de abril y aquel en que los rojos emprenden la desbandada final hacia Francia. En aquellos diez meses la CNT no puede disponer, en ningún momento, de los 3.000 metros escasos de película virgen positiva indispensables para tirar la copia standard.

En la desbandada, Viñas y los pocos trabajadores 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, después 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 que 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" fue 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 su acogida por 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 producido. En dicho año fueron también estrenadas en Madrid y en Barcelona las películas "Maria de la O" y "Bohemios", realizadas ambas, como ya he dicho, por el autor de estas líneas. Antes de cerrar este capítulo deseo dejar sentado este hecho: de las muchas películas rodadas en los estudios de Madrid y Barcelona durante

la contienda las dos únicas películas autorizadas para su explotación por el Estado español fueron "Bohemios" y "No quiero, no quiero".

La CNT ha suspendido la producción de películas. Espinar, el capitoste máximo de los cenetistas se ha pasado al enemigo, o sea a la "legalidad" de la Generalidad, desde donde lo dirige todo el Partido Comunista. Es el primero en boycotear "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 remueva ese asunto, mejor para todos y, especialmente, para mí.

Que las palabras de Espinar eran 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 Leon, Pedro Larrañaga, María Fernanda Ladrón de Guevara y su hermano Pedro y otros más, todos ellos vinculados más o menos directamente con la producción "No quiero, no quiero".

- Breve digresión sobre el destino ulterior de "No quiero, no quiero" -

Algún tiempo después de los sucesos relatados, estando ya en Méjico, uno de los hermanos Halcón, figuras máximas de la CNT me reveló que éste había hecho esfuerzos inauditos para rescatar el negativo y explotar la película en el extranjero. Precisamente en aquellos días estaban exhibiéndose en Nueva York los films "El Barbero de Sevilla", "Mariquilla Terremoto" y "Carmen la de Triana" realizadas por la España nacional en Berlín y en Roma, con gran aparato de "pickets" y de manifestaciones ruidosas de protesta por parte de los muchos simpatizantes de los "loyalists" españoles. La película "No quiero, no quiero" realizada en la zona republicana, bajo los bombardeos, que no sólo no desmerecía de las citadas sino que las superaba en presentación, técnica y en argumento, inspirado éste en la obra de un Premio Nobel, habría alcanzado un éxi-

to fabuloso. Poco tiempo después el general Miaja me confirmaba esta versión del "compañero" Halcón, agregando que Indalecio Prieto había tratado desesperadamente de rescatar la película que representaba para la causa republicana un valor publicitario considerable. Nada consiguió. El negativo había desaparecido misteriosamente en Francia. El Partido Comunista que seguía dirigiéndolo todo en el exilio se había encargado de ello.

- Soy designado por elementos comunistas para realizar FUENTE-
OVEJUNA -

En Barcelona, después de la detención de mis camaradas y persuadido de que no tardaré en correr la misma suerte que ellos, recibo una noticia sensacional. Me la comunica un viejo amigo mío, empleado en la Paramount, militante también en las filas clandestinas de Falange. Los comunistas de la Generalidad, después de ver proyectado el copión de "No quiero, no quiero" están dispuestos a confiarme la dirección de FUENTEOVEJUNA, una producción que desde hace tiempo preparan y para cuya realización habían designado a Renoir, el famoso director francés. Renoir no puede o no quiere 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 había gozado en esos días, André Malraux e Illya Ehrenburg. Este había patrocinado en París, cinco años atrás, la película antifascista 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 FUENTEOVEJUNA la Generalidad (o sea el Partido Comunista) pondría a mi disposición todos los medios y elementos que fueran necesarios. Se escogería un lugar adecuado, lejos de Barcelona y al abrigo de los bombardeos. Se reproduciría Fuenteovejuna, el ayuntamiento, el castillo... Uno o dos camiones llenos de vituallas atenderían, diariamente, al mantenimiento del pequeño ejército de técnicos, artistas, extras, que tendría a mis órdenes. Si bien la idea de codearme con los comunistas me repele, mis amigos y camaradas de Falan-

ge, unánimemente, me instan para que acepte el ofrecimiento de 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 anunciarse ya con exactitud casi matemática.

Ahora bien, paralelamente a estos acontecimientos relacionados con mi vida profesional, han estado produciéndose otros de índole familiar, para el curso de mi vida más trascendentes que aquéllos. 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 (su casa se encontraba en uno de los distritos más batidos por los bombardeos) lo consigue su inadaptabilidad a su nueva existencia. Y el resultado de todo esto 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 ofrecerla 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 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, ya caída 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 el contrato con Felipe Mier 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 pasar 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 con-

seguir mi propósito. Pero hallo en mi madre una resistencia tenaz que no logro vencer. Teme que los republicanos ejerzan represalias contra los que han quedado en Barcelona. No renuncio, sin embargo, a mi determinación de regresar a España, via Irún. Y me pongo a buscar a Lemoine. 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 tiene, en cambio, proyectos, grandes proyectos y, como es natural, para realizarlos cuenta absolutamente conmigo.

- "LA EPOPEYA DEL ALCAZAR", un proyecto frustrado -

Conozco muy bien a Lemoine. Sé de sus deslealtades para conmigo, sus enredos y combinaciones de los que yo salgo siempre perdiendo. 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 absolverle de todas sus culpas para conmigo, culpas que, a final de cuentas, se reducían a un solo factor: el crematístico.

Escucho, pues, a Lemoine. Sus proyectos no son ilusorios. Y están en vías de realización. Ha reunido un grupo de capitalistas sevillanos, encabezados por los señores Luca de Tena. Le ha ayudado en esta empresa el distribuidor de películas 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 ha de culminar en la creación de los estudios Sevilla Films.

La primera producción de Sevilla Films estaría basada sobre la epopeya del Alcázar. El argumento, titulado si mal no recuerdo, A MADRID 682, estaba escrito por Juan Ignacio Luca de Tena.

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 es 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 juzgo extraordinario. Me encierro en mi habitación y lo adapto al francés, en la forma atractiva que desea Lemoine. Catorce horas después de un trabajo ininterrumpido lo termino y lo entrego a Lemoine. No es más que lo que llaman en Hollywood un "first draft" o primer borrador, pero es suficiente para que Lemoine consiga, en pocas horas, la colaboración de la citada empresa, la cual no sólo facilitará película virgen y laboratorios, 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 me falta ahora es convencer a mi madre de la necesidad imperiosa de renunciar al viaje a Méjico y emprender el retorno a nuestra patria, via Hendaya. Mas todo es en vano. Y como tampoco puedo adoptar la solución alterna, aceptada por mi madre, que es la de permanecer 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 otro 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 atrás 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 señalado.

Con nuestra llegada a Veracruz, en los últimos meses 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.

VII

ETAPA MEJICANA

- Piso con mal pie la tierra americana -

El "Orinoco" hace escala en La Habana. Muy pocas horas pero las suficientes para que reciba, a guisa de saludo, las recriminaciones del distribuidor cubano que compró los derechos de "Bohemios". Los compró sin ver la película, ganado de antemano por el título y por el prestigio del director del film que había dado más dinero en la Perla de las Antillas. La película, de una pobreza patética, no respondía ciertamente al precio que había pagado por ella (20.000 dólares). Tuve que bajar la cabeza, penitente, como si hubiera cometido una estafa.

Al día siguiente, en Veracruz, término del viaje, nuevas y desagradables sorpresas me salen al paso. Una: el saber que el contrato con Felipe Mier para dirigir a Cantinflas, 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 republicana en el mes de septiembre de 1938.

El choque que, desde los primeros minutos de nuestro encuentro en Veracruz se origina entre mi hermano y yo, se traduce al cabo de unas semanas, en la ciudad de México, en una ruptura total y definitiva. Reconozco, ahora, que fui injusto con mi hermano. Aparte de que vivía en un clima de tolerancia y transigencia 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 puramente imaginarios (!corría el rumor de que los rojos antes de abandonar Barcelona, la "volarían"!).

Esto trajo, como es de suponer, mi ruptura con los elementos de extrema izquierda que habían actuado eficazmente para traernos a mi madre y a mí a México. Esos elementos, muy

poderosos, habían visto en mí -el director de la película antifascista "Pax"- al epigono de Eisestein. Este puesto había de ocuparlo, algunos años después, Luis Buñuel.

De todos modos como no tenía más idea que la de regresar a España cuanto antes, comienzo por inscribirme en la oficina de don Augusto Ibañez, representante oficioso del Estado Español en Méjico.

- Efectos de mi filiación franquista -

El hecho de inscribirme en la oficina del señor Ibañez, requisito ineludible para mi regreso a España, me confiere automáticamente una filiación franquista que, en aquellos días y en aquel país simpatizante de la causa republicana española, me crea una situación sumamente incómoda, por no decir peligrosa.

Por aquel entonces ser franquista implicaba ser también fascista, nazi, antisemita. Si me enorgullecía ser lo primero, repudiaba en cambio, por ser contrarias a mi sentir, las restantes implicaciones. Pero, al parecer, esta simbiosis era inquestionable. Tuve la prueba de ello algún tiempo después, cuando los exiliados españoles invadieron masivamente Méjico. Sus concomitancias con ciertos sectores, particularmente el cinematográfico, en el que predominaban los intereses judíos, aparte de otros factores a que me referiré más adelante determinaron mi segregación casi completa del cine mejicano. Posteriormente, cuando estalló la segunda guerra mundial y me esforcé en abandonar Méjico y regresar a España, las potencias aliadas, por las razones antedichas me declararon indeseable o "sospechoso" y me negaron sistemáticamente el visado o "navy-cert" exigido para cruzar el Oceano. Desde la terminación de la guerra de España hasta el año en que dio fin la mundial II, todos los esfuerzos que hice para volver a España fueron infructuosos. La última intentona la llevé a cabo en 1945, el año de la victoria aliada. Me había propuesto regresar a mi patria pasando primero por Chile y, a continuación por Argentina. Doy todos los pasos necesarios para ese fin: obtengo por mediación del precitado señor Ibañez un pasaporte portugués -era el Consulado de Portugal en Méjico el que se encargaba

de los asuntos del Estado español en esa nación- con el correspondiente permiso de entrada en España; el visado del consul argentino en Méjico; pasaje en un barco carguero que partía de Salinas Cruz con destino a Valparaíso. Sólo me falta el visado chileno. Es, entonces, cuando me entero de que el consul de Chile en la capital azteca es el conocido poeta marxista Pablo Neruda. Previendo lo que, fatalmente hubo de ocurrirme, fui a verle acompañado de Ninfa Abreu, distinguida poetisa, esposa del eminente escritor mejicano Emilio Abreu, la cual me recomienda una gran discreción y, sobre todo, no revelar el hecho de que mi destino final es España. El poeta, convencido de que soy un exiliado político español nos acoge efusivamente. Pero a la vista del malhadado pasaporte portugués que no tengo más remedio que exhibir su amabilidad y cortesía se vienen aparatosamente abajo y con palabras insultantes para España y su caudillo y, de rechazo, para mí, me niega el visado. Guardo un recuerdo punzante de aquel episodio, en el que, una vez más topé en mi camino con la faz repulsiva del comunista militante y fanático.

- Mis S.O.S. a España fueron desoidos -

Inmediatamente después de terminada la guerra, ese cine español bastardo en cuyos dominios había yo 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 le 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 la obligación de ayudarme, particularmente Camille Lemoine y la CIFESA. Esta, aparte del contrato que me ligaba a ella para dirigir "La Marquesona", tenía en explotación la película "Rataplán" y, además, se había encargado de la distribución del film "No quiero, no quiero" por cuenta de la Falan-

ge. Como he dicho ya en otro lugar los obreros extremistas de los estudios Orphea se llevaron a Francia el negativo de ese film. La Falange se incautó del copión y de los "descartes" o "tomas" desechadas y con este material forzosamente defectuoso mandó hacer un contratipo. En cuanto a Lemoine me adeudaba, por diversos conceptos, más de 100.000 pesetas.

Ni Lemoine ni la CIFESA respondieron a mis apremiantes llamamientos. Creían, seguramente, por los rumores esparcidos acerca de mi persona, todos manifiestamente falsos, que jamás regresaría a España.

Debo decir que la Falange Española, representada en Méjico por los camaradas Celorio y Riestra -éste, si la memoria no me engaña, gobernador más tarde de Vizcaya- gestionó, en su tiempo, mi repatriación. Infortunadamente los trámites de dicha gestión exigieron un largo espacio de tiempo y cuando se decidió mi traslado a España, por cuenta de la Falange, la Guerra Mundial II había ya estallado y, por las razones expuestas anteriormente, mi inclusión por franquista, fascista, nazi, etc., en las listas negras de los aliados, hube de renunciar a todo intento de regresar a España y me resigné, a pesar mio, a permanecer en tierra azteca. Y se dió la paradoja de que, mientras en España se forjaba en torno a mi persona una leyenda rabiosamente roja, en Méjico -entre los elementos rojos- se me tildaba de franquista furibundo y como a tal se me negaba "el pan y la sal".

- Lo que debo a Méjico -

No puedo dejar de consignar aquí mi admiración y mi reconocimiento profundos hacia la noble nación mejicana que, a lo largo de diez años me brindó hospitalidad y, a la vez, pruebas evidentes de su tolerancia y generosidad.

Pese a mi ideología, en pugna con la que imperaba oficialmente, las autoridades, sindicatos y otros organismos oficiales mejicanos me permitieron trabajar, me ampararon y mostraron siempre hacia mi persona un alto espíritu de transigencia y de justicia.

Cuando llegué a Méjico era presidente de la República

el general Lázaro Cárdenas. Este insigne estadista, en mi sentir uno de los más grandes que ha tenido jamás la nación mejicana, ha sido acerbamente criticado en España por haber dado asilo a los exiliados españoles. Se ha llegado a decir que, a causa de él, no fue reconocido Franco. Estas críticas son injustas. En cuanto a la primera, tengo el íntimo convencimiento de que si los vencidos hubiesen sido los nacionales, Cárdenas les habría dado asilo, aun cuando haciéndolo hubiese incurrido en las iras de todos los gobiernos izquierdistas del mundo. Sé que esta afirmación mía será juzgada por muchos temeraria y absurda, pero la baso en un conocimiento profundo del alma mejicana y de uno de sus senos más recónditos y secretos, un complejo no estudiado por Freud, al que los mejicanos han dado el nombre de "malinchismo".

Por su trasfondo femíneo, el mismo Cárdenas, si resucitara lo rechazaría porque era hombre de pelo en pecho, varonil y valiente. Lo demostró sobradamente cuando se enfrentó con las máximas potencias mundiales: con los Estados Unidos, cuando nacionalizó el petróleo y con Rusia cuando hizo caso omiso de las presiones y amenazas de Stalin y dió asilo y protección a su mortal enemigo, Trotzsky. En cuanto a la segunda crítica, ni Cárdenas ni los presidentes que le sucedieron pudieron oponerse a la fuerza arrolladora de los "intereses creados", una fuerza que, por desdicha, conocemos bien en nuestra patria.

En la guerra el botín suele corresponder al vencedor. En la nuestra -aquí cabe el poco afortunado slogan de "España es diferente"- el botín se lo llevó el vencido.

¡Menudo botín!

Y aquí debo repetir, una vez más, las palabras del fabuloso Bernal Díaz del Castillo. Yo estaba allí y nunca más apropiadamente dicho, pues me encontraba, como el capitán de Hernán Cortés, en tierraazteca y tuve la ocasión de presenciar el afluir, por diferentes caminos, hasta los más septentrionales, de ese botín ingente arrancado a la desangrada España por los mal llamados republicanos españoles. Y, sin que ello redunde en desdoro del general Cárdenas, esta afluencia de oro o de divisas fue para su Administración como una lluvia bien-

hechora. La nacionalización del petróleo, la reforma agraria, las expropiaciones, habían ahuyentado al capital autóctono y creado una fuerte crisis económica. Era lógico que acogiera con alegría a aquel inesperado pactolo y a los que lo habían provocado. El dinero no tiene olor. De tenerlo, los beneméritos ciudadanos de la ecuaníme nación suiza no podrían caminar por las calles sin ir provistos de caretas anti-gases mefíticos.

Para guardar y administrar estos caudales los exiliados españoles adquirieron un Banco llamado de la Propiedad. Un título sugestivo para muchos de aquellos desterrados que, profesando que la propiedad es un robo, convertían ahora el robo en una propiedad.

- El general Lázaro Cárdenas -

En estos días, hallándome entregado a la tarea de dar cima a este ensayo, leo un artículo publicado en "La Vanguardia" de Barcelona, titulado RESPONSO ATRIBULADO POR EL GENERAL CARDENAS. Lo firma Manuel Aznar, escritor eminente y hombre público de altísimo prestigio. Entresaco de él los párrafos siguientes:

"Siempre he sentido como propios los sufrimientos de aquellos compatriotas que salieron del hogar nacional empujados por una tempestad de infortunios. Conocí a muchos que eran ejemplos de honestidad y de vigor moral. De unos cuantos enérgumenos ¿para qué acordarse si, en definitiva, ellos mismos fueron víctimas de su propio mal?

Así pues resulta que el general Lázaro Cárdenas fue acogedor para los refugiados españoles. !El cielo se lo tenga en cuenta! No quiero, en cambio, recordarle las amarguras que produjo a otros españoles. !Negros días de 1939 a 1940!

Así como para la gran obra de generosidad en favor de los refugiados instituyó un sistema de increíbles humillaciones para el resto de los españoles, así también para desconocer a un régimen vigente, positivo, revestido de todos los títulos de soberanía, creyó necesario

mantener la ficción de otro régimen absolutamente extinguido." (Los subrayados son míos)

Las patentes inexactitudes que contiene el referido artículo y la honestidad intelectual de su autor me mueven a creer que el señor Aznar estuvo mal informado.

Llegué precisamente a Méjico en esos "negros días de 1939 a 1940" a que se refiere el señor Aznar y lo fueron para mí porque me había visto forzado, por imperativos que nada tenían que ver con la política, a abandonar mi patria en un momento crítico y a acogerme a la hospitalidad mejicana. Esta me fue dispensada sin regateo alguno, generosamente y, desde el punto de vista profesional, esos dos años fueron los más fructíferos de mi vida. En tan corto tiempo realicé tres películas ("Calumnia", "Mi Madrecita", y "El Milagro de Cristo") y vendí cuatro argumentos originales, dos de ellos llevados a la pantalla en esos dos años ("El Signo de la Muerte" protagonizado por Cantinflas y "Mujeres y Toros" protagonizado por el torero mejicano Juan Silveti).

Los primeros cinco años de mi estancia en Méjico los pasé cuando la nación se hallaba bajo el mandato del general Lázaro Cárdenas. Como ya he dicho me encontraba en una situación anómala, inscrito en un organismo oficioso, poco menos que clandestino, y sin que yo me lo propusiera, por razones de mi profesión, señoreado por la publicidad, no tardaron en ser conocidos públicamente mis opiniones e ideario nacionalistas. Es cierto que no me recaté jamás de exponer mis sentimientos y cuando irrumpieron los exiliados di muestras repetidas de mi intransigencia y espíritu beligerante. Por ello reconozco que la persecución de que fui objeto más tarde por dichos elementos fue, en cierto modo, natural y lógica. Quien siembra vientos recoge tempestales. Y si estas no me destruyeron fue, precisamente, porque el gobierno mejicano presidido por el general Cárdenas y los organismos a él adscritos no sólo no me impusieron esas "increíbles humillaciones" a que alude el señor Aznar, sino que me dieron constantemente muestras de tolerancia y generosidad. Los casos que, entre otros muchos, he alegado para ilustrar esta actitud de las autoridades mejicanas para conmi-

go acaecieron en esos primeros cinco años de mi estancia en la capital azteca, estando la nación bajo el mandato del general Cárdenas. Y el que refiero en último lugar, la realización de mi postrer película en Méjico "No te dejaré nunca" bajo los auspicios del P.R.M. (Partido revolucionario institucional) ocurrió bajo el mandato de otro general, Avila Camacho, continuador, como se sabe, de la política de Lázaro Cárdenas.

- El milagro de "Mi Madrecita" -

A finales del mes de marzo de 1940 un viejo amigo mio, Gené, ex-gerente del Cine Fantasio de Barcelona, me presenta a Rafael Arzoz, mejicano hijo de españoles, distribuidor de películas prestigioso. Ha comprado un argumento titulado "Mi Madrecita" y desea que lo lleve a la pantalla. Ahora bien, la película tiene que estar lista para su estreno el 10 de mayo, Día de las Madres. Dispongo, pues, de unos 55 días para escribir el guión, rodar la película, montar el copión y supervisar el corte del negativo y el tiraje de las copias. Pongo manos a la obra y termino el guión en poco más de una semana. El productor lo somete a la censura previa y el censor, un ateo re calcitrante, tacha con lápiz rojo la frase con que finaliza el film: ¡Bendita sea la Virgencita que hizo este milagro!". Y exclama, retumbante: - ¡Ya no se hacen milagros!. No obstante esta prohibición y a instancias del productor ruedo la escena íntegra, haciendo caso omiso de la Censura. Y como el censor, al ver la película terminada, da la orden tajante de cortar la escena, el productor y yo, vamos a apelar al presidente. El general escucha, sonriente, nuestras razones y accede a nuestra petición con estas palabras -:Yo no creo en milagros, pero el noventa por ciento de los mejicanos sí cree en ellos."

Con "Mi Madrecita" bato varias marcas: una, la de la velocidad en el rodaje, 11 días. Otra, la del costo: 55.000 pesos, o sea, en aquella época, unos 26.000 dólares. Y por último, la de la taquilla: en el primer pase, en los diez cines en que se proyectó el 10 de mayo, se amortizó el costo del negativo. La película dió en el primer año de explotación un beneficio neto de un millón de pesos.

Con mi resuelta oposición, la película fue exhibida, primeramente, en función de gala, patrocinada por la esposa del presidente, en el Cine Alameda, el de mayor renombre de la capital azteca. Juzgaba que la película por su modestia, por no decir su pobreza ingénita, no encajaba en el marco brillante de la sala más lujosa de la capital, como tampoco se ajustaba a los gustos refinados del "Todo Méjico" que no dejaría de asistir a una función de gala patrocinada por la primera dama de la nación.

Mis temores eran infundados. El "Todo Méjico" que llenaba hasta estallar la espaciosa sala se conmovió, lloró sin rebozo y tributó a la película una ovación estruendosa.

La clave de este éxito estaba en el asunto. Firmado por dos vagos guionistas, no era más que un trasunto fiel de una película americana muda que alcanzó por los años 20 un éxito de taquilla excepcional. "Over the hill" no figura en ninguna antología, pero sí en la lista de las películas que obtuvieron una recaudación más alta en toda la historia del cine mudo. (En España fue exhibida bajo el título de "HONRRARAS A TU MADRE"). El asunto era, pues, como se dice en el argot cinematográfico hollywoodense, pura dinamita. Y como si esto no fuera suficiente, los autores de la piratería agregaron al asunto, ya de sí agresivamente comercial, la imagen de la Virgen de Guadalupe, venerada por todos los mejicanos.

Por vez primera en toda su historia, la Basílica Guadalupeña había abierto sus puertas para dar paso a cámaras, luces y técnicos cinematográficos. Unas voces de ultra-derechas se elevaron para protestar de lo que clamaban que era una profanación. Pero no hallaron eco. Monseñor Martínez, arzobispo de Méjico, un auténtico príncipe de la Iglesia, nos había dado la autorización para hacerlo.

- Hago ondear la bandera roja y gualda en un cuartel mejicano -

Rafael Arzoz, el productor de "Mi Madrecita", fervoroso católico, me alienta para que escriba un asunto que antagonice a los "rojos" que están invadiendo masivamente Méjico. En muy

poco tiempo escribo un argumento inspirado en un episodio histórico: la imposición por Napoleón de una máxima condecoración militar a una Hermana de la Caridad. Titulada primeramente Leonora, recibe finalmente el título de "El Milagro del Cristo". Protagonizada por Arturo de Córdoba, el actor de mayor prestigio en aquellos días, ruedo la película casi totalmente en escenarios naturales. En uno de ellos, un cuartel situado en Cuernavaca, ruedo una escena en que un capitán del Ejército de un país imaginario condecora a una Hermana de la Caridad que se ha distinguido recogiendo a heridos en los campos de batalla. Durante la ceremonia una bandera ondea al viento. Y esta bandera es la 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 otra bandera que la tricolor republicana. Pero no son sólo los obreros, técnicos y artistas del Sindicato 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 desliza en mi oído: "Para mí no tiene España más bandera que esa". El hecho, rigurosamente verídico fue muy comentado aquellos días en los círculos cinematográficos de la capital azteca.

- Siguen los milagros -

La acción de "El Milagro del Cristo", como he dicho anteriormente, transcurre en un país imaginario, empeñado en una guerra civil. El protagonista, un escultor, pierde la vista en un accidente. En cierta escena del film oye el alegre clamor de unos jóvenes que parten para el frente. En su amargo comentario surge esta frase -: Les envidio... preferiría morir cara al sol que vivir en medio de las tinieblas -. En una escena posterior, ya recobrada la vista, en un momento culminante de su vida percibe un rumor de tambores y cornetas: abre una ventana y presencia un desfile militar. El productor de la película, Arzoz, representante de un noticiario editado en España recorta de uno de ellos... ¡el desfile de la Victo-

ria! y ni corto ni perezoso lo inserta en la película.

En su presentación a la Prensa y a los empresarios, el film gusta extraordinariamente. Pero estos últimos no se atreven a programarlo. Les asusta su cariz decididamente falangista. Por otra parte están casi seguros de que las autoridades prohibirán su exhibición, ya que Arzoz ni siquiera se ha preocupado de someterlo a la censura previa. En esta coyuntura aparece un señor, refugiado político español (según supe mas tarde ex-gobernador, durante la guerra, de Castellón de la Plana) que se dice representante de una Empresa que posee dos cines de primera categoría, uno de ellos por inaugurar. Está dispuesto a inaugurarlos con "El Milagro de Cristo". El se encargará de obtener el permiso de exhibición correspondiente. Este cine, situado en el centro de la capital, se llama El Magerit, y es propiedad, junto con el llamado Linda Vista, de una Empresa costeada por los exiliados españoles. Y se da el caso insólito de que la película rechazada por los empresarios mejicanos -en su mayor parte antiguos residentes peninsulares- temerosos de las reacciones violentas a que podía dar lugar entre los refugiados españoles por su contenido manifiestamente falangista, sea presentada al público por conducto de estos mismos refugiados. Así pues el film "El Milagro del Cristo" se estrena en El Magerit una noche del mes de noviembre de 1940 con gran éxito de público y de crítica.

- Se explica el "milagro" -

Tuve la explicación de este milagro, pues milagro me parecía que los exiliados españoles patrocinaran una película tenida por falangista, algún tiempo después, cuando un viejo amigo mío cenetista con el que me unía una inquebrantable amistad, me encareció la conveniencia de celebrar una entrevista con Indalecio Prieto. Yo sabía que este político socialista dirigía una camarilla de exiliados políticos moderados o, diría yo, "sonrosados" secretamente hostiles a los "diktats" autoritarios de los comunistas. Ahora bien, esta camarilla y su máximo dirigente esperaban poder atráerme a su órbita y conseguir mi cooperación en un vasto plan de producción cinematográfica que,

a la par que crearía numerosos puestos de trabajo para los exiliados, permitiera realizar un tipo de película ecuménica, libre de sectarismos, que diera al mundo una proyección de los ideales de la República Española. Desde el punto de vista profesional las perspectivas que, teóricamente, se me brindaban no podían ser más brillantes. Pero una vez más, como me había ocurrido un año antes en Barcelona, sobre los imperativos de orden práctico que me aconsejaban aceptar esta alienación de mis sentimientos, prevaleció mi repulsión invencible a verme mezclado con aquellos que, repito y repetiré hasta la hora de mi muerte, considero culpables de la tragedia de España. Debo consignar que en la citada camarilla del señor Prieto había algunas de las personalidades de la C.N.T., de la Esquerra Catalana y de otras agrupaciones republicanas que me habían ayudado altruista y generosamente en la fundación de los primeros estudios españoles en la Ciudad Condal. Aunque tardamente, quiero aquí expresar mi agradecimiento por el buen concepto en que siempre me tuvieron y la firmeza de su adhesión a mi persona. Infortunadamente el destino que provocó la división de España nos puso en campos opuestos. Me atrevo a pensar que muchas por no decir todas esas personas que hayan sobrevivido hasta nuestros días, me habrán absuelto de lo que, en aquellos "negros días 1939-1940" tenía todas las trazas de una negra ingratitud. Con mi decisión me cerré voluntariamente una puerta trascendente y todo lo que me ocurrió en los años sucesivos hasta el de 1947 en que realicé mi última película en Méjico fue una consecuencia lógica de esta decisión, ya que esos elementos por mí repudiados representaban, dentro de la cinematografía azteca una fuerza sumamente poderosa. Y si esta no consiguió su propósito de anularme por completo fue, no me cansaré de repetirlo, gracias al apoyo decidido de elementos oficiales mejicanos.

Tuve una prueba de ello cuando, en los comienzos del año 1941 hubo en el seno del Sindicato Cinematográfico una pequeña conspiración para expulsarme del mismo. Abortó gracias a la enérgica intervención del secretario de dicho Sindicato, Solís. Mediaba la circunstancia de que, en aquel año, la Asociación de Críticos Cinematográficos de La Habana había incluido

en la lista de las Diez Mejores Películas del Año a "El Milagro del Cristo", que en su estreno en el Teatro Payret, de la capital cubana, había alcanzado un éxito clamoroso. Esta designación le valió a su productor Rafael Arzoz una medalla de oro. (Idéntica distinción recibió del distribuidor de la película en Puerto Rico en donde también había alcanzado un éxito extraordinario) -. Mal podemos expulsar - arguyó Solis - al director de la única película mejicana que ha alcanzado esa alta distinción fuera de nuestro país -. Pero antes de referirme a mi última "aventura" en tierra azteca, creo necesario describir someramente la situación del cine mejicano, a mi llegada, y su ulterior desarrollo.

- Esquema del cine mejicano (1938-1947) -

A comienzos del año 1939 sólo había en toda la nación mejicana dos estudios cinematográficos, los llamados México y Azteca Films, los dos situados en la capital Federal. La reducida capacidad de estos estudios y la pobreza de su escenografía -en aquella época se construían los decorados con bastidores de arpillera- me dieron la impresión de que el cine mejicano era muy inferior al español. Esta impresión, por precipitada, era errónea y manifiestamente injusta. La inferioridad que creí percibir en mis primeros contactos con el cine mejicano era sólo cuantitativa. En 1936, cuando la guerra interrumpió el proceso evolutivo de la industria cinematográfica hispana, iniciada cuatro años antes, contaba España con doce estudios. El número de salas era tres o cuatro veces mayor que el que existía en México. Por otra parte la situación económica de este país, por las razones ya dichas, era más bien precaria y, por tanto, poco propicia al desarrollo de una industria en cierto modo suntuaria. Esta tenía, sin embargo, sólidas bases. Una: la querencia del espectador mejicano medio a todo lo suyo, a sus costumbres, a su folklore y sus tradiciones, una querencia que rayaba en fanatismo. Otra: la existencia de los factores humanos -directores, escritores, técnicos, artistas- capaces de dar al público todo lo que éste apetecía. La prueba de ello fue el éxito delirante de la película

"Allá en el Rancho Grande" rodada en 1937, que produjo lo que no había producido película alguna extranjera en toda la historia del cine mejicano. Esta industria tenía además, a su favor, una muy feliz circunstancia: en Méjico no se había exhibido una sola película doblada y todas las que venían del extranjero se proyectaban con subtítulos. Esa tremenda amenaza del doblaje no gravitaba sobre el cine mejicano. Contaba éste con más de una docena de excelentes directores realizadores, entre los que descollaban Fernando de Fuentes (el realizador de "Allá en el Rancho Grande") Miguel Contreras Torres, Rafael J. Sevilla, Gabriel Soria, Ramón Peon, Alejandro Galindo, Bustillo Oro, René Cardona, Miguel Zacarías, Chano Urueta, todos ellos conocedores expertos del quehacer directorial. Estos contaban, a su vez, con un equipo técnico de excepcional prestancia. Destaco, en primer lugar, a los cameramen o directores de fotografía: Jack Draper, Gabriel Figueroa, Alex Phillipps, Agustín Jimenez, José Ortiz Ramos, Víctor Herrera, los hermanos Martínez Solares y "last but not least" Ross Fisher, el incuestionable maestro que, en Hollywood, por los años 30 figuró dos veces en la lista de los "Ten Best", una distinción que sólo alcanzaban los magos de la cámara. Se le llamaba cariñosamente "el papi" y formó a muchos de los cameramen que hoy prestigian a Méjico. En cuanto a los cuadros subalternos, jefes de producción, ayudantes, trabajadores especializados, eran muy superiores a los que yo había conocido en Europa. Muchos de ellos se habían formado en Hollywood y para mí su descubrimiento fue una de las sorpresas más grandes y agradables que experimenté en mis primeros pasos por los dominios del cine mejicano. Recuerdo que en mi primer película "Calumnias", después de hacer el desglose de escenas del guión y disponerme a trazar el plan de trabajo, pedí consejo a mi ayudante -. En España -le dije- solemos rodar diariamente diez números del guión técnico -. Mi ayudante, que llegó a ser algunos años después un notable director realizador - me replicó -: Pues aquí acostumbramos a rodar el doble -. No cayó en saco roto esta observación. En el primer día de rodaje de "Calumnias" -en exteriores- "cubrí" 36 números del guión, con !16! set-ups o emplazamientos de cámara. Conseguí esta marca gracias a la fenomenal

pericia del cameraman, Ross Fisher, y a la no menos fenomenal rapidez y eficacia de la "Unidad" que se me había asignado. En Méjico se practicaba entonces y creo que se sigue practicando en la actualidad un sistema de producción que, según tengo entendido, se ha adoptado ahora en España. El productor alquilaba el estudio con sus elementos materiales, cámaras tomavistas, aparatos de registro de sonido, luces. Contrataba aparte al director, al guionista, al cameraman y al jefe de producción y este último, en estrecho contacto con el Sindicato, pedía a éste una "Unidad" de trabajadores especializados -electricistas, carpinteros, utileros, atrecistas, maquilladores, etc.-. El sistema era de una eficacia extraordinaria.

A lo largo de los diez años que permanecí en Méjico, el cine azteca se desarrolló considerablemente y cuando salí para mi patria había ya media docena de estudios, uno de los cuales el de Churubusco, fundado en 1945 por el potentado mejicano Emilio Azcárraga, podía parangonarse, en capacidad y medios técnicos, con los mejores del mundo. Estimo que, por lo menos durante los primeros cinco años de mi permanencia en Méjico, los caudales aportados por los desterrados españoles contribuyeron mucho, en una medida que no podría precisar, al auge del cine autóctono. El Banco Cinematográfico, hijo putativo del Banco de la Propiedad, custodio como ya he dicho de los referidos caudales, estimuló considerablemente la producción cinematográfica mejicana y al amparo de esta contribución económica hallaron trabajo un gran número de artistas y técnicos españoles y se formaron de seis a ocho directores realizadores, todos ellos improvisados.

- Observaciones finales sobre el peculio del gobierno español en el exilio -

Contra las afirmaciones de que el gobierno de la República española en el exilio era una pura ficción - un régimen absolutamente extinguido - debo consignar que para algunas naciones y, particularmente, para la poderosa Unión Soviética, no existía más gobierno español que el que tenía su sede en la nación azteca. Por esta razón siempre he creído y así lo

he expresado a todos los que han tenido la paciencia de escucharme, que ese famoso oro enviado a Moscú por el gobierno de la precitada República española para garantizar sus compras de armas sólo podía ser devuelto -deducido el importe de esas compras- al susodicho gobierno residente en Méjico, el único reconocido por la Unión Soviética.

Por supuesto, esta versión mía sobre los caudales traídos a Méjico por ese gobierno, descansa sobre meras suposiciones e inferencias y no sobre pruebas positivas que sólo podrían suministrar los protagonistas de la tragedia española.

Ahora bien, esas suposiciones e inferencias, fundadas en lo que vieron mis ojos y escucharon mis oídos, a lo largo de diez años de permanencia en Méjico, en contacto más o menos directo de los exiliados españoles, me permiten formular la hipótesis de que la cuantía de ese peculio arrancado a España era verdaderamente enorme. Me dieron fe de ello las numerosísimas industrias que levantaron en la nación azteca y las grandes inversiones que efectuaron en industrias típicamente mejicanas, como por ejemplo la que promovió el auge colosal de Acapulco, que convirtió un puerto pesquero del Pacífico en uno de los centros turísticos más importantes y productivos del mundo.

En vista de la cuantía desmesurada de ese peculio es lógico pensar que el destino final del oro enviado a Moscú por el gobierno republicano no fue otro sino Méjico y que él constituyera el núcleo de la economía de un régimen que lejos de extinguirse cobraba por este hecho una vivencia y una vitalidad extraordinarias.

A modo de comentario marginal debo agregar que según pareceres convergentes de varios amigos y conocidos míos que habían ocupado altos cargos en el gobierno republicano español, éste había mandado el precitado oro a la Unión Soviética, cuan- do estaba ya convencido de que perdería la guerra.

El tema de las relaciones hispano-mejicanas viejo ya en las páginas de la Prensa de ambos países ha vuelto a ser de actualidad en estos días con motivo de la exaltación a la presidencia de don Luis Echeverría. Rebrotan las preguntas inveteradas. ¿Qué acontece entre España y Méjico para que no se

normalicen de una vez las relaciones diplomáticas? ¿Cuáles son los obstáculos que impiden la normalización de las relaciones entre esas dos naciones hermanas unidas por tanto y tan fuertes vínculos espirituales y materiales?

No me considero capacitado para dar una respuesta adecuada a dichas preguntas y me limito a dejar expresados hechos basados en mi experiencia personal que tal vez ayuden al lector atento a imaginar cuáles puedan ser, en realidad, esos obstáculos aparentemente insalvables.

- El caso Buñuel -

A este régimen ficticio, pero económicamente fuerte, se acogió Luis Buñuel cuando en el año 1947 recaló en Méjico. Según supe por amigos y admiradores del discutido cineasta venía de Hollywood donde residía, dedicado a modestas y oscuras actividades cinemáticas. La "caza de las brujas" iniciada por el senador Joseph McCarthy le forzó a cambiar de aires y a buscar otros más clementes y propicios a su ideario comunista.

Buñuel había comenzado su carrera cinematográfica en París, el año 1929, realizando dos películas mudas, surrealistas, La Chien Andalou y L'Age d'Or; la primera, a la que debió verdaderamente su renombre, en colaboración con Salvador Dalí. La película en que el único divo o "estrella" es el realizador y da a éste un fulgurante renombre no suele ser rentable y hubo de transcurrir un periodo de cinco años antes de que Buñuel, patrocinado esta vez por Urgoiti, realizara su tercer film -un documental sobre las Hurdes- al que dió el título sugestivo de "La Tierra sin pan". (Se me ocurre pensar que no habría podido utilizar ese título si hubiera rodado el documental en el pintoresco Alcalá de Guadaira, cabe el Guadalquivir.) La República española que, en el año 1934, era todavía burguesa, prohibió la exhibición de la película. Tercer fracaso económico. Mas para Buñuel un éxito personal muy considerable. Se exhibió en el extranjero como una "visión cierta y auténtica" de España y la intelligentsia lo aclamó como a un genio. No obstante, como no fue un éxito comercial, el odioso sistema capitalista condenó al ostracismo al que había

de ser proclamado un día el mejor director del mundo. No sé a punto fijo cuáles fueron las actividades de Buñuel durante el largo tiempo que transcurrió entre la precitada "Tierra sin pan" y la primera película hablada ("Gran Casino") que realizó el año 1947 en Méjico. Parece ser, según sus biógrafos, que estos trece años los pasó Buñuel al servicio de empresas norteamericanas dedicado a la tarea ingrata del doblaje. Si fue así no me sorprende que el trauma psíquico que le ocasionó este largo contubernio con el capitalismo americano le marcara indeleblemente y lo convirtiera en el apóstol cinematográfico del resentimiento.

No le fue fácil el acceso a los dominios del cine azteca. Como no reunía las condiciones que exigía el Sindicato Cinematográfico mejicano, muy hermético, para forzar sus puertas tuvo que recurrir a la intervención de Vicente Lombardo Tolezano, miembro eminente del Partido Comunista mejicano. Norge Negrete, miembro también de dicho Partido le dió el espaldarazo confiándole la dirección de la película "Gran Casino" de la que era productor y, a la vez, protagonista. Esta película de una mediocridad desoladora, sin el más leve destello que la distinguiera de otras protagonizadas por el célebre cantante, fue, sin embargo, el arranque de una carrera cinematográfica de notables dimensiones. Después de esta película, contando ya plenamente con los fondos del Banco Cinematográfico, realizó "Los Olvidados" una película que le puso sobre el pavés definitivamente. Como puede verse por lo antedicho, Buñuel, no pertenece a la estirpe de realizadores españoles -Perojo, Florián Rey, Marquina, Ardavin, Saenz de Heredia, Castellví, Gargallo, Neville, Buchs, y el autor de este trabajo 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 comunista no habría hecho nada si no hubiese sido por el apoyo económico de la "República Española" radicada en Méjico, un tigre de papel -diría Mao- pero con uñas bancarias, agregó yo. En esto se asemeja a muchos de nuestros realizadores españoles actuales que no comprenden más que un cine protegido por el Estado.

Buñuel sabía muy bien lo que hacía. "Los Olvidados" te-

nía todos los ingredientes necesarios para asegurarle un lugar eminente en el arte de las masas. Aunque las masas "partearon" concienzudamente esta película (el escándalo que provocó su estreno en Nueva York fue épico) sus profetas le dieron en Cannes, como ya he dicho, a su realizador el título de "mejor director del mundo". Su carrera estaba, pues, asegurada.

VIII

ADIOS EMOCIONADO A MEJICO

- Escisión en el seno del STIC -

Finaliza el año 1946. Ha transcurrido un año desde que terminé el film "Sierra Morena" el último que había de producir Arzoz y, también, verosimilmente, por la actitud de franco boycott que ha adoptado para conmigo el STIC (Sindicato de la Industria Cinematográfica) el último de mi carrera cinematográfica en Méjico. No son ya los exiliados españoles injeridos en los organismos sindicales los que me hostilizan y me crean dificultades. En muchos de ellos el espíritu de paisanaje y otros sentimientos que creo superfluo analizar aquí han dominado sobre sus ideologías un tanto desmayadas y en estos últimos tiempos me dan muestras de adhesión y de simpatía. Son los elementos intransigentemente comunistas españoles y mejicanos, los que en esos tiempos me segregaron prácticamente del Sindicato.

He sufrido una grave enfermedad y me encuentro agotado física y moralmente, sin recursos ni medios para emprender ese ansiado viaje de regreso a mi patria que ha constituido durante tantos años mi obsesión única.

Y en este trance, cuando lo he perdido todo, menos mi espíritu de lucha y de porfía, me encuentro, por un azar inesperado, con la persona que ha de permitirme, a la par que realizar una nueva película en Méjico, alcanzar sobre el cine que me ha combatido y eliminado, una victoria rotunda y resonante.

Esa persona se llama Salvador Carrillo, es secretario del STIC y cabeza visible de una famosa "quintupleta" formada por él y cuatro líderes del P.R.I. (Partido de la Revolución Institucional) un Partido izquierdista que dicta la política de la nación azteca. Todos los esfuerzos y la política de Carrillo y sus adláteres no pudieron evitar en esos días el cisma provocado por las secciones "aristocráticas" del STIC - las de directores-realizadores, guionistas, técnicos de estudios y la-

boratorios, y artistas.

A Jorge Negrete, Cantinflas, María Félix, Dolores del Río y otras personalidades del Cine les parecía humillante que su sección -la siete- tuviera un único voto, lo mismo que la X o la Z que agrupaba a los taquilleros o a los expendedores de pipas de girasol.

Las discusiones y polémicas que con motivo de esta escisión sostuvieron unos y otros culminaron en un "climax" dramático cuando Salvador Carrillo, un antiguo boxeador arremerió contra Gabriel Figueroa, el promovedor junto con Negrete, del cisma y le fracturó de un puñetazo los huesos de la mejilla.

Este incidente, explotado con habilidad por los disidentes fue, precisamente, lo que les dió la victoria. Su organización, bajo el nombre de STPC o Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica fue reconocido oficialmente y por una disposición del presidente, el general Avila Camacho, sólo a este nuevo Sindicato le estaría permitido, en adelante, realizar películas de largo metraje, reservando al STIC únicamente las de corto metraje, documentales y Noticiarios. Trabo conocimiento con Salvador Carrillo por mediación de Anita Blanch, la actriz valenciana radicada en tierra azteca. Su amistad con el líder del STIC le ha acarreado la expulsión del flamante Sindicato.

No ignora Carrillo mi filiación franquista. Incluso él mismo, bajo la influencia sentimental de Anita Blanch se siente inclinado a simpatizar con la causa nacional de España. No pesa en su ánimo, en lo más mínimo, la circunstancia de pertenecer a una Central obrera de extremo izquierda, simpatizante con la causa de los refugiados españoles. Después de varias entrevistas de tanteo, me comunica su plan: la realización de una película de irreprochable calidad; una producción que obligue al presidente a revocar su disposición, una disposición que él, Carrillo, juzga anticonstitucional. Está convencido el presidente de la República que el STIC no está pertrechado, ni en utillaje ni en elementos humanos, para llevar a cabo una producción que dignifique al cine mejicano. Ahora bien, me pregunta -: ¿Estimo yo que puede hacerse esa producción de

calidad inmejorable con el personal y los medios con que cuenta el STIC? Y si es así ¿estaría yo dispuesto a dejar el flamante Sindicato y a trabajar para el STIC?

Contesto afirmativamente a las dos preguntas. Con las debidas salvedades a la primera. Sin reservas, a la segunda. No tengo que dejar el STPC puesto que, prácticamente, es el STPC el que me ha dejado a mí. En cuanto a trabajar para el STIC, de acuerdo, siempre que se me deje en plena libertad de acción.

Esta plena libertad me es concedida. Con una renovada energía y un entusiasmo que la centuplica, pongo manos a la obra. Son muchas las dificultades con que tropiezo pero las voy allanando. Debo reconocer que para ello cuento, inesperadamente, con ayudas secretas, poderosas y eficaces, entre ellas la que me dispensa el dueño de unos estudios que, simpatizando con nuestra empresa, nos procura, bajo mano, todo el material de estudio que necesitamos para llevarla a cabo.

Los cuadros técnicos y artísticos los formamos con aquellos elementos que por amistad o por descontento con el STPC se han decidido a seguirnos en esta aventura. Una aventura que ha de marcar y, efectivamente marca un hito en la historia del cine mejicano.

Para no malograr este empeño un tanto temerario me es indispensable contar con un cameraman de calidad insuperable. No me atrevo a poner a prueba la amistad de Ross Fisher, el cameraman que fotografió siete de las ocho películas que realicé en Méjico, el cual, en aquellos días, se encontraba ausente de la capital. Emprendo un viaje relámpago a Los Angeles para buscar y hallar un buen director de fotografía, un factor que juzgo de capital importancia para realizar con éxito mi empeño.

- "La caza de las brujas" -

Llego a Los Angeles cuando la colonia cinematográfica centralizada en Hollywood se halla bajo el terror mccarthysiano. La "Caza de las brujas" iniciada por el senador Joseph McCarthy, ha creado en la Ciudad del Celuloide una atmósfera



de pánico y de histeria indescriptibles. Uno de los directivos del Guild o sindicato de técnicos cinematográficos al que iba recomendado por Carrillo me pone en contacto con un cameraman francés retirado, viejo amigo mío, al que conocí en Nueva York en los años 20. Residía con su esposa en una casita encantadora en las alturas de Santa Mónica y durante los tres días que pasé en Los Angeles fui visitante asiduo del matrimonio. Joly, que así se llamaba, tenía aproximadamente mi misma edad, había sido herido y "gaseado" en Francia en la primera guerra mundial y como hombre liberal y no contagiado de lo que él llamaba la "lepra roja" se sentía acérrimo partidario de la política democrática de la nación americana, que le había permitido retirarse a los cincuenta y tantos años "après fortune faite". No justificaba, por supuesto, los procedimientos inquisitoriales de McCarthy y sus secuaces (nada más repelente que la figura del sayón o "ejecutor de las altas obras") pero sí justificaba en parte aquella terrible ofensiva del "Establishment" contra Hollywood. Al fin y al cabo -argüía- era una reacción natural del capitalismo contra los elementos radicales que, enquistados en el cuerpo vivo de la cinematografía más poderosa del mundo, predicaban su aniquilamiento. El mismo había sufrido la persecución de los que, ahora eran a su vez perseguidos y, afortunadamente para él, aquel sistema capitalista tan repudiado por sus perseguidores, que le habían catalogado como "fascista" -la etiqueta más afrentosa que, en aquellos días, podían aplicarle a un hombre- le había permitido retirarse a tiempo con los medios económicos necesarios para vivir desahogadamente el resto de su vida.

El relato que me hizo de las intrigas, maquinaciones, "listas negras" y persecuciones de todas las especies que desde los años 30 hasta ese momento habían tenido por teatro a Hollywood, y por actores a los componentes de una inmensa legión de comunistas, compañeros de viaje, masones y otros sectarios del mismo jaez, confirmó y amplió lo que yo sabía ya de la infiltración roja en las "fábricas de sueños" de Hollywood.

Debo decir a este propósito que nada tenían de soñadores los rectores de esas fábricas de productos oníricos. Los que poseían piscinas olímpicas en los jardines de sus ca-

sas y los que aspiraban a tenerlas, se sentían perfectamente amparados por la sacrosanta "intelligentsia" -emanación del Kremlin- que a lo largo de los años se había señoreado del mundo occidental. Forjaba genios, creaba reputaciones; era como una inmensa e invisible super-burocracia en la que se hallaban lucrativos empleos todos los que acataban y seguían sus diktats.

La reacción brutal del otro Kremlin -el que tiene su sede en Wall Street- que era, a final de cuentas, el que sufragaba esas piscinas olímpicas, les hizo perder momentáneamente el equilibrio. Pero los comunistas saben explotar sus derrotas y esta que sufrió en Hollywood tuvo a la larga por resultado el desmantelamiento casi total de sus "fábricas de sueños".

Muchos y muy interesantes datos me proporcionó mi viejo amigo sobre las incidencias de esa guerra fría, entre otras, el extrañamiento de David Wark Griffith, el único genio auténtico del cine universal por sus ideas racistas; las amarguras de otro gran director, Lubitsch, que aceleraron su fin, por su película "Ninotchka", que truncó también la carrera de la genial Greta Garbo; el trance acerbo de Errol Flynn que por mostrar una abierta simpatía por Franco y por la España Nacional vióse forzado a visitar la zona roja republicana y a hacer luego manifestaciones en favor de los "loyalists" españoles; los intentos para ennegrecer las figuras de Adolphe Menjou, Gary Cooper, Robert Taylor y otros de gran relieve que no se dejaron seducir por las sirenas rojas.

Mas las peripecias de la "caza de las brujas" por apasionantes que fueran, y lo eran para mí que había sido testigo en España de uno de los más sangrientos aquelarres que registra la historia de las brujas, no podían desviarme del propósito que me había llevado a Los Angeles, y a instancias de mi amigo el Guild de técnicos me suministró una lista de camerógrafos sin empleo, víctimas de purgas pasadas y presentes que estaban dispuestos a trasladarse a Méjico. "De estos -me dijo mi amigo- hay por lo menos quince que dan quince y raya a "tu" Figueroa." Estaba en tratos con uno de ellos, un germano-americano que había sido director de fotografía en los

estudios Warner Brothers, del que se sospechaba que no sentía un amor frenético por los judíos, cuando recibí un telegrama de Méjico en el que se me informaba que Ross Fisher, enterado de mis dificultades estaba dispuesto a separarse del STPC y a colaborar con nosotros. Con la consiguiente alegría tomé el primer avión con destino a Méjico y horas después me hallaba de regreso en la capital azteca.

- Filmación de la película "No te dejaré nunca" -

Logramos formar un cuadro técnico de extraordinaria calidad. Director de fotografía, Ross Fisher. Director de Sonido, el ingeniero Adolfo de La Riva, mi amigo de siempre. Director de Escenografía, Antonio Simont-Guillen, el notable decorador español venido a Méjico con la ilusoria esperanza de trabajar en el cine azteca. (No obstante ser muy superior al mejor decorador del STPC, Manuel Fontanals, éste le impone la humillante condición de trabajar como meritorio en tres películas, antes de admitirle como jefe Decorador.) En cuanto a los artistas, aparte de Anita Blanch, intérprete del papel principal de la película, los encuentro, cuando no los improviso, en los campos del Teatro, de la Radio y de las Variedades.

Sufragan los gastos de la producción que yo calculo, aproximadamente, en 300.000 pesos, una parte la tesorería del STIC y otra, los mismos trabajadores de esa Sindical, muy numerosos, ya que integran todas las ramas de la Importación, Distribución y Exhibición de películas en la República.

Rodamos la película, basada en un argumento mío, titulado "No te dejaré nunca" en una vieja hacienda arruinada situada en el pueblecito de Temixco, en el kilometro 82 de la carretera de Méjico a Acapulco y en varios lugares de Cuernavaca, especialmente en la finca de recreo de Federico Lachica, un potentado mejicano de origen granadino que nos permitió amablemente rodar numerosas escenas del film en los interiores suntuosos de su residencia, una de las más bellas de aquella hermosa ciudad.

Instalamos el único plató del improvisado estudio en

una vasta nave con techumbre de chapa ondulada que había sido utilizada para almacenar pulque. Aunque empleamos todos los métodos y productos de desodorización imaginables no pudimos expulsar por completo el olor abominable de ese bebiestralo blancuzco, extraído por succión bucal del maguey, que el pelado mejicano, con su gracejo inimitable, designa con los nombres pintorescos de Baba-cóctel, Babilonia, caldo de oso, consomé de bigote y otros no menos sugestivos.

Comenzamos el rodaje de la película en los primeros días del año 1948. E inmediatamente surgieron los primeros problemas y contratiempos. El "oloroso" plató, aunque no insonorizado, por su aislamiento, se hallaba, teóricamente, libre de ruidos. El poblado se encontraba a un kilómetro largo de allí y a igual distancia la carretera con sus bocinas, klaxons y chirriar de frenos. Pero no contábamos con la huésped, y era ésta la ornitofonía de la población alada que parecía haber elegido la techumbre ondulada de nuestro plató como lugar de reunión o de conservatorio musical. Alguien -para vergüenza mía, un español- sugirió la idea de rodar las escenas sin sonido y aplicar éste después. La sugerencia fue rechazada con unánime indignación. La palabra "doblaje" sonaba en los oídos de todos como la más nefasta de las blasfemias. Se buscó la solución de este problema y se la halló, apostando en la techumbre a dos peones armados de carabinas. Cada vez que nos disponíamos a rodar una escena, avisábamos por medio de señales convenidas a los "carabineros". Estos descargaban al aire sus armas, la población canora se dispersaba y la tregua que seguía a este "fusilamiento aéreo" -que no duraba más allá de diez minutos- la aprovechábamos para rodar la escena. Armando Calvo, nuestro gran actor de Teatro y Cine, que se hallaba a la sazón en México y fue de los pocos del campo contrario que tuvieron el valor de visitarnos, fue testigo excepcional de esta pugna nuestra contra los simpáticos y molestos pajarillos. En el campo adversario, este rodaje suscita un comentario unánime. ESTAMOS ABOCADOS AL FRACASO Y AL RIDICULO MAS ESPANTOSOS. La película -dicen- no ha sido más que un pretexto para que los capitostes del STIC se diviertan con el dinero de los infelices y sudorosos trabajadores. La Prensa contraria al STIC

recoge estos rumores y los airea.

- Se resuelve en San Luis Potosí la difícil papeleta -

Por las antedichas razones, cuando Carrillo y sus adláteres convocaron a los afiliados del STIC a una Asamblea Nacional, en la ciudad de San Luis Potosí, para presentar la película, ya terminada, y proceder a la reelección de la vieja plantilla del STIC, la atmósfera que nos acogió fue tensa y preñada de amenaza y malos augurios.

Los rumores de que, con el dinero de los trabajadores habíamos hecho un "churro" ignominioso, hicieron mella en los dos mil y pico de assembleistas reunidos en la Sala de Fiestas de la Casa Consistorial de la capital del Estado potosino. Los primeros actos transcurrieron en medio de un silencio precursor de tormenta. Mas cuando, finalmente, se proyectó la película, a medida que fue desarrollándose, cundieron entre los espectadores la sorpresa y el entusiasmo, que se desbordó en ciertas situaciones particularmente dramáticas del film. Sonaron "diapnas", aplausos nutridos y al final de la exhibición, estalló una ovación estruendosa que duró varios minutos. Una ovación que, a mi juicio, expresaba más que el valor intrínseco de la película, la alegría y la satisfacción de no haber sido defraudados.

Fue un día triunfal para Carrillo, el cual, sin discusión, fue reelegido. Y también para el resto de la "quintupleta" del PRI, una victoria política resonante.

No se tomó ya el STIC la molestia de presentar la película al presidente de la República. Respaldado por el PRI y con la anuencia de los trabajadores de la Exhibición, gerentes de cine, taquilleros, empleados, operadores de cabina, etc. acordó estrenarla el 12 de mayo, Día del Trabajo, y abrir para tan magna ocasión, en un día en que todo está cerrado en la nación mejicana, cincuenta de sus mejores salas.

- Estreno de "No te dejaré nunca" el 12 de mayo de 1948 -

El estreno de la primera película del STIC sufragada en

gran parte por los trabajadores afiliados a los 40 ó 50 secciones del mismo, fue un acontecimiento sin precedente en los anales de la cinematografía azteca. En ese día señalado, cuatro de entre los mejores cines de la capital, a saber, el Alameda, el México, el Mariscala y el Rex, abrieron sus puertas, exclusivamente, para el estreno de la película "No te dejaré nunca". Lo mismo ocurrió con respecto a las cuarenta y seis salas restantes, a través de toda la República.

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

No sucedió lo mismo con la Prensa de la capital que, en esta ocasión, se dividió en dos bandos. Uno de ellos, el adicto al STPC, atacó ferozmente a la película y el STIC que se valía de su fuerza sindical para estrenar un "bodrio". Otro, muy importante, ensalzaba la película y exaltaba el esfuerzo del STIC, que, sin medios técnicos ni estudios ni laboratorios, lograba producir una película a la altura de las mejores. En este bando quien más se distinguía en el ditirambo fue, con enorme sorpresa mía, Alcántara, el cronista cinematográfico de El Universal, el primer diario de Méjico. Escribía sus críticas bajo el nom de plume de "Duende Filmo" y fue siempre el azote de los directores nacionales y extranjeros. Analiza minuciosamente 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 hubiera contado la Productora con los medios de que disponían las demás, en estudios, decorados y artistas, esta película habría podido ^{ser} LA MEJOR DE TODAS LAS REALIZADAS EN MEJICO en toda su historia cinematográfica.

La película se restrenó con éxito considerable en el circuito de Cines más importante de Méjico, el denominado "Cadena de Oro" perteneciente al magnate ya aludido Emilio Azcárraga.

Mas tarde la Columbia Pictures la tomó en distribución para todo el continente americano.

- Retorno a la patria -

Después de realizada la película "No te dejaré nunca" 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 contratiempo ya de ninguna especie la continuidad de mis actividades cinematográficas en México.

Aparte del STIC, decidido a repetir conmigo la experiencia, las nuevas y sólidas amistades que he formado dentro de las filas políticas del PRI me deparan nuevas posibilidades, como la que me ofrece un viejo político -candidato perpetuo a la presidencia- y abogado del Sindicato de Ferrocarriles, el más poderoso de cuantos existen en la República. Este político me ofrece su concurso para abrir, dentro de aquel Sindicato, una sección cinematográfica, con estudios propios y todo lo necesario para realizar buenas películas en la frontera de México con los Estados Unidos.

Mas ya he tomado mi partido, que es el de regresar cuanto antes a España, firme más que nunca al principio que me guió 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 noviembre del año 1948, o sea exactamente diez años después de poner los pies en México, abordo un avión de la SUEST y emprendo mis tantas veces ansiado viaje de regreso a mi patria.

IX

MI REGRESO A ESPAÑA

- El cine español me rechaza, unánime -

No quiero extenderme en el relato de este capítulo de mi vida que abarca los veintidos 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.

Una de las personas que con más insistencia me aconsejaron que desistiera de mi empeño de volver a España fue mi propio hermano Julio, fallecido años después, uno de los principales importadores independientes de películas norteamericanas. Sabía lo que yo ignoraba y lo que, tercamente, no quise admitir: 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 sí existía una conspiración contra mi persona, pero jamás se me ocurrió pensar que intervinieran en ella elementos muy vinculados a la Administración.

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 tema eminentemente comercial. 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 un documento ejemplar 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 de los estudios. También para los jóvenes realizadores de entonces era más cómodo dirigir sus films en decorados de contrachapeado y cartón pintado 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. No alcanzaba jamás a coronar con éxito mis tentativas para ejercer una profesión a la que había de 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 Saturnino Ulargui, quien, antes de la guerra, me había confiado la realización de "María de la O". Ulargui se hallaba alejado de la producción de películas, pues sus experiencias, después de terminar 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 comunistoides, compañeros de viaje y otras personas que sólo veían en su entusiasmo por el cine un venero 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 reanudarlas conmigo. El asunto elegido fue "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 inevitables fantasmas. Es cierto que durante el largo periodo de discusiones y conferencias en torno a la confección del guión, Saturnino Ulargui falleció y que este óbito inesperado puso fin a la producción del film "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 de la película. 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" por insistir en que la toma de sonido debe ser directa -

No me dejé amilanar, ya que atribuía este nuevo fracaso a las intrigas de ese mundillo cinematográfico con el que, nuevamente, había entrado en contacto 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 inventado 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 inúmeros directores extranjeros, de todas las nacionalidades, contratados por esa cinematografía española que me había rechazado. Si no echo mal las cuentas sumaban esos directores foráneos la cifra de cuarenta.

- Consigo fundar una productora y realizar una película -

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 trata de un industrial barcelonés, 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 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, 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, más 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 prebendas oficiales que a la renovación de los viejos métodos de rodaje.

Termino la película y ésta ya en Madrid me es dado conocer el criterio sustentado por la cinematografía oficial española con relación a mi 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 cincuenta por ciento de su costo verdadero.

- El cine español me cierra sus puertas -

Quiero sólo limitarme a mencionar la partida específica que se refiere a la dirección, rebajada hasta la suma de 150.000 pesetas, 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, obtiene la película por mí realizada 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 infi-

ma calidad.

¿Merecía realmente la película MARTA ese 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 condenatorio de las autoridades fílmicas oficiales era deliberadamente injusto y arbitrario. Si bien en esa crítica había divergencias en cuanto a la valoración literaria 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.

Dicha Revista, en la recapitulación de las películas nacionales estrenadas en el año 1955, dió 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.

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 distribuyese una nacional por 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, expre-

sando la opinión general me dijo -: Aunque hicieras "Lo que el viento se llevó" te atizarían 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 explotar cuatro extranjeras y si no cumplía este fin no tenía valor alguno).

La película ("Pacto de sangre") fue realizada por un joven director, Ricardo Gascón. En el reparto no había "figuras" y la modestia de medios de su producción era muy visible. La productora fue 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, órgano oficial como ya he dicho del Sindicato Nacional del Espectáculo, con la calificación: MALA-MUY MALA.

Esta vez no tuve más remedio que rendirme a la evidencia y dar la razón a mi hermano y a todos los que expresaron de un modo u otro su convencimiento 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 enérgicamente a los organismos oficiales que habían decretado mi anulación, recorría las casas productoras ofreciendo gratuitamente mis servicios de guionista y realizador. Todo fue 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 Na-

cional del Espectáculo me había incapacitado deliberadamente para ejercer una profesión a la que, como he dicho ya varias veces había consagrado toda mi vida, condenándome a la edad de 65 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 calificación, 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.

- Episodios que desagían a la lógica y a la razón -

En esos días, precisamente, en que el cine español trunca, ignominiosamente, mi carrera cinematográfica, llega a Madrid una embajada mejicana encabezada por el Licenciado Adolfo Fernandez Bustamante, comunista, masón y anti-español eximio. Forman parte de ella el "Indio" Fernandez, el también director Julio Bracho, la actriz Dolores del Rio, el cantante Jorge Negrete y los fotógrafos Victor Herrera y Alex Philipps, todos comunistas y anti-españoles, particularmente Dolores del Rio. Al igual que el cameraman Figueroa y no encubierta y vergonzosamente como el "Indio" Fernandez, suele expresar en voz alta, en Méjico, su fe comunista y su odio a la España eterna. Y prueba, públicamente, lo último firmando el Manifiesto de los Intelectuales Mejicanos contra el proyecto de perpetuar por medio de un monumento la memoria de Hernan Cortés; uno de los documentos más innobles y rastreros que pudo jamás concebir el odio y el resentimiento de los enemigos de España.

Ahora bien: las películas realizadas por este interesante sexteto en España, obtuvieron la clasificación PRIMERA A de las autoridades fílmicas nacionales.

Pero no para aquí la cosa. Algún tiempo después llega a España, procedente de tierras aztecas un español, refugiado político, primeramente comunista activo y más tarde expulsado del Partido por trotskista. Con los dineros del Banco de la Propiedad había fundado la revista ESTAMPA, órgano de

los exiliados españoles. Y con los mismos dineros se improvisó productor y director realizador cinematográfico y rodó varias películas en Méjico. Mediante una combinación que desconozco pero que adivino, con una productora madrileña, realiza, una tras otra, tres películas. Y las tres películas obtienen la máxima clasificación.

Episodios que desafían a la lógica y a la razón, repito. Y agrego: Pero no a la razón práctica. Tanto los mejicanos como el español utilizaron, para realizar sus películas los fondos del Banco Cinematográfico, abastecido a su vez por el Banco de la Propiedad, como ya he dicho depositario del botín arrancado por los vencidos a los vencedores. ~~Como diría un sainetero ¡los hay sentimentales!~~

PARTE II

ANATOMIA DE UNA INDUSTRIA FANTASMA

I

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL CINE, SU INVENCION Y
SU IMPLANTACION EN ESPAÑA

- ¿Qué es el cine, arte o industria? -

Doy por sentada la definición que el tiempo y la costumbre han dado a la palabra CINE. Apócope de Cinematografía, engloba una serie de actividades artísticas, técnicas, industriales, que culmina en un producto llamado película, banda, cinta, film o filme, el cual, para ser percibido por los sentidos del hombre tiene que ser proyectado en una pantalla grande o chica, con preferencia en un local cerrado y oscuro, por el intermedio de un aparato adecuado. Todos estos requisitos previos, toda esta complejidad ajena por completo a la expresión espontánea de una obra de arte, han hecho creer a muchos que el cine es, ante todo, industria.

Nada más lejos de la verdad. El cine es arte y estuvieron en lo cierto los que lo calificaron de Séptimo Arte. Antes de pasar adelante debo advertir que en este trabajo me refiero exclusivamente a la película destinada al público, en función de espectáculo -drama, comedia, comedia musical, farsa cómica, dibujos animados- y no a aquellas películas de carácter documental, informativo, educativo, científico.

Lo que la diferencia de otras artes como la pintura, la música, el drama, la poesía, la elocuencia, la escultura, la arquitectura, es que su expresión exige la existencia previa de un aparato industrial complicado y costoso.

Para ilustrar esta diferencia se me ocurre la fantasía siguiente. Un transatlántico repleto de pasajeros, de primera, segunda y tercera clase, naufraga. Una gran parte del pasaje y de la tripulación se salva y se refugia en una isla desierta, apartada de las rutas de navegación. Esta isla posee una fauna y una flora que garantizan una existencia precaria pero suficiente a los náufragos. En estos se hallan representadas todas las clases sociales de una comunidad occi-

dental, altamente civilizada: hay entre ellos juristas, militares, políticos, hombres de ciencia, de negocios, técnicos, artesanos y artistas. En este último grupo figuran: un pintor, un escultor, un novelista, un poeta, un músico, un arquitecto... y un cinematografista. Como quiera que han llegado prácticamente desnudos a la isla y ésta no ha sido hollada por el hombre, sus nuevos ocupantes se hallan situados, por la fuerza de las circunstancias, en la era paleolítica. Cada uno de los náufragos contribuye, en la medida de sus conocimientos, a la creación y organización de una sociedad que garantice, por de pronto, la convivencia de sus componentes. Los primeros en adaptarse a las circunstancias son los artistas. No les es difícil hallar las materias primas y los instrumentos que les permitan consagrarse a su arte particular: buriles, pinceles, plumas de ave, materias colorantes, tabletas de madera, pergamino, arcilla, piedra y hasta mármol. El único artista del grupo que no puede expresar su arte es el cineísta. Aun cuando la isla de mi fábula contiene una gran parte de las materias primas que son necesarias para la creación de una industria semejante a la que impera en el mundo occidental, jamás alcanzará, por sí misma, esto es, sin el concurso del mundo exterior, el nivel de evolución que permita la formación del "utillaje" o conjunto de instrumentos que exige la producción de películas y su proyección al público. Todo esto no impide que, como en toda obra de arte, en ésta del cine sea siempre la materia prima dominante el factor humano y este conjunto de instrumentos que yo llamo "utillaje" -cámara tomavistas, película, luminotecnia, laboratorio, aparato de proyección, etc.- no sea más, en último término, que la tala y el pincel del pintor, la pluma del escultor o el buril, la piedra o la arcilla del escultor.

Esta fantasía desorbitada mía podría completarse con esta moraleja no menos desorbitada. Transcurren cinco años antes de que un cañonero ruso o americano rescate a nuestros náufragos. Estos, durante el lustro que vivieron en la isla, no permanecieron inactivos. Fundaron regímenes, desde la dictadura más despótica a la democracia más liberal; reinventaron la lanza, el arco, las flechas, la ballesta. Con el descubri-

miento de una mina de hierro y de azufre en un viejo volcán apagado, estaban a punto de construir un cañón cuando fueron rescatados. Ahora bien, medio siglo después sólo quedó de esta peregrina aventura la obra de los artistas: un templo construido por el arquitecto con la ayuda de la clase más infima de la isla: los pasajeros de tercera clase. Unas figuras gigantes talladas en las rocas de un cantil, por el escultor, que fueron pasmo de los visitantes posteriores a la isla: unas tablas pintadas con las que el pintor ganó la inmortalidad. Una novela que le valió a su autor el sillón de una Academia y la consabida inmortalidad. La partitura de una genial sinfonía. Y, finalmente, una prodigiosa película que el cinematografista, ya en su elemento, produjo en Magnavisión y celestial Gloricolor, que le conquistó fama, dinero y "Oscars" a porrillo. De todo lo que hicieron los fundadores del "establishment" isleño, no quedó ni el recuerdo.

Y, como diría un romano, acta est fabula. Se acabó la fantasía.

Pasemos a las realidades del cine universal que, como se sabe ¡oh manes de Unamuno! lo inventaron ellos.

- Los inventores del cine. La introducción del cine en España. Los precursores españoles -

Franceses, ingleses y americanos se atribuyen la paternidad de la invención del cine. De las distintas versiones sobre este acontecimiento, la que más se ajusta, en mi sentir, a la realidad es la que expone Paul Rotha en su libro EL CINE HASTA HOY⁽¹⁾ -obra considerada como "la Biblia de los amantes del Cine". Destaco de ella los párrafos siguientes:

"Es creencia general la de que, en el orden práctico, Edison comenzó a mover los dados en 1887. Después de perfeccionar el fonógrafo deseó complementar los sonidos con otro procedimiento mecánico que simultáneamente presentara imágenes visuales. Es interesante obser-

(1) "EL CINE HASTA HOY" fue editado en 1964 por PLAZA Y JANES. Editores de Barcelona.

var que esta ambición de Edison, que hizo pensar a los demás técnicos de la época es, precisamente, lo contrario de lo que persigue el productor actual que busca completar las imágenes visuales con un sonido registrado. Este hecho sorprendente se presta a serias consideraciones. Se pensó en la necesidad de que una película visual acompañase al registro de sonido. Cincuenta años después se juzgó necesario que el registro de sonido acompañara a la película visual. Muchos films hablados realizados desde 1930 han sido, en realidad, discos de gramófono ilustrados."

"Los primeros esfuerzos de Edison tuvieron por resultado, aparentemente, la grabación de imágenes de tamaño microscópico sobre un cilindro en cierto modo semejante al de las primeras grabaciones de sonido. Algún tiempo después se hicieron bandas de película a base de colodión y paralelamente se llevaron a cabo experimentos con celuloide, pero no fue hasta que Edison obtuvo muestras de la primera película Eastman-Kodak construida con una base de nitro-celulosa que tomó cuerpo la máquina original de cine. Se le llamó el Kinetoscopio. Los experimentos prosiguieron en el laboratorio de Edison, en West Orange, hasta que, finalmente, fue posible mirar por la ventanilla de la máquina y contemplar una serie de fotograffas, de una longitud de 18 o 20 metros, que representaban a una persona en movimiento, una visión traqueteante, a sacudidas, pero, con todo, una visión manifiesta de MOVIMIENTO. Se dice que el primer registro de imagen fue el de un estornudo, llevado a cabo por un ayudante del laboratorio, un tal Fred Ott, cuyo nombre de seguro pasará a la posteridad sólo por este hecho.

"En 1894, el Kinetoscopio de Edison fue presentado comercialmente al público de Nueva York y centenares de estos aparatos fueron vendidos libremente en el mercado. Los asuntos de las películas de Edison hechas en su laboratorio eran, principalmente, encuentros de boxeo, bailes y variedades, cosas que demostraban las posibi-

lidades de la nueva invención por su movimiento y dinamismo. Pero la limitación de estas películas que sólo podía ver una persona, creó al mismo tiempo una demanda para un aparato como la linterna mágica que pudiera proyectar las películas sobre una pantalla, de modo que pudieran verlas varias personas a un tiempo. Edison, no obstante rechazó la idea pensando que estas visiones colectivas agotarían rápidamente el mercado e incluso omitió el patentar su dispositivo en los países extranjeros."

"Mientras tanto, se realizaban en Europa otros experimentos, todos ellos encaminados a combinar el Kinetoscopio de Edison con la linterna mágica para la proyección de la película sobre una pantalla. Un año más tarde, Woodville Latham hizo en los Estados Unidos una demostración pública de un proyector que utilizaba las películas del Kinetoscopio pero el procedimiento era tosco y no tuvo éxito. Casi al mismo tiempo, Robert Paul, en Londres, y los hermanos Lumière, en París, inspirados por la exhibición del dispositivo inventado por Edison, hicieron exhibiciones en sus respectivas ciudades. Paul exhibió su dispositivo en el Olympia y el año siguiente en el Alhambra. El principio en que se basa el proyector moderno es el del aparato de Thomas Armat, que fue exhibido públicamente por primera vez en la Exposición de los Estados de Algodón, en Atlanta, Georgia, en setiembre de 1895. El Vitascopio de Armat que por razones de taquilla adoptó ilegítimamente el nombre de Edison, fue presentado por aquel entonces en Broadway y tuvo un éxito inmediato arrollador. No pasó mucho tiempo y otros proyectores aparecieron en el mercado con el resultado inevitable de un turbulento conflicto y algunos litigios sobre patentes, problemas legales que se prolongaron algunos años en los Estados Unidos y frenaron el avance del cine. En Europa la joven industria experimentó también un serio contratiempo cuando en el Bazar de la Caridad de París, en 1897, ciento ochenta personas pertenecien

tes a la alta sociedad parisiense murieron abrasadas en un incendio provocado por un aparato cinematográfico. Esta calamidad produjo un efecto deprimente en toda Europa y hubo de transcurrir muchos años antes de que la mayoría de la gente aceptara aquella "máquina diabólica."

No cita Mr. Paul Rotha el hecho de que fue otro americano, Lee De Forrest el que, medio siglo después de que Edison inventara el Kinetoscopio, dió realidad al sueño de éste, sonorizando la imagen. A esto me referiré más adelante. Fueron los hermanos Lumière, industriales de Lyon que perfeccionaron y explotaron el Kinescopio de Edison, los que introdujeron su invento en España en el año 1896, cinco meses después de su presentación oficial en París. La primera exhibición tuvo lugar en la planta baja del Hotel de Rusia, edificio situado en la Carrera de San Jerónimo, Madrid. Esto ocurrió el 15 de mayo de 1896. El éxito fue fulminante.

En Barcelona se instaló el primer local de proyecciones cinematográficas en la Rambla de Santa Mónica, en una galería propiedad del fotógrafo Napoleón, a quien los hermanos Lumière cedieron la explotación de su negocio. Como la galería fotográfica de Napoleón era insuficiente para dar cabida a los numerosos espectadores que acudían a presenciar el sensacional invento, Napoleón trasladó sus equipos a otro local -un barracón situado junto al monumento de Colón. El precio de entrada fue de treinta y cinco céntimos. (En este barracón, como se verá más adelante, ví yo mi primera película. En los primeros días del mes de agosto de 1897 se rueda en Barcelona la primera película española, a la que su autor, actor y realizador, Fructuoso Gelabert, da el título de "Rifa en un café". Fue, pues, el catalán Gelabert el que inauguró la cinematografía nacional, iniciando una era de la que, infortunadamente, no podemos sentirnos orgullosos los españoles.

Siguió a Gelabert un aragonés radicado en Barcelona. Facundo de Chomón y fue en esta ciudad en donde realizó sus primeras producciones cinematográficas. Sobre las actividades de este aragonés genial podría escribirse volúmenes. Incom-

prendido y sin el apoyo de nadie, atravesó la frontera e inmediatamente fue contratado por varias editoras que se lo disputaron, trabajando sin interrupción con la Pathé, Itala Films y otras. Fue, junto con Meliès, uno de los primeros en explotar las infinitas posibilidades de la cámara cinematográfica -la doble impresión, la impresión cuadro a cuadro, o sea el llamado paso de manivela y otros "trucajes"- llegando a filmar una película entera, titulada "El Hotel Eléctrico" en cuya trama figuraba un hotel en el que se había sustituido el personal por la electricidad, culminando la técnica en una escena en que una navaja afeitaba a un pasajero sin la intervención de la mano del hombre.

Se deduce de lo anteriormente dicho que la existencia del cine español abarca un periodo de 75 años. Así lo han reconocido, sin excepción, todos sus historiadores y cronistas, los cuales, también sin excepción, han relatado la existencia de ese cine, rectilineamente, sin solución de continuidad, una demostración palmaria de que ninguno de ellos ha estudiado el asunto con la atención que éste merece.

- Las tres fases de la existencia del cine español -

La existencia del cine español tiene, pues, según mi modo de ver, tres fases muy marcadas y distintas entre sí :

I.- 1897-1931. Durante este periodo el cine patrio, sin protección del Estado español y sin lo que yo llamo el "utillaje" apropiado (en este tiempo ¡un tercio de siglo! no se creó en España un solo estudio y un laboratorio a nivel europeo) arrastra una vida lánguida interrumpida esporádicamente por intentos casi siempre malogrados de un grupo compuesto, por una parte, de románticos amantes del Séptimo Arte y, por otra, de empecinados de la picaresca hispana que ven en él un modo otro de ganar dinero fácilmente. Puede decirse que en el año 1931, con el advenimiento del cine hablado, ese cine enteco sobre el que parece gravitar un maleficio, deja prácticamente de existir.

II.- 1932-1936. Estos cuatro años, entre el advenimiento de

la República y el comienzo del Movimiento Nacional, señalados como los más negros de la historia de España, tan pródiga en acontecimientos nefastos, marcan el UNICO MOMENTO ESTELAR del cine patrio. Surgen "como por ensalmo" estudios en Barcelona y en Madrid a nivel europeo. Nace, por primera vez en España, una industria cinematográfica auténticamente nacional y también, por vez primera, entidades bancarias acuden a fomentarla. Este es el momento que han silenciado, casi unánimemente, los exegetas del cine nacional.

III.- 1939-1971. Por primera vez en la historia del cine hispano, los poderes públicos intervienen en él, lo amparan, lo arropan, lo protegen. Dictan leyes encaminadas a su mayor desarrollo y engrandecimiento. Pero la industria iniciada en los cuatro años de anteguerra, periclita, muere. Al industrial sucede el "caballero de industria". Es la edad de oro de los empecinados de la picaresca hispana, en número cada día mayor. Poco más o menos otro tercio de siglo transcurrido en vano. El cine español sigue estando a la zaga de todos los países del mundo que producen películas. Miles y miles de películas, centenares de directores-realizadores, centenares de empresarios cinematográficos y, sumados todos estos factores, el resultado sigue siendo cero: UNA INDUSTRIA FILMICA INEXISTENTE. La situación del cine patrio en el año de 1971 es muy semejante a la que imperaba a finales del año 1931. Con la diferencia importantísima de que, ahora, España posee un "utillaje" a nivel mundial y cuenta con directores, artistas y elementos técnicos que permiten la producción de películas a escala universal. Y, miel sobre hojuelas, con la protección decidida del Estado español. Debo señalar otra semejanza con la situación que imperaba en los años que yo comprendo entre 1897 y 1931 (o primera fase). En dicho periodo era el capital privado el que sobrellevaba solo la enorme merma económica que suponía la "aventura" cinematográfica. En la época actual la "aventura" cinematográfica

sigue siendo tan azarosa como en aquellos tiempos preteritos, sólo que ahora las pérdidas las conllevan al capital privado y la Administración, o sea el contribuyente.

A pesar de que desde hace medio siglo y, particularmente, desde el año 1940 se ha publicado un número asombroso de historias, crónicas, diccionarios, enciclopedias, etc., sobre el cine hispano, ni uno solo de sus autores ha acertado a estudiar la etiología del mal misterioso que mina su organismo e impide su normal desarrollo. Tengo ante mí un número considerable de esas crónicas, pero, por ahora, me limitaré solamente a comentar una de don José María García Escudero titulada HISTORIA EN CIEN PALABRAS DEL CINE ESPAÑOL. La circunstancia de que el citado señor haya ejercido y siga ejerciendo funciones destacadas en la cinematografía oficial hispana presta una gran fuerza a sus declaraciones.

- Diagnósticos poco acertados -

De la referida "Historia en 100 palabras del Cine Español", una crítica muy alejada del acierto y, sobre todo, de la realidad entresaco los siguientes párrafos:

"Hasta 1939 no hay cine español, ni material ni espiritualmente, 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 smoking. Sobre los intentos de un cine sencillo se desploman el cine de gola y levita y un cine religioso sin autenticidad. El neo-realismo que pudo ser español se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita."

Sigue a este relato tajante SU COMENTARIO. De él destaca los siguientes párrafos:

"... 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".

"... En 1918, durante el periodo mudo, perdemos la ocasión de dar al cine norteamericano la batalla de Europa. En 1930, mientras las naciones europeas aprovechan la ocasión del sonoro para fortalecer sus industrias nacionales, nosotros producimos en Joinville y en Hollywood. No hay capitales para el cine español."

"... una mentalidad aldeana tenía que producir:

A) Periodo mudo. La andaluzada, la baturrada, la madrileñada, la zarzuelada: Verbenas de la Paloma, Pobres Valbuernas, Reinas Moras, Carceleras, Doloretas, Gigantes y Cabezudos, Revoltosas, Bejaranas, Niños de las Monjas, Curritos de la Cruz, Don Quintín el Amargao, Curro Vargas, Casas de la Troya y ¡Viva Madrid que es mi pueblo! Nuestro cine es un pueblo. Las escenas de noche, en verde o en azul. En muchos locales la banda de cornetas y tambores del Regimiento más cercano anticipa el sonoro, durante las escenas de la inevitable procesión de Semana Santa. A veces, desde un palco, se cantan saetas..."

B) Periodo sonoro. Sigue la corriente, pero mejorada. A su lado la comedia de chaqueta que quiere ser de gran mundo, y generalmente, no pasa de Chamartín de la Rosa. Nuestro cine de pueblo se ha hecho pequeño burgués: como la República. Cursi, como la República. Continúa sin ser español. Pero un cine es un mensaje."

¡Cuanta pirueta, cuánto caminar por la cuerda floja del sofisma, para escamotear el único momento trascendental del cine español: el periodo 1932-1936 al que me refiero en páginas anteriores. Su afirmación rotunda con la que comienza su "Historia".

"Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual ni técnicamente..."

revela una de estas dos cosas: o que el señor García Escudero oculta la verdad o ignora totalmente la coyuntura real del cine español.

- La divisoria auténtica -

1932-1936 es la divisoria auténtica y no la que señala el citado señor.

Y, perdonésemme si insisto una y otra vez, machaconamente, en el hecho ya referido de que el "nacimiento" o "existencia" real del cine pátrio tiene lugar exactamente a fines del año 1932. Hasta este momento ese cine no existe porque no puede llamarse existencia a la serie de balbuceos y ensayos de productores y realizadores que, sin el "utillaje" adecuado -estudios, laboratorios, personal técnico, equipos técnicos, etc. ni "industria" en que apoyarse, realizan esfuerzos estériles desde las postrimerías del siglo XIX 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 arremetió contra los molinos de viento manchegos creyéndoles 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 podría 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 1971 subsiste con más rigor que nunca.

En la relación que supongo proemio de la referida Historia, el señor García Escudero sigue incurriendo en inexactitudes y errores. Encabeza la lista de películas rodadas en 1932 con "Carceleras" dirigida por José Buch, seguida de "Niebla" y de "Pax". A continuación cita las películas sonoras "Embrujo de Sevilla" y "Mamá" realizadas por Perojo, como "Niebla", en estudios extranjeros. Incluye en el año 1933 "El hombre que se reía del amor", igualmente de Perojo, realizada un año atrás, inmediatamente después de que yo rodara lo que ahora se llamarían películas-piloto "Pax" y "Ultimo día de Pompeyo". Esta realización del director que en aquellos tiempos gozaba de mayor prestigio en España y en el extranjero, fue un factor muy importante en el ulterior y rá-

pido 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 films a nivel europeo.

- Errores, omisiones y alteraciones de la verdad -

En la citada relación pasa del año 1936 al 1939 sin hacer referencia a las películas habladas en español rodadas durante ese periodo de guerra, en los estudios de Barcelona y Madrid, y en los extranjeros. En aquellos años se rodaron numerosas películas en la España republicana, 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: sólo citaré los títulos de dos films que fueron la excepción de la regla, "Bohemios" del maestro Vives y "No quiero no quiero" de don Jacinto Benavente, no porque las realizara el autor de estas líneas, sino porque entre los 20 o 22 films que se produjeron en los estudios de Madrid y de 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) "Mariguilla Terremoto" (Perojo) "Carmen la de Triana" (Florián Rey) los realizaron estos directores en estudios alemanes e italianos durante el mencionado periodo.

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 "Rataplan" producida, escrita y dirigida por el autor de estas líneas y juzgada por la crítica de Ma-

drid y Barcelona como una de las mejores sino la mejor de todas las realizadas en España. (En esta película no había levita, ni gola, ni procesiones, ni baturradas, andaluzadas, etc., ni nada de lo que tanto abomina el autor de esa historia peregrina del cine español.)

Quiero creer que el señor García Escudero, en sus errores manifiestos, omisiones y alteraciones de la verdad, no ha obrado de mala fe.

La mala fe, la ignorancia, el silenciamiento deliberado de ciertos hechos, todas las malas pasiones engendradas por los celos profesionales, la vanidad, la envidia, los rencores, todo ello alimentado y estimulado por la política maquiavélica de las empresas norteamericanas y sus sostenedores en España, los eternos conde 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. Fue esta intelligentsia una poderosa aliada de los "mogoles" de Hollywood, los cuales se solidarizaron con ella y la alentaron por lo que tenía de destructiva para la cinematografía europea. Por supuesto, esto no les impedía seguir aferrados, en su casa, a sus métodos propios, a sus películas románticas, sentimentales, 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 esto último lo suministraba a manos llenas las factorías de Hollywood, no sólo para el consumo propio sino para el del universo entero.

Es lógico y natural que quien ignora o quiere ignorar lo acontecido en esos años decisivos no se haya molestado en estudiar, recoger y aprovechar las enseñanzas que ofrece dicho acontecimiento a todo aquel que desee tener una visión total y exacta del problema del cine español. Para ello ese estudio debe ser precedido por el de los seis o siete lus-

tros que les antecedieron, esto es, desde los años finales del siglo pasado en que el cine extranjero se introduce y entroniza en España hasta ese año 1932 en que un productor francés, Camille Lemoine, un ingeniero español, José María Guillén-García y el autor de estas 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 multitudes, aviación, hundimientos de barcos y otros excesos) 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 seis u ocho años un sabio incendio los redujo sabiamente a cenizas: un acontecimiento para mí fatídicamente simbólico)

- La historia que debo relatar -

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 señor 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 más manifiestas que observo en la crónica del señor García Escudero es la que, después de declarar que el cine es una industria, no se ocupe más que de las deficiencias y errores de ese cine en sus manifestaciones artísticas y pase por alto la parte indus-

trial del mismo, que era el tema que exigía su mayor atención y el máximo estudio. "En 1939 -escribiría- pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria". Esto nos hace suponer que el señor García Escudero ignoraba que la industria del cine español estaba ya creada. Se creó, y bien sólidamente por cierto, en esos cuatro años calificados por él como "nefastos". Todo esto ocurrió durante la República y aunque ésta no hizo mucho a favor del incipiente cine autóctono, lo poco que hicieron unos pocos gobernantes fue suficiente para implantar en el solar patrio una verdadera industria cinematográfica auténticamente española que se hallaba en pleno y triunfal apogeo cuando se inició el Movimiento Nacional. Me parece muy desafortunado el epíteto que le aplica el señor García Escudero. La República española fue todo menos cursi. Yo más bien la calificaría de trágica. Había en ella altas figuras que pasarán la prueba de los siglos, pero también, y, fuertemente larvado en su seno, ese morbo asiático llamado comunismo, que es, a final de cuentas como un equivalente de la peste negra que en la Edad Media estuvo a punto de aniquilar a Europa. ¿Qué país hay en el mundo que pueda decirse libre de esa pestilencia? En cuanto al autor de este libro no era ni republicano ni monárquico. En su continua andadura por los caminos del mundo sólo aprendió a ser español, profunda y reciamente español.

Ahora bien, esta actitud del señor García Escudero, unida a la de los que le precedieron en la dirección de la industria cinematográfica presente, fue como una consigna implícita para todos los cronistas contemporáneos. Había que silenciar a todo trance ese momento y a su iniciador.

Podría citar numerosos ejemplos. Me limitaré a mencionar, entre otros, uno muy significativo que acabo de recoger, ojeando al azar unos viejos semanarios. Se titula crónica LA PEQUEÑA GRAN HISTORIA DE NUESTRO CINE. 1930 - 1940, publicado en Primer Plano el 4 de marzo de 1960. Lo firma Tomás G. Larraya, recientemente fallecido, un gran periodista amigo mío, conocedor de todo lo que se refería a la fundación de los estudios ORPHEA y a mi participación en ella. Dice así:

"Capítulo I. (III) En tanto que aquellas películas "ha-

bladas en español" de extrafronteras se proyectaban con el mayor beneplácito del público en los cines de nuestra patria, la producción auténticamente nacional se limitaba a unas pocas cintas mudas a las que se les añadían sonidos y hasta algunas palabras en el extranjero y a un menor número rodadas en estudios europeos, en las que todos los elementos, salvo los técnicos, especialmente los de sonido, eran españoles, lo que resultaba, sin duda tan costoso como el establecer estudios en España, Esta cuenta tan sencilla no se le ocurrió hacerla, por apatía o por cortedad de miras a ningún español, sino a un natural de nuestra nación vecina, por el norte, el francés Camille Lemoine, el cual, con clara visión del porvenir económico, instaló en la primavera de 1932, en el edificio que había sido de la Química de la Exposición Internacional celebrada en Barcelona los años 1929 y 1930, el primer estudio sonoro español con el título de Estudios ORPHEA que todavía conserva a pesar de haber sido casi totalmente destruido por un incendio en marzo de 1936.

Tomás G. Larraya era además de culto escritor una excelentísima persona. Me probó repetidas veces su amistad, pero en esta ocasión no tuvo el valor de desobedecer las consabidas consignas. Y en esa misma crónica, a modo de colofón, consigna:

"DIRECTORES Y PELICULAS.

Francisco Elías dirigió "Pax" la primera película sonora realizada totalmente en España, por lo que es lógico y justo que encabece la relación de los directores que por una u otra causa se destacaron en este periodo histórico de la producción nacional. Hablando de este director dijo el sutil e inquieto escritor Ruiz de Larios: "Dadle a Elías unos rollos de película virgen, una cámara y unas cuantas figuras, por mediocres que sean, y os devolverá una cinta completa que no se parecerá a ninguna de sus obras anteriores. Verdad es que posee un sentido barroco, abigarrado de la composición y que se deja lle-

var por el ritmo de tal forma, tan violentamente que la acción de sus films pierde en claridad lo que gana en dinamismo." y en otro lugar dice: "Pero se le pasará pronto a Paco Elías. Tan pronto como deje de escribirse él mismo los escenarios. Que por cierto están admirablemente escritos. Porque Elías -no hay que olvidarlo- es un buen literato y un literato que posee una cultura muy poco común."

"El retrato me pareció entonces y me parece ahora bastante acertado y justo, aunque con la perspectiva y la serenidad que el tiempo transcurrido proporciona, juzgué el conjunto de la obra directorial de Francisco Elías como el producto de un artista bohemio conocedor de la técnica cinematográfica de entonces, rebotante de entusiasmo e inquietudes juveniles, que se dejaban dominar por las impresiones del momento y por el medio ambiente que le rodeaba, por lo que, junto a cosas acertadísimas de refinado gusto y notable arte, se veían en sus películas chabacanerías y rasgos totalmente opuesto que sólo podían satisfacer a la masa ignara, y de las que no dudo se ha arrepentido posteriormente."

Otras películas que dirigió son "Bolíche" opereta hispano-argentina; "Rataplán" comedia satírico-policíaca; "Maria de la O", "Eohemios" versión de la zarzuela de Perrin, Palacios y el Maestro Vives; y "No quiero, no quiero" versión de la obra del mismo título de don Jacinto Benavente."

Adviértese a las claras, por el tono del tercer párrafo de esa parte de su crónica que mi llorado amigo recuerda la consigna y a duras penas se somete a ella. Soy un director bohemio -cosa que jamás he sido- conocedor de la técnica cinematográfica de entonces (la consigna era la de calificarme de director anticuado porque, entre otros arcaísmos, insistía en tomar el sonido junto con la imagen) y he cometido el horrendo delito de haber buscado el favor del vulgo. La frase "y de las que no dudo se ha arrepentido posteriormente" es deliciosa. No sólo he perdonado sino que he comprendido y has-

ta justificado la actitud de un hombre todo bondad y delicadeza que sólo cometió el pecadillo, si pecadillo es, de la pusilanimidad.

Otro caso, hallado también al espigar, al azar, en esos viejos semanarios, es el que sigue: Se trata de una revista titulada CINE STUDIO, número 36-37, agosto y setiembre 1965, dedicada a los 70 años del cine español. Tenemos aquí una nueva Historia de ese Cine. Parece calcada de la del señor García Escudero. Veamos lo que dice a propósito de ese momento trascendental que el autor de este trabajo inicia con mi malogrado "MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL", el primer film sonoro de largo metraje, en español, producido en el mundo.

"1930.

Se ruedan en la Ciudad Lineal por el procedimiento sonoro DeForrest las primeras películas habladas españolas, a base de cuentos, chistes, canciones, con artistas populares. Ramper es el que rompe el fuego." (Eso es todo. No se habla de "EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL" ni de su director, como tampoco de su protagonista, Juan de Orduña).

"1931.

Desbandada de técnicos y artistas españoles al extranjero para intervenir en las versiones en nuestro idioma que se ruedan en otros países."

"1932.

Francisco Elias rueda el primer largometraje hablado español pero con sistema de importación francesa Pax. Se constituye la C.E.A. con capital de 4 millones de pesetas y dirigida por Jacinto Benavente."

Tratemos de aclarar este galimatías. El primer largo metraje, Pax, no está hablado en español, sino en francés. C.E.A. no fue constituida en 1932, sino en 1933, y no fue dirigida por don Jacinto Benavente. La primera película que produjeron esos estudios fué "Agua en el suelo" y fue dirigida por Eusebio Fernandez Ardavin.

Como no se mencionan los estudios Orpheas, quien lee esta historia asume, por lo antedicho, que fueron los estudios

CEA los primeros instalados en España. En Madrid, naturalmente.

Francisco Elias, salvo esa película que dirigió en 1932, no figura ya en esa historia. Ni como fundador de los estudios Orphea, los primeros de España, ni como realizador de siete películas a lo largo de los años 1932 a 1938, entre ellas "Raptán" extraordinariamente elogiada por la crítica. Tampoco figura su nombre entre LOS 50 DE LA FAMA, pese a que en esta lista se citan los nombres de directores de anteguerra como José Buchs, Fernando Delgado, Benito Perojo, Saenz de Heredia, Edgar Neville. Y antes de cerrar este capítulo y abusando de la paciencia del lector señalaré que en estos dos últimos años (1969-1970) de las cuatro publicaciones sobre el cine español aparecidas en el transcurso de dicho bienio -ANUARIO DE LA CINEMATOGRAFIA ESPAÑOLA, editado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, ENCICLOPEDIA CINEMATOGRAFICA LABOR, DICCIONARIO CINEMATOGRAFICO de Vizcaino Casas y CINE CATALA, escrito en idioma catalán por Porter, solamente en este último se menciona mi nombre como iniciador del cine hablado en España y se consigna el hecho de que fueron los estudios Orphea de Barcelona, los primeros instalados en la península, a iniciativa mía.

Tanto la ENCICLOPEDIA LABOR, como el DICCIONARIO CINEMATOGRAFICO de Vizcaino Casas, omiten ese hecho, pero me acreditan, el primero como uno de los precursores del cine español y el segundo como director del primer largometraje hablado en español y ~~el segundo como director del primer largometraje hablado en español~~ realizado en el mundo. En cuanto al ANUARIO CINEMATOGRAFICO, publicado como ya he dicho por el Sindicato Nacional del Espectáculo de Madrid no menciona mi nombre, ni como iniciador del cine hablado, ni como productor, ni como director-realizador ni como guionista. Aparentemente, fiel a las viejas consignas silencia el hecho de que estoy censado en él, como director-realizador y como guionista. Ahora bien, el Sindicato Provincial de Barcelona, no sólo me honró, hace unos años, con un homenaje y un diploma que testimoniaba mi participación en el establecimiento de los estudios ORPHEA, sino que también me prestó, poco tiempo des-

pués, asistencia médica en una grave y larga dolencia que con-
traje. Esta circunstancia crea en mi mente una gran confusión
y me lleva a formular estas preguntas: ¿Son dos distintas en-
tidades, sin relación entre sí, el Sindicato Nacional del Es-
pectáculo de Madrid y el provincial de Barcelona? ¿Acaso Bar-
celona, en el orden sindical, ha sido segregada del ámbito es-
pañol?

Quisiera que alguien me aclarara este misterio.

II

ORIGEN DE LOS MALES DEL CINE ESPAÑOL

- Coincidencia dramática -

El comienzo del desarrollo del cine patrio coincide precisamente con el momento más dramático de nuestra historia, cuando nos es arrebatado el último jirón de nuestro imperio colonial en Ultramar. Es un hecho en verdad muy curioso que el nacimiento del cine universal (1896-1898) y el del cine patrio (1932) 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 puede evocar el uno sin que surja el otro inmediatamente. Uno, es la visión de la primera película que presencio en mi vida, en el año 1898, en el barracón ya citado, junto al monumento de Colón, en Barcelona. Otro, es la visión inolvidable, en el mismo lugar -Puerta de la Paz- de los desembarcos de nuestros soldados procedentes de Cuba y Filipinas, espectros de rayadillo, devorados por la fiebre. Esta coincidencia puede 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 fue 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, novelistas,

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 100 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 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 artículo cinematográfico que contrarrestara la invasión del producto extranjero. La invasión de España por el producto foráneo fue inmediata, fulminante. En Europa, a diferencia de los Estados Unidos, fue 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 sus películas. Los de más de sesenta años recordarán el gallo, marca de fábrica de Pathé y el trébol de la causa Gaumont, en los decorados de sus películas. 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 te-

territorio nacional. Inmediatamente el capital español -grande y chico- seducido por la facilidad con que podía 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 dimensiones colosales -

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 impresión: ¡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 automóvil o una camiseta de algodón. Una de las facetas de este no querer enterarse del celtibero 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 podía 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 a 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 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 ellas sería sumamente interesante. Tengo la absoluta seguridad de que todos ellos, con terminante unanimidad, declararían haber perdido en ese "timo del celuloide" 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, fue de intención únicamente. 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 nacionales del mundo, aquella en que el cine era más barato. Esta "baratura", repito, costó a la economía española muchos miles de millones de pesetas, sin contar otros quebrantos de orden moral aun más importantes que expondré más adelante.

- El asalto del producto americano al mercado español -

En la tantas veces referida "Historia en 100 palabras del cine español", el señor García Escudero afirma:

"En 1918, durante el periodo 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) alcanzó en poco tiempo el no-

nopolio que no ha dejado de existir desde entonces. "Yo estaba allí", como decía y repetía el inefable Bernal Díaz del Castillo, refutando con iracundia 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...)

Yo estaba allí, repito y fui inconscientemente un agente de esta invasión. Me encontraba ya en Nueva York y era seleccionador y "rotulador" de los primeros programas norteamericanos que se exhibieron en España y particularmente del llamado "Programa Ajuria" concesionario de Famous-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 hacía tres o cuatro 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 norteamericano absoluto. Desde el año 1926 hasta el 1932 este monopolio riguroso lo ejerció el cine norteamericano y fueron esos años 1932 a 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.

III

EVOLUCION DEL CINE EN ESPAÑA EN EL PASADO Y EN EL PRESENTE

- Los precursores -

En el capítulo segundo de este ensayo señalo las circunstancias dramáticas que concurrieron en el alumbramiento del cine español. Aunque de decisiva, de capital importancia, no bastan para explicar la tremenda inferioridad de dicho cine y la fenomenal incompetencia de los hombres que lo cultivaron.

Entre los precursores había hombres esforzados, entusiastas, de gran valía dentro de sus profesiones respectivas: mecánicos, fotógrafos, técnicos consumados como Gelabert, Chomón, Ricardo de Baños, Cuyás, Codina y otros. No hubo, sin embargo, en las filas de estos precursores hombres de alta talla artística e intelectual, capaces de encarrilar el nuevo invento por el camino triunfal que le habían señalado las Musas.

Dice nuestro Ortega: "En España lo ha hecho todo el "pueblo" y lo que no ha hecho el "pueblo" se ha quedado sin hacer. Pero una nación no puede ser sólo "pueblo": necesita una minoría egregia, como un cuerpo vivo no es sólo músculo, sino además ganglio nervioso y centro cerebral."

Esa minoría egregia intervino, desde los inicios del cine, en los de Francia, Italia, Estados Unidos. En este último país, como ya he dicho, fueron los artífices de la pluma, periodistas, autores teatrales, novelistas, los que convirtieron la nueva invención en el Séptimo Arte, y le dieron un impulso no superado por ningún otro país. Sería injusto, sin embargo, achacar a los precursores españoles la totalidad de los males de nuestro cine. Tal vez como técnicos que eran, dieran más importancia al continente que al contenido y consideraran la ingerencia de los hombres de letras como una intrusión intolerable en un campo que les era privativo, un campo acotado por ellos. Eso no les impidió, cuando se secaron

las fuentes de su inspiración [Riña en un café, Salida de los Trabajadores de la España Industrial, Choque de dos trasatlánticos, Dorotea, Los Guapos de la Vaquería del Parque, Gulliver en el País de los Gigantes, El Hotel Electrico, etc.) entrar a saco en las despensas teatrales, novelísticas e históricas. Dan prueba de ello los títulos de las películas que realizaron esos precursores a lo largo de esos años: Locura de Amor, Don Juan de Serrallonga, Juan José, Guzman el Bueno, La Dolores, Pepita Jimenez, Maria Rosa, El Alcalde de Zalamea, La Gitanilla, Sangre y Arena, El Otro, Los Intereses Creados, etc. etc. A mi entender, fueron, en España, esas minorías egregias las principales responsables de la orientación nefasta que tomó la cinematografía nacional. Los gobernantes, los hombres de empresa, los artífices de la pluma encastillados en sus respectivos campos acotados-aparentemente la sociedad española está formada por un sinnúmero de campos acotados- no vieron o supieron ver la importancia del cine en todas sus manifestaciones. Limitándonos a los hombres de letras -autores teatrales, novelistas, escritores de todos géneros- mostraron por el naciente arte, en general, un desprecio absoluto. Lo consideraron un espectáculo "propio para porteras" sin trascendencia alguna. Recuerdo que en un viaje que hice a Madrid por los años 20, en una peña frecuentada por artistas y autores teatrales, un celebrado compositor, el maestro Pablo Luna, rebatiendo mis predicciones de que si no se ponía remedio el cine acabaría con la zarzuela española, pronunció estas o parecidas palabras -: Desengáñese, Elias, ese cine extranjero matará al teatro malo y dará más fuerza y vigor al teatro bueno -. Diez o doce años después volví a encontrarme con el glorioso maestro. Recordó mis predicciones y reconoció que se habían cumplido. El teatro lírico estaba prácticamente muerto. Acabó por ofrecerme los derechos de una de sus obras, si no recuerdo mal Los Cadetes de la Reina, por una suma irrisoria que no menciono por respeto a la memoria de uno de los compositores más geniales de la zarzuela española.

Con todo y ello el insigne maestro al asegurar que el cine depuraría al teatro no andaba completamente descaminado.

Lo ocurrido en los Estados Unidos en los comienzos de este si glo corroboraba su aserto. En los años 1900-1920 el teatro florecía en toda la nación americana y era de todos los espectáculos el que alcanzaba mayores recaudaciones. Las obras eran, en general, mediocres, melodramas y comedias musicales (la versión americana de nuestra zarzuela) a base de figuras populares. El teatro americano, sin tradición alguna, iba a la zaga de todos los teatros del mundo. Surgió entonces el cine. Al principio fue considerado como una novedad que pasaría y se echaría al olvido. Mas no fue así y el público paulatinamente dejó de ir al teatro para ir al cine. El teatro hubo de enfrentarse a una disyuntiva pavorosa: o mejoraba o perecía. Mejoró. Tan espectacularmente mejoró que en 1920 - 1930 se elevó, en un vuelo alciónico a alturas que jamás había alcanzado. ¿Era una coincidencia que en esos años agónicos del teatro, surgieran autores de la talla de Eugene O'Neill, Sidney Howard, Robert Sherwood, S.M. Behrman, Thornton Wilder, Clifford Odets y otros? Fue, pues, el auge del cine el que creó, como por ensalmo, un auténtico teatro nacional.

Si en los Estados Unidos la pugna se desarrolló entre dos tipos de espectáculo -el cine y el teatro- ambos autóctonos, en España fue el teatro tradicional existente, malo o bueno, el que hubo de enfrentarse a una invasión masiva, sin precedente, de un espectáculo extranjero. Fue una lucha terriblemente desigual. El teatro español hubo de ceder el sitio, física y espiritualmente, al nuevo espectáculo foráneo. Y el resultado final lo estamos viendo hoy, en el año de gracia de 1971. Tanto el cine como el teatro auténticamente españoles arrastran una vida de verdaderos fantasmas y no mueren definitivamente gracias a la protección que les dispensa el Estado paternalista español.

- Los contemporáneos -

En el periodo comprendido entre los años 1918 y 1930 el siempre balbuciente cine español siguió dando muestras, pese a todo, de una desmayada actividad. Nacieron y murieron em-

presas productoras de películas -de treinta y cinco a cuarenta, si me salen bien las cuentas- se construyeron soi-disant estudios en Madrid, Barcelona y Valencia. Y se formaron directores a porrillo, tantos como empresas cinematográficas (muchas de ellas hacían una sola película y morían, podría decirse, del parto). De esos directores destacarían, por el número de películas rodadas, Benito Perojo, José Buchs, Florián Rey, Eusebio Fernandez Ardavin, Luis Marquina, Fernando Delgado. (No me incluyo entre ellos porque en ese periodo de cine mudo sólo hice un modesto ensayo y él me bastó para convencirme prácticamente de lo que yo sabía ya teóricamente: que era una locura cuando no una necedad realizar películas en España). Se rodaron centenares de películas y ya he señalado en otro lugar la tremenda pérdida que representó para la economía nacional ese cine español fantasma.

Fue este periodo de cine mudo -de la baturrada, la andaluzada, la madrileñada, según la definición de José M^a. Escudero - del que este último dice -: Hasta allí el cine español no existe. Fijémonos bien, no es que sea peor, es que no es.

Por los años 1920-1922 tuve ocasión, en Nueva York, de conocer unas muestras de ese cine fantasmal. Un distribuidor barcelonés amigo y cliente mío me envió un lote de películas españolas. Entre ellas había dos basadas en sendos guiones escritos por Benavente y Blasco Ibañez. Se titulaban las películas La Madona de las Rosas y Sangre y Arena. Todavía resuenan en mis oídos las carcajadas y rechifla generales con que unos distribuidores americanos, a quienes proyecté esos films, acogieron sus escenas más dramáticas. Eran, en realidad, dos abominables engendros. ¿Hemos de deducir de lo anteriormente expuesto que esas dos figuras insignes de las letras españolas eran dos vulgares currinches? No. Ni remotamente. Lo que ocurría era que tanto Benavente como Blas Ibañez, al igual que la mayoría de sus colegas en el campo de las letras hispanas, daban por sentado que el cine -espectáculo de porteras- era un arte infimo que no merecía su atención. Por lo común pergeñaban el argumento en quince o veinte cuartillas escritas a vuelapluma y las daban a

los "técnicos" del cine para que éstos las desarrollaran en forma de guión cinematográfico. El propio Blasco Ibañez a quien había conocido en Nueva York me lo confirmó posteriormente, en varias conversaciones que sostuve con él en su "villa" de Menton. Guardo un recuerdo indeleble de esas conversaciones y de las palabras agoreras del insigne novelista. Había pasado por Hollywood y sabía el sacrificio y tiempo que exigía la elaboración de un buen guión cinematográfico. Le di a leer uno que yo había escrito sobre el fabuloso Miguel Servet y al saber el tiempo que había invertido en él, ya que para documentarme había emprendido viajes a Italia y a Suiza, me dijo que con mucho menos esfuerzo habría escrito un buen libro que me habría dado dinero y renombre. Si el muy renombrado novelista hubiese sido aficionado al chiste fácil o al juego de palabras habría agregado -:Un buen libro es siempre un valor positivo; más positivo que el "negativo" de la mejor película.

- El fantasma toma cuerpo y se hace realidad -

Como ya he dicho y repetido con una pertinacia rayana en la machaconería, la inauguración en Barcelona de los estudios ORPHEA en el año 1932, realizó el milagro de crear "de la nada" una industria cinematográfica. Desde allí—hubiera tenido que decir José M^a García Escudero— no hubo cine español. La transformación del fantasma que había sido ese cine en una industria con sólidos cimientos que iba en camino de romper el maleficio que parecía gravitar sobre él, fue un auténtico milagro. Esto sentado, cabe preguntar: ¿Quiénes fueron los que realizaron ese milagro? Y la respuesta inmediata, terminante, irrefutable es esta: Fueran quienes fueron NO HUBO ENTRE ELLOS UNO SOLO VINCULADO AL QUE YO LLAMO CINE CLÁSICO ESPAÑOL.

Ni que decir tiene que el autor de este ensayo, uno de los promotores de dicho milagro, no estuvo jamás verdaderamente vinculado a ese cine, no por volición propia, sino porque siempre fue considerado por él como un advenedizo, un intruso, poco menos que indeseable.

Ese cine que durante un tercio de siglo había dado muestras constante de ineptitud y de incompetencia no sólo no tuvo arte ni parte en ese acontecimiento, sino que ignoró y sigue ignorando su enorme trascendencia.

Paso por alto esos cuatro años decisivos en que nace y se desarrolla vertiginosamente una industria, se crean estudios a nivel europeo, se fundan empresas solventes, se acogen a realizadores extranjeros, se forman nuevos realizadores nacionales y ¡oh pasmo de los pasmos! se gana una batalla al cine foráneo que hasta allí había sido dueño y señor del negocio cinematográfico español; dejó atrás los dolorosos años de la guerra y, soslayando los diez años primeros de la postguerra, por hallarme ausente de España, llego al de 1948 en que regreso a mi patria, dispuesto a poner al servicio de ella el enorme caudal de experiencia recogido a través de cerca de ocho lustros de lucha y dedicación constante al cine en los lugares más diversos del mundo occidental y con él un entusiasmo y una energía que centuplicaba el sentimiento de hallarme por fin, de nuevo y para siempre, en la tierra que me vió nacer.

- La realidad vuelve a hacerse fantasma -

Hoy, traspuestos los límites de la senectud, en los umbrales mismos de la decrepitud, evoco con tristeza y desolación aquellos días en que, desoyendo los consejos de amigos y deudos, decidí quedarme en España en vez de tomar, una vez más, el ingrato camino del destierro. En otro lugar de este trabajo aludo a los dos caminos que se abrían al cine hispano en los años que siguieron al de 1932: uno que le conducía al triunfo y a una vida pujante y próspera, y otro que le llevaba a su propio aniquilamiento. No comprendí entonces que el aniquilamiento del cine auténticamente español que había ayudado a crear era también mi propio aniquilamiento.

Era natural y lógico que el cine extranjero, el Goliath que durante un tercio de siglo había señoreado el solar patrio, después de su derrota, en los años de anteguerra, a manos de un pequeño David armado de la honda prepotente del

idioma, terminada la guerra tomase las medidas necesarias para que este hecho no se repitiera. No le bastaban su gigantismo y su fortaleza. Necesitaba utilizar el arma con que le había vencido su desmedrado y pequeño rival. Y se sirvió de ella, plena, totalmente, sin la más ligera oposición, para consumir de un modo definitivo el aniquilamiento del cine nacional, un cine que, por lo visto, no debió jamás existir.

No sólo no hubo oposición sino que los poderes públicos por orden ministerial del 13 de abril de 1941 -esto es, dos años después de instaurado el nuevo Régimen, impusieron al cine extranjero la obligación de utilizar esa arma mortífera para el cine autóctono.

Algunos años después cuando la industria cinematográfica española de anteguerra había sido ya liquidada, y cediendo el paso a la "industria fantasma" que había sido siempre el signo bajo el cual se había desenvuelto nuestro cine, los mismos poderes públicos reconocieron su error. Destaco a este propósito una declaración hecha por el Ministerio de Información y Turismo que reza así:

"Como es sabido 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 protección de los valores nacionales viño a constituir el gran lastre que desde entonces arrastró el 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 supe-

riores 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.

- El doblaje -

Jamás he podido acostumbrarme a la visión y audición de una película doblada.

En los años de anteguerra sólo vi y oí una, en Madrid, y ello para comprobar la reacción del público a esta modalidad. Era en aquellos días en que el cine extranjero particularmente el americano, iniciaba sus sondeos en España para implantar ese sistema. Como ya he señalado, el auge fulminante del cine nacional -con toma directa del sonido- interrumpió esos experimentos. En Méjico, el doblaje era desconocido y, por consiguiente, no vi una sola película doblada en los diez años que residí en aquella nación.

Desde que llegué a España hasta el presente no me ha abandonado la profunda aversión que siempre me ha inspirado, tanto física como espiritualmente, esa mixtificación que es el doblaje, que ha influido en los gustos y en la manera de ver y de oír de una generación de espectadores y ha traído como consecuencia la imposibilidad absoluta de crear una industria cinematográfica genuinamente española.

A todos los argumentos que se pueda esgrimir contra el doblaje, hay que agregar uno que, en mi opinión, es trascendental, ya que es el causante de una modalidad de gravísimas consecuencias para el desarrollo ulterior del cine español y su máxima difusión por los países de habla española.

Me refiero a la práctica absurda de doblar las películas nacionales.

Esa práctica desatinada sólo podía prosperar en España, en donde más de una generación de espectadores ha llegado, por el doblaje, a perder por completo el sentido de la SINCRONIZACION.

Porque todos aquellos que proclaman la perfección del doblaje realizado en España proclaman una falacia.

Concedamos que el doblaje de voces llegue a ser perfecto en lo que se refiere al sonido y a la adaptación, traducción y MIXTIFICACION de los diálogos originales y a su perfección literaria, que es mucho conceder. Pero en lo que respecta al SINCRONISMO puro, falla el sistema lamentablemente. Porque teórica y prácticamente es imposible sincronizar de una manera perfecta.

Si no, hágase la siguiente prueba. Póngase uno ante un espejo y pronuncie en inglés la frase clásica, de tres sílabas, I love you (Ai lof iú) A continuación pronunciese su equivalente en castellano que sólo puede ser "Te quiero" o "Te amo". También son tres sílabas. Pero se observará que los movimientos de lengua, labios, dientes, no coinciden en modo alguno.

Es necesario haber estado largos años ausente de España y del doblaje español para darse cuenta exacta de la falsedad en que descansa el cine hispano.

Como en el doblaje las voces se eligen cuidadosamente, todas las voces son PERFECTAS; y la grabación de las mismas se hace también PERFECTAMENTE, porque se lleva a cabo en condiciones PERFECTAS, con aparatos de registro PERFECTOS y en locales PERFECTAMENTE acondicionados. Pero el resultado final es que esta PERFECCION uniformada y "estandarizada" destruye por completo la naturalidad de los diálogos y con ella la "presencia" y la "perspectiva" del sonido. A esta

falsedad hay que añadir esta otra. El doblador sólo preocupado de elegir una voz sonora y clara no cuida de que corresponda a la constitución biotipológica del doblado. Se dirá que son minucias, pero una buena película es la suma total de un sinnúmero de minucias.

Recuerdo a este propósito las palabras de una muchacha analfabeta, de Méjico, a la que su señorita, una española, llevó a ver la película hispana "Inés de Castro". No le había gustado "ni tantito así". Y una de las causas de su desagrado era que los personajes hablaban "como si estuvieran metidos en una tina." Su instinto rechazaba como cosa antinatural algo que, en efecto, no era natural. El "desincronismo" que ella percibía y la falta de "presencia" y "perspectiva" en el sonido, le daban la sensación de que las voces venían de un mismo punto y que este punto estaba situado en el fondo de una tina. El instinto suele ser a veces más clarividente que el raciocinio.

Obviamente la práctica de rodar las películas sin sonido y aplicarles éste posteriormente es una de las múltiples y variadas manifestaciones de la picaresca celtíbera, rectora de la mayoría de las actividades del cine clásico español. Este retorno al cine mudo resolvía muchos problemas: reducía al mínimo las complicaciones inherentes a la toma de sonido directo, acortaba el tiempo de rodaje y, sobre todo, permitía el empleo de intérpretes no profesionales (los profesionales se encargarían más tarde, en los estudios de doblaje, de prestar su voz y su experiencia a los "artistas" que no sabían hablar), en suma, se ahorrraba dinero. Porque el propósito que movía al productor cinematográfico, casi siempre improvisado, no era el de crear una industria rentable—por instinto sabía que esto era imposible—sino el de explotar una actividad generosamente protegida por el Estado español.

No hace mucho leí en la Prensa unas declaraciones del actor español Fernando Rey en las que éste expresaba una verdad a medias: el rechazo de la película española por los públicos hispano-americanos. Citaba el caso de "Tristana" exhibida en su versión francesa. Fernando Rey, hombre caballeroso tan discreto como excelente actor, callaba las verdaderas ra-

zones por las que los públicos de Ultramar rechazaban la película hablada en castellano. Una de ellas era la abominable práctica que acabo de señalar. Hay que tener en cuenta que en Hispano-América es desconocido el doblaje. En declaraciones posteriores a la Prensa, Fernando Rey insiste en el tema de la repulsa por los públicos hispano americanos de la película española y la achaca a nuestra forma de expresarnos que, aparentemente, suena mal en los oídos de esos públicos. La afirmación es temeraria y es comprensible la ola de indignación que ha desatado en la Prensa de esos países. Si hay pueblos en el ámbito de habla española que sientan una verdadera devoción por el idioma de Cervantes estos son, sin lugar a duda, los hispano-americanos. Me imagino que, con ello, el prudente artista ha querido encubrir, bajo una cortina de humo, una política fílmica completamente desacertada.

Y, a reserva de debatir en otro lugar este tema trascendente, a modo de comentario final sobre el dobleje cito a continuación dos chistosas opiniones, una de un distinguido escritor cinematográfico francés, Charles Ford, y otro del célebre realizador galo René Clair. Refiere éste en su ensayo "Reflexion faite" -: Del doblaje dice el famoso director Jean Renoir: que los culpables de él, si hubiesen vivido en una época razonable, como la Edad Media, se les habría quemado en la plaza pública por haber dado a un cuerpo una voz que no le pertenecía, lo que se asemeja mucho a un crimen de hechicería -. En cuanto al primero en su "Histoire populaire du Cinéma" dice -: La aplicación corriente de este método de vivisección no debe hacernos olvidar que el doblaje quedará siempre como ejemplo de una estafa artística.

IV

EVOLUCION DEL CINE ESPAÑOL PROTEGIDO

- 1940. Se sella el destino trágico del cine nacional -

Como he consignado en páginas anteriores el Cine en España, al estallar la guerra, se dividía en tres grupos distintos:

I.- El cine extranjero entronizado en la península. La había invadido en los comienzos del siglo y merced a circunstancias especiales había logrado convertirse en el espacio de treinta años en el espectáculo número uno de los españoles. Lo cultivaron y siguen cultivándolo importadores nacionales y agencias extranjeras transformadas en españolas, éstas y aquéllos legalmente facultados para ejercer su comercio.

II.- El cine indígena, que yo denomino cine clásico español, integrado por gente impráctica, soñadores, entusiastas del Séptimo Arte y, entre ellos, muchos pícaros que ven en la práctica de esa actividad un sustituto legal del topomocho, el timo de las misas u otros métodos para sacarle el dinero al prójimo. Un cine, en suma, cuya pseudo existencia me sugiere la del "Zombie" de la leyenda antillana, que muere por la noche y resucita por la mañana, un cadáver viviente que, en el caso del cine hispano, muere final y definitivamente en los años 1930-1931, con el advenimiento del cine hablado.

III.- El cine hispano en su única fase industrial: surge al conjuro del cine hablado y los que lo integran, desvinculados de los grupos I y II -hombres de negocios, instituciones bancarias, industriales, individuos y entidades solventes y honorables- construyen estudios, fundan empresas productoras con garantías de continuidad: un cine, en fin, que pone los cimientos de una industria llamada a ser una de las más importantes de España.

Durante mucho tiempo me pareció algo inaudito, inconcebible, que al terminar la guerra no se elevase una sola voz autorizada que reclamase del Estado español que acababa de

nacer, LA UNICA MEDIDA DE PROTECCION que aseguraba la supervivencia de la industria cinematográfica auténticamente nacional, nacida pocos años antes de iniciarse la guerra: LA PROHIBICION TAJANTE DEL DOBLAJE, una medida perfectamente constitucional, que no entrañaba proteccionismo ni vulneraba en modo alguno el principio de la libertad de comercio tan exaltado por los países demoliberales. Una medida aplicable, no a la importación del producto cinematográfico, sino a su adulteración.

Que esta voz de alarma no partiera de las filas de los componentes del grupo II (el cine clásico español) no me asombra lo más mínimo. Había demostrado su fenomenal incompetencia y dado pruebas de su oftalmía a lo largo de un tercio de siglo. Y, por otra parte, muchos de sus elementos habían militado, antes y durante la guerra, en bandos reñidos con la ortodoxia del Movimiento Nacional. "Al buen callar llaman Sancho" y esos cineistas optaron por un saludable mutismo.

Lo sorprendente del caso es que esa voz autoritaria de auto-defensa tampoco partiera del grupo III, el más interesado de todos en que la industria que habían creado y fomentado perviviera.

La única explicación plausible de esta pasividad que, a la postre, les llevó a su propia ruina es, en mi sentir, esta: La nueva industria en sus contactos forzosos con los grupos I y II no pudo evitar que le fueran transmitidos los gérmenes letales que durante largos años habían impedido la existencia normal de un cine auténticamente español. En los días anteriores al Alzamiento Nacional esta industria contaba ya con distribuidoras de material extranjero y con talleres de doblaje perfectamente equipados. Al terminar la guerra los importadores independientes de películas extranjeras y las agencias directamente relacionadas con la producción norteamericana se apresuraron no sólo a importar films en cantidades masivas y a doblarlos en su totalidad, sino también a doblar todos aquellos films exhibidos con sub-títulos en los años anteriores a la guerra. Los "dobladores" -un grupo minúsculo, pero sumamente activo- hicieron su agosto. En este clima enfebrecido de "intereses inmediatos" ¿quién iba a ser

el barbián que alzara su voz contra el doblaje? En esos días se selló el destino trágico del cine español. A partir de entonces el Estado español tomó a su cargo la protección de ese cine que había vuelto a su condición normal de eterno agonizante, y asesorado por los que, consciente o inconscientemente, lo habían herido de muerte, instituyó medidas que no hicieron más que prolongar sine die su agonía.

- De donde se deduce que "el órgano crea la función" -

En el año 1940 el número de directores-realizadores existentes en España era más que suficiente para atender a las necesidades de la industria creada en los años de antes de la guerra -una industria que no había de tardar ya mucho tiempo en desaparecer, sepultada nuevamente y, al parecer, de un modo definitivo, bajo el alud irresistible del producto foráneo, esta vez dotado de un arma que le hacía invencible. Bastaba y sobraba, repito, para cubrir las menguadas necesidades del cine indígena, en aquella nueva fase de su siempre precaria existencia. Fue entonces cuando a los rectores de la cinematografía nacional se les ocurrió la peregrina idea de crear, consecutivamente, dos organismos encaminados a !formar nuevos directores-realizadores nacionales! Fue, primeramente, el I.I.E.C. (Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas) y más tarde la E.D.C. (Escuela Oficial de Cinematografía).

Ignoro cuál pudo ser entonces la reacción de los componentes del cine clásico español ante aquella medida disparatada. El número de puestos de trabajo era cada día más restringido y aquella floración de nuevos cineistas, favorecida por el Estado, debió representar para aquellos un intrusismo contrario a sus intereses. Mas el Estado paternalista español velaba por unos y por otros, por sus educandos y por sus precursores y comenzó a dictar una serie de medidas encaminadas a crear puestos de trabajo para todos. Para ello había que crear una industria, dependiente en absoluto del Estado, que se encargaría de fomentarla y desarrollarla al margen de aquella, ya existente, de origen extranjero.

Esto exigió el montaje paulatino de un complicado y costoso aparato burocrático y él fue, a partir de ese año 1940 el que dirigió todas las actividades del nuevo cine hispano.

En este punto creo pertinente hacer un comentario. Los hombres que forjaron el nuevo Estado español, vencedores de una guerra cruenta y difícil habían demostrado, aparte de otras altas virtudes, la de la competencia. No podía exigírseles que fueran igualmente competentes en las tareas civiles. Es lógico pensar que desde sus puestos-clave se asesorarían debidamente. Y no cabe la menor duda de que así lo hicieron. Un ejemplo elocuente fue la creación del I.N.I., que montó industrias vitales que no existían y llevó a cabo obras colosales, realizando planes y proyectos ambiciosos de técnicos inteligentes que éstos, por diversas razones, entre ellas, el sanchopancismo, la cobardía y falta de patriotismo del capitalista español, no pudieron plasmar. En el caso del cine español ¿qué asesoramiento cabía esperar de empresas o individuos que, salvo raras excepciones, durante cerca de medio siglo habían dado pruebas de la más fenomenal de las incompetencias?

Sobre las ruinas de una industria aniquilada a mansalva por el cine extranjero y la incompetencia del cine indígena, ese ingente aparato burocrático creó una industria-entelequia que ha subsistido desde hace un tercio de siglo hasta nuestros días.

Los hechos prueban la aparente eficacia y progreso de esa industria. Tengo a la vista unas estadísticas de producción de películas de largo metraje, desde el año 1950 al de 1969. Figuran en un folleto titulado CINE ESPAÑOL 1970, publicado por el organismo estatal UNIESPAÑA instituido para la "Difusión del Cine español en el mundo."

En el año 1950 se produjeron en España:

49 películas, 47 de ellas nacionales (4 en color y 43 en blanco y negro) y 2 en régimen de co-producción, ambas en blanco y negro.

En el año 1969 -o sea veinte años después- se realizaron:

123 películas, 75 de ellas nacionales (72 en color y 2 en blanco y negro) y 49 en régimen de co-producción, todas ellas en color.

Existe, pues, en España una industria cinematográfica que en el transcurso de cuatro lustros ha logrado casi triplicar los puestos de trabajo.

Es un éxito, se me dirá. Mas dejando para más adelante el análisis del mismo, paso a describir las primeras medidas de "protección" que se tomaron para crear esa industria.

Cuando llegué a España, procedente de Méjico, el sistema que estaba en vigor era el de conceder a los productores permisos de importación que podían utilizar para sí mismos o vender a las empresas importadores de material extranjero.

- Los permisos de importación. Culminación de la picaresca andante celtíbera -

Guardo en mi memoria un vivo y punzante recuerdo de la época de los permisos de importación.

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 en verdad afrentoso, que ilustra el estado de corrupción y de incompetencia de un amplio sector del mismo. La picaresca celtíbera, versión rústica, aldeana, del maquiavelismo que se practica allende los Pirineos, alcanzó en aquellos tiempos su máximo esplendor.

Dentro del aparato burocrático proliferaron los organismos rectores. Se formaron comisiones, sub-comisiones y juntas de estimación de costos, juntas de censura, juntas de clasificación, juntas para decidir cuando debían celebrarse las juntas...

Cuando un productor profesional o improvisado quería producir una película lo único importante para él era contar

con la buena voluntad y beneplácito de los componentes de dichas juntas. De éstos dependía que la película, una vez terminada, obtuviera una clasificación que le permitiera conseguir los susodichos permisos de importación. Estos permisos, muchas veces, se vendían con antelación y con la suma así obtenida se hacía la película. Si la clasificación era muy alta, Interés Nacional o Primera A, el productor recibía además de los permisos un premio en metálico que en alguna ocasión llegaba a ser de cuatro o cinco millones de pesetas.

Como he señalado en otro lugar a la industria sucedió el caballero de industria.

En esos tiempos se acuñó un nuevo adjetivo: el de PERMISERO, RA. Toda persona que en ese mundillo turbio del cine español tenía o pretendía tener contactos más o menos íntimos con uno o varios santones de la Cofradía Burocrática era calificado de PERMISERA.

Había guionistas, directores, jefes de producción, fotógrafos, actores y hasta "extras" permiseros. Artistas de todas las categorías, incluso maquilladoras y "aviosas" (1) permiseras.

El productor avisado elegía los componentes de los cuadros técnicos y artísticos guiándose por el grado de "permiserismo" de que hacían alarde. Me imagino la escena siguiente entre productor y capitalista, en vísperas de una producción:

Productor. - Para el papel de protagonista cuento con la colaboración de la "Topolino"

Capitalista. - ¡Por Dios! Si es una vulgar cabaretera y, además tartamuda.

Productor. - Es permisera. Muy amiga del influyente Zutano.

Capitalista. - Entonces, nada de lo dicho. Contrátela. Pero... ¿y la tartamudez?

Productor. - ¡Bah! Eso se arregla en el doblaje.

(1) El cine hispano que todo lo corrompe, incluso el noble idioma castellano llama "aviosa" a la "habilleuse": un barbarismo como el de "plató" y otros igualmente reprobables.

Ese lamentable estado de cosas se prolongó durante varios años. De esa era datan las fortunas de algunos de los productores que hoy, todavía en activo, o retirados, recuerdan con embeleso esos felices tiempos en que florecía, brillante y próspera, la andante picaresca española.

Lo extraordinario del caso es que fue el maquiavelismo cultivado por el extranjero -una versión inteligente de nuestra picaresca- el que puso punto final a esta situación. Por circunstancias especiales que, por pudor, callo, tuve la oportunidad de traducir el convenio elaborado por un abogado circunciso americano representante de los siete u ocho "grandes" de la cinematografía estadounidense y firmado por el dirigente, a la sazón de la cinematografía nacional. Un simple botón de muestra de ese maquiavelismo foráneo, que en todas circunstancias y épocas ha vencido nuestra lugareña y zafia picaresca: un convenio, en suma, que si bien ponía término a las especulaciones de los magnates (!hermano linotipista: no te equivoques y pongas mangantes) de la cinematografía hispana, a la postre redundó en beneficio del cine norteamericano, robusteciendo y consolidando su posición en el mercado nacional.

- Apogeo de la industria cinematográfica estatal -

Abolido el sistema de protección llamado de los permisos por la presión ejercida por los 8 o 9 grandes de Hollywood, las autoridades fílmicas dictaron otras disposiciones que resultaron igualmente ineficaces. Finalmente el Ministerio de Información y Turismo promulgó el 9 de agosto de 1964 una orden por la que el productor de films nacionales percibiría un 15 por ciento de la recaudación en taquilla. A la par dictaba otras disposiciones que protegían indirectamente la producción nacional de films mediante la distribución y exhibición obligatoria de las películas españolas. Este sistema de protección que es el que rige en la actualidad dió, al parecer, un nuevo impulso a la cinematografía indígena, ya que en el año 1966 alcanzó su nivel más alto con una producción de 160 películas.

Los datos que transcribo a continuación los he entresacado de un trabajo presentado por Antonio Cánovas, un técnico de gran prestigio, que, durante largos años desempeñó el cargo de presidente de la Sección de Técnicos en el Sindicato Provincial del Espectáculo de Barcelona.

El número de películas realizadas en nuestra nación en el transcurso del año 1966, alcanza la cantidad de ciento sesenta (160) de las cuales son netamente españolas, es decir, sin la intervención en su rodaje de ningún elemento extranjero, únicamente sesenta y ocho (68).

Las noventa y dos restantes de la lista, están realizadas en co-producción con uno o dos países, según el caso, distribuidas en la siguiente forma:

Con Italia	49
Con Italia y Francia. .	20
Con Alemania.	7
Con Alemania e Italia .	3
Con Argentina	3
Con Norte-América . . .	3
Con Norte-América y Argentina	1
Con México	1
Con Colombia.	1
Con Dinamarca	1
Con Francia	3

Teniendo en cuenta que en los convenios de co-producción bi-partita establecidos con Francia el 24 de junio de 1966 y con Italia el 2 de julio del mismo año, se fija que el costo de cada película no podrá ser inferior de 17.500.000 de pesetas, para las francesas, y de 15 millones para las italianas, se deduce que en las noventa películas en régimen de coproducción realizadas, suponiendo que la parte española llevase únicamente la tercera parte de la totalidad del presupuesto, significa que España aportó a las co-producciones la importante suma, aproximadamente, de 500 millo-

nes de pesetas.

Y si a esta suma añadimos el coste de las 68 películas netamente españolas, que podemos calcular globalmente sobre los seis millones por unidad, supone la cifra de 408 millones, los cuales sumados a los 500 millones aportados a las películas en co-producción, dan por resultado que la industria de producción de películas en España ha invertido en el año 1966 la suma de 908 millones de pesetas. Ante cifra tan importante se pregunta uno: ¿Es rentable, en realidad, la producción de películas en nuestra patria? Porque se da el caso de que durante los seis primeros meses del presente año, solamente fueron estrenadas en los cines de Madrid y Barcelona, 36 y 37 películas españolas respectivamente. Esto supone que el mercado nacional sólo consume un cincuenta por ciento aproximadamente de la producción realizada, si, como es de esperar, durante los seis meses siguientes, o sea hasta completar el año, los estrenos siguen el mismo ritmo.

Lo que ignoramos es si este cincuenta por ciento de las películas producidas que han merecido el honor del estreno han conseguido una recaudación suficiente que permita sustentar una esperanza en su rendimiento económico. Sinceramente, salvo algunas excepciones -que siempre las hay- no podemos ser optimistas.

La subvención que otorga actualmente la Administración del Estado a la producción española (el 15 por ciento de la recaudación en taquilla) es, teóricamente importante, cuando la recaudación es también importante. Pero si el público no acude a ver las películas españolas, la subvención concedida quedará reducida a una mínima ayuda, que no será suficiente para la amortización del producto cinematográfico.

En la realización de las 160 películas intervinieron 93 empresas productoras, de las cuales 83 radican en la capital de España y 10 en Barcelona. Las diez de Barcelona realizaron un total de 30 películas y las 83 de Madrid produjeron 130, de las cuales 84 fueron filmadas en-

tre 24 empresas y las otras 43 restantes fueron realizadas entre 59 empresas distintas, lo que equivale a que, en alguna ocasión, para poder realizar una sola película tuvieron que reunirse o asociarse dos empresas productoras.

De todo cuanto antecede, se desprende que la industria de producción de películas en España, no tiene la suficiente potencia, no sólo para abrir mercados en el extranjero, si no que ni tan siquiera posee la fuerza necesaria que le permita adentrarse en el mercado indígena, que le brinda el gran contingente de locales de exhibición que se extiende por todo el territorio nacional.

¿Qué es, pues, lo que le sucede a la producción nacional de películas cinematográficas?

No es difícil averiguarlo. El cine nacional tiene que competir en igualdad de condiciones con otro producido en diferentes sectores internacionales, que disponen para su amortización de todos o casi todos los mercados mundiales. Las cintas realizadas sobre esta base son producidas, como es lógico, con una superioridad de medios que arrollan la presencia competitiva de las cintas nacionales.

Si a esta superioridad de producción que nos llega del exterior, la equipamos ^{ya} para su mayor comprensión con nuestro idioma, es lógico y comprensivo que el público español, que paga lo mismo para ver unas y otras producciones, prefiera las que tanto en su reparto interpretativo, como en su aparatosa realización técnica, demuestran una superioridad manifiesta.

- Sobre la inexistencia de la industria cinematográfica nacional -

Este informe de mi amigo Cánovas data del año 1967. Los datos que contiene me fueron confirmados posteriormente por otras fuentes, con ligeras alteraciones. De estos últimos datos se desprende que el informante pecó de optimista al de-

clarar que el cincuenta por ciento de las películas realizadas en el año 1966 no fueron estrenadas en Barcelona ni en Madrid. Fue muy inferior el número de películas netamente españolas que se estrenaron "adecuadamente" en dicho año. En cuanto a la pregunta que formula Cánovas de si son o no rentables, la respuesta no puede ser más que rotundamente negativa.

La casi totalidad de ese número reducido de películas que fueron estrenadas "adecuadamente" en salas de primera categoría de Barcelona y Madrid no rindió ni el beneficio indispensable para cubrir los gastos de publicidad de lanzamiento. Hay que tener en cuenta a este propósito que esa publicidad en la Prensa, muy costosa, que se practica en España es la perduración de uno de los muchos hábitos traídos por la película foránea que, al llegar a España, está ya amortizada. Puede, por tanto, permitirse esos lujos y otros muchos más. Con todo y ello estos informes impugnan mi afirmación de que la industria cinematográfica nacional es una pura ficción. No puede serlo, se argüirá, una industria que permite no sólo la realización en un año de 160 películas, sino la de un gran número de producciones extranjeras de gran fuste realizadas por extranjeros en el solar patrio; que dispone del utillaje necesario -estudios, laboratorios, personal técnico y artístico- y además de un capital de inversión de un millar de millones de pesetas.

Pero no soy yo el que afirma que esa industria no existe y que, por lo tanto, es un ente fantasmal. Lo han declarado, dos personas muy distinguidas que tomaron parte activa, si no decisiva, en la creación y estructuración de esa industria irreal: José María García Escudero y Juan Antonio Bardem. Los continuos esfuerzos del primero para darle vida son de todos conocidos. En cuanto al segundo, en la actualidad presidente de la A.S.D.R.E. (Agrupación Sindical de Directores Realizadores Españoles) alumno que fue de la E.O.C. (Escuela Oficial de Cinematografía) ha sido uno de los fundadores y el más firme puntal de ese cine oficial, burocrático, administrativo, que en sucesivas hornadas ha dotado a esa industria sui géneris de, por lo menos, doscientos nuevos directores.

La declaración a un redactor de EL NOTICIERO UNIVERSAL, en una entrevista celebrada el 21 de septiembre de 1964, de que "carecemos de una industria y que nuestro cine es de artesanía" es una prueba más de la desorientación y falta de visión características de los rectores de ese cine nuestro.

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 a un arte mayor como es el cine, J.A. 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 creador- podrá ser sustituido por un mecanismo industrial.

Ahora bien, si al 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 o a los realizadores para hacer una obra de arte, lo que podría llamarse el "utillaje" existe en España desde que lo crearon, por primera vez en la historia del cine español, en el año 1932, al autor de este trabajo, junto con su compatriota José M^a de Guillén García y el productor francés Camille Lemoine, como queda referido en páginas anteriores.

Cuando terminó la guerra, ocho estudios y varios laboratorios, algunos de ellos a la altura de los mejores de Europa, daban fe de la existencia de ese utillaje en España. No es cierto, contra lo que afirmó el cronista cinematográfico Alfonso Sanchez en un espacio de la TVE que esos estudios se hallasen desmantelados al entrar las tropas nacionales en Madrid y Barcelona. Me inclino a creer que el señor Sanchez estuvo mal informado. En aquellos días los rojos estaban demasiado atareados en planear y realizar "retiradas estratégi-

cas" para ocuparse en dismantelar 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 hornadas de realizadores, arropados por la protección oficial hicieron sus primeros pinitos, el cine español en punto a "utillaje" estaba al nivel 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 autonomía de que carecían muchos de sus colegas extranjeros. Podían elegir sus asuntos y 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.

- Un cine "de espaldas al público" -

Pudieron hacer un cine inteligente, abierto a todos los públicos, pero por un extraño desvarío, cuyo origen trataré de analizar en otro lugar, optaron por un cine esotérico, de "cine-club" -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 moderno. Las oí de boca de un realizador español, Ruiz y Castillo, durante una reunión de directores celebrada por los años 1950, bajo la presidencia de José M^a Alonso Pesquera, a la que asistían los realizadores Juan de Orduña, José Luis Saenz de Heredia, Antonio Nieves Conde y otros que no recuerdo en este instante-. Vosotros sabéis muy bien -se jactó Ruiz Castillo- que yo he hecho siempre mis películas de espaldas al público -. Esas 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 "de 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 desaprovecha la ocasión de referirse a esa otra industria existente en España, en extremo poderosa y bien organizada, que por una serie de circunstancias que hemos examinado en páginas anteriores, en vez de servir de base al cine autóctono no tiene otra función que servir los intereses de un cine extranjero. Esa industria cuenta con magníficos laboratorios para el tiraje de copias, con estudios de doblaje (!ese magnífico, formidable doblaje que el español realiza como ningún otro en el mundo!) con organismos y cadenas de distribución y con siete u ocho mil cines perfectamente equipados.

- El otro cine español -

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. Paradojicamente, aunque espurio, adulterado, es el verdadero cine español, el que, no me cansaré de repetir, desde hace más de sesenta años y gracias a un dumping de dimensiones fabulosas acapara las pantallas españolas, el cine genuino 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 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 califica de espurio, de ilegítimo, de adulterado, sino el proce-

dimiento de que se vale la "industria, la genuina industria española" para darle una carta de naturaleza hispana.

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 indígena. Eso 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 cinematográfica española, cuando sabe muy bien que esa industria existe -perfectamente organizada- del mismo modo que no ignora que esa industria no sólo no ayuda al cine autóctono, sino que lo rechaza y ha tratado siempre 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 el cine autóctono al más triste y humillante de los coloniajes!)

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 absoluto, sino que ha destruido también la posibilidad de crear en nuestra patria un cine auténticamente nacional.

- La Agrupación Sindical de Directores Realizadores Españoles -

Para mí ha sido y sigue siendo un misterio cómo y por qué el señor Bardem fue designado árbitro supremo de los directores-realizadores españoles. Ignoro si fue elegido dactilarmente o por votación. Aunque en aquellos días era yo el decano de los realizadores españoles en activo, censado profesionalmente con el número 503 (4) en el Sindicato Nacional del Espectáculo, mis "camaradas directores" no se tomaron la molestia de darme cuenta de los trámites que concurrieron hasta lle-

gar a dicha designación.

El Sindicato Provincial del Espectáculo en Barcelona que siempre me ha dado pruebas de estima, subsanó esa desconsideración de mis susodichos "camaradas" convocándome a las reuniones que se celebraron en la sede del mencionado Sindicato, no sé con qué propósito, porque todo se había decidido ya en Madrid.

Estas y otras razones que creo superfluo consignar dieron por resultado que, aunque siga en activo -lo estaré hasta el último minuto de mi vida- no figure mi nombre en esa Agrupación que reúne a la élite de ese cine español que, ocho años atrás, me había segregado ya de su seno.

Se engaña quien crea que este agravio y otros muchos recibidos de las personas u organismos que en estos últimos cuatro lustros han regido o, mejor dicho, mangoneado en España las actividades del cine indígena hayan sido los móviles de esta requisitoria contra el mismo. Más que una requisitoria es una exploración clínica, un intento de descubrir y aislar los gérmenes patógenos que lo han convertido, en el pasado y en el presente, en un cadáver viviente.

No sé de quien o de quienes haya podido partir la idea de crear ese organismo llamado ASDREC que no ha hecho más que uncir al abrumado cine español a un yugo más, desliberalizando 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 puede situarlo el argentino en Argentina, el mejicano en Méjico, el venezolano en Venezuela... 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 240 millones de seres humanos y que este número será más que duplicado a fines de este siglo.

Reconozco que en el seno de esa Agrupación sindical hay hombres esforzados e inteligentes que merecen toda mi consideración, elementos de innegable valor, en número suficiente para poder fundar en ellos la esperanza de que un día pueda existir en España un cine auténticamente nacional. Y me apena pensar que hayan sido inducidos a ser integrados en un cuadro sin-

dical.

Confieso que soy un "sale, anarchique petit bourgeois". Este apóstrofe me lo lanzó cierto día, mitad en serio, mitad en broma, el escritor soviético Ilya Ehrenburg. Me hallaba en su domicilio, sito, si no recuerdo mal en la rue de Sèvres, en el Barrio Latino de París. Ocurrió esto cuando estaba yo preparando el rodaje de la película "Pax". Ehrenburg había recibido de Moscú la traducción en ruso de un artículo escrito por Pío Baroja y publicado en el diario madrileño "Ahora" sobre la tragedia de Casas Viejas. En él Baroja defendía con vehemencia a los anarquistas muertos a mansalva por las consignas del Gobierno de Azaña. (El de los famosos "tiros a la barriga") Ehrenburg se sorprendió y se indignó a la vez de que yo admirara a Baroja y el calificativo de "sale anarchique petit bourgeois" dirigido a don Pío me lo aplicó también a mí. Tal vez por eso, por mi espíritu anarquizante -yo diría más bien liberal- que es lo que más odian las extremas derechas y las extremas izquierdas que, en muchos puntos, concuerdan, halle incongruente que a una fuerza creadora como es la de un realizador cinematográfico se le pongan trabas burocráticas o sindicales.

E, insistiendo en el tema, por muchos esfuerzos que haga, no puedo imaginar a un grupo de poetas, o de novelistas o de filósofos o de hombres de ciencia encuadrados en un organismo sindical. No, repito: no veo, por ejemplo, a Juan Ramón Jiménez, a García Lorca, a los hermanos Machado, a Villaspesa, a Marquina y a otros excelsos creadores alrededor de una mesa, redactando reglamentos, presentando ponencias y elaborando mociones.

- El fracaso del llamado "cine joven" -

Yo no creo en maleficios... (pero ¡como los hay! agrega muy quedito el celtíbero que hay en mí) Lo he señalado en otro lugar y lo repito ahora: diríase que desde el nacimiento del cine español hubiera pesado sobre él un maleficio.

Ese maleficio que ha persistido a lo largo de más de medio siglo y del que todavía no se ha librado, ha cambiado

varias veces de signo y en estos últimos veinte años ha tomado el de "dirigismo a ultranza".

Entre las personas bien intencionadas que con más denuedo y constancia ha batallado para resolver el problema del cine hispano cabe destacar la figura de José María García Escudero, el cual, durante muchos años ha ejercido, dentro de aquél, funciones rectoras. Pero todo ese denuedo y toda esa pugnacidad de que ha dado siempre pruebas elocuentes sólo sirvieron para alcanzar lo contrario de lo que se había propuesto, que era, por supuesto, el engrandecimiento del cine nacional. Apasionado por un cine artístico, selecto, para minorías inteligentes (no en balde fue presidente de la Federación Nacional de Cine-Clubs) impuso sus gustos particulares, que no coincidían en modo alguno con los de la masa espectadora española y orientó a los alumnos salidos cum laude de la Escuela Oficial de Cinematografía hacia un cine nuevo "joven" destinado a poner en alto el pabellón español en los Festivales y Certámenes internacionales. Era esta la finalidad en que había puesto todo su empeño el señor García Escudero. ¡Ganar certámenes! Un loable, un patriótico propósito, pero, infortunadamente, reñido con los imperativos de la razón práctica que eran los de poner las bases de una industria hasta entonces -y según sus palabras- inexistente en España.

Los alumnos de la E.O.C. destinados a ganar Certámenes y Festivales fueron mimados, halagados, estimulados. Las empresas productoras que los contrataban tenían facilidades de crédito de que carecían las que utilizaban los servicios de realizadores menos jóvenes pero, profesionalmente, más eficaces. Se ha dado el caso de que cineistas de positivo mérito fueran postergados y poco menos que arrinconados para dar cabida a los brillantes componentes de ese cine "joven". Cito a este respecto, entre otros, el de Nieves Conde, uno de los más auténticos valores del cine hispano, que ha estado cerca de cuatro años sin realizar una sola película.

¿Han cumplido los realizadores de ese flamante cine "joven" las esperanzas que había fundado en ellos su generoso mentor?

A la vista de los resultados obtenidos puede afirmarse

que no.

Debo consignar que, a favor de los créditos concedidos por el Fondo de Protección y de las medidas derivadas de la orden ministerial del 19 de agosto de 1964, que garantizaba al "artículo" cinematográfico español una colocación obligatoria en el mercado interno nacional, los alumnos de la E.O.C. desbordaron a los realizadores profesionales en el quehacer cinematográfico. Este hecho nos lo prueban las estadísticas publicadas por Uniespafia.

En el año 1963 -esto es, antes de promulgarse aquella medida proteccionista- se produjeron en España 94 películas en total, de ellas 59 nacionales. De éstas un 15 % aproximadamente las realizaron alumnos recién salidos de la E.O.C.

En el año 1969 se produjeron 121 películas, de ellas 79 nacionales. La proporción de alumnos de la E.O.C. fue del 50 por ciento.

Un dato que revela el optimismo reinante en el medio cinematográfico en ese periodo comprendido entre el año 1963 y 1969, es que, si en el año 1963, de las 59 películas nacionales rodadas, solo 24 lo fueron en color, y las restantes 35, en blanco y negro, en el año 1969, de las 74 películas nacionales, 72 fueron producidas en color y sólo 2 en blanco y negro.

Y, cuando todo parecía sonreírle a la que han dado en llamar neciamente la Séptima Industria, sobreviene en el año 1970, fulminante, espectacularmente, el colapso.

Se ha atribuido el colapso al hecho de que se haya suspendido el pago de los créditos devengados con arreglo a la orden ministerial precitada. El Estado, al parecer, adeuda a los productores 260 millones de pesetas. La inferencia me parece ridícula. Una deuda del Estado es un valor efectivo, como el de un pagaré suscrito por una entidad cien por ciento solvente.

Son otras las causas y para conocerlas a fondo, en toda su integridad, habría que ceder la palabra a los distribuidores que han distribuido las películas realizadas por esos productores y a los exhibidores que se han visto obligados a proyectarlas al público. Al exhibidor le ocurre lo que a la Na-

turalaleza: aborrece el vacío. Y esas películas, salvo contadas excepciones, cuando no son acompañadas por una buena película "base" extranjera, suelen provocar ese aborrecible fenómeno.

He visto últimamente muy pocas películas nacionales, pero de ellas he de destacar una, realizada por un "chico" de la Escuela Oficial de Cinematografía. La ví, en compañía de otros trece o catorce espectadores, en una sala especializada de Barcelona: se titula "Días de viejo color" y fue para mí la revelación de algo inconcebible. La película, al parecer la tercera que realiza su director es, en su forma y su fondo, de un infantilismo patético que mueve a compasión. Es una muestra de un cine no ya joven sino pueril. El Sindicato del Espectáculo la calificó de INTERES ESPECIAL. De esta película dice Martínez Tomás, el prestigioso crítico cinematográfico de La Vanguardia de Barcelona.

"Tras de visionar esta nueva muestra de nuestro infortunado cine español uno se siente inclinado a rezar un réquiem por su alma. Si esto es lo que enseñan a sus alumnos los profesores de la Escuela Oficial de Cinematografía -y lo que suele premiar el Sindicato- ya podemos dar por muerto a nuestro cine."

Se concibe que en un régimen totalitario se subordine todo, incluso las actividades creadoras del pensador, del poeta, del artista, al dogma que lo informa. Lenin, al fundar en Moscú, el año 1919, el Instituto Estatal de Cinematografía obedeció a un estímulo lógico, concreto, consubstancial con su doctrina. La creación del I.I.E.C. y de la E.O.C. obedeció a resabios totalitarios que han sido ya superados. Los signos son de que nuestro régimen tiende a la liberalización, a la integración total en la gran familia democrática europea.

La Escuela Oficial de Cinematografía que ya muestra síntomas visibles de descomposición tiene que desaparecer y, fatalmente, desaparecerá. Puede decirse, en su favor, que ha servido de criba para la obtención de diez o quince realizadores profesionales que, añadidos a los ya formados en épocas anteriores pueden servir de base a una posible industria cinematográfica auténticamente nacional.

De todos modos no puedo dejar de señalar que este cribado ha sido costosísimo para la Economía española y que esos realizadores formados en la E.O.C. habrían alcanzado el mismo resultado, incluso con más ventaja y mayor brillantez, si hubiesen aprendido en la escuela que llaman en Hollywood de los "Hard Knocks" o "golpes duros". Si nos adentramos en las biografías de los grandes realizadores mundiales nos damos cuenta de que la mayoría de ellos alcanzó la cúspide de su carrera después de una larga, penosa y ruda experiencia. Un ejemplo típico nos lo suministra Frank Capra, una de las figuras cimeras del cine universal. No vendió, de niño, periódicos en la calle -tópico obligado del "self made man"- pero, atraído irresistiblemente, por el cine ingresó en 1915, cuando apenas tenía diez y ocho años en los estudios de Columbia Films, ejerciendo sucesivamente funciones de grip-man (utilero) gagman (hombre que idea, durante el rodaje, trucos o efectos cómicos) escritor de guiones para películas cortas, género "slap-stick", hasta que, en 1925, diez años después, dirigió una serie de películas cómicas protagonizadas por Harry Langdon, un oscuro actor del "establo" de Mack Sennett, el cual, gracias a los asuntos escritos y dirigidos por Capra alcanzó, por aquellos tiempos, una notoriedad igual a la de Chaplin y Harold Lloyd. Estas películas, verdaderos portentos de trama y dirección, no dieron a Capra el crédito a que era acreedor. La primera película que le dio fama fue "Lady for a Day" (Dama por un día) rodada en el año 1933, esto es, después de diez y ocho años de durísima lucha.

- Don José M^a García Escudero -

De todos los altos funcionarios del Estado que en estos últimos veinte años han dirigido los destinos de la cinematografía nacional, cabe destacar la figura de José M^a García Escudero. He citado su nombre repetidas veces en el transcurso de este trabajo, porque aparte de haber sido el que mayor tiempo ha ocupado el cargo de director general de Cinematografía y Teatro, es el que más se ha distinguido por su celo y su tenacidad en la defensa del cine hispano.

Hallándose al frente de esa Dirección juzgó que el sistema de protección consistente en conceder permisos de importación a los productores de películas nacionales era equivocado y no descansó hasta abolirlo. El convenio que firmó con el representante de los ocho o nueve "grandes" de Hollywood, si bien puso fin a las inmoralidades y corrupción a que dió lugar el sistema aludido, a la larga no hizo más que robustecer la posición del cine foráneo, particularmente el norteamericano. ¿Fueron más eficaces las medidas que, sucesivamente, se tomaron para robustecer al cine propio? La experiencia nos dice de un modo tajante que no, que todas las medidas tomadas surtieron un efecto contrario al que se buscaba.

Estimo muy útil e interesante, a este respecto, transcribir un artículo publicado en La Vanguardia de Barcelona el 24 de enero de 1967, bajo el título de LOS OBSTACULOS CON LOS QUE SE ENFRENTA EL CINE ESPAÑOL y el subtítulo García Escudero se lamenta de la excesiva importación de films extranjeros.

Madrid, 23. En una carta dirigida al director de "Pueblo" el director general de Cinematografía y Teatro, don José María García Escudero, señala de la siguiente forma los obstáculos con los que nuestro cine se enfrenta:

1º.- Su imperfecta difusión en el extranjero, no porque carezca de condiciones para la exportación sino por falta de una distribución propia. En conseguirla estamos.

2º.- El doblaje, que justifica toda la ayuda que el Estado da al cine español y sin el cual se podría suprimir cualquier ayuda. Sin embargo su eliminación radical podría crear una grave situación en algunos sectores de la industria. A la espera de las sugerencias de ésta, en todas sus ramas, estamos también.

3º.- La desorbitada importación de películas extranjeras. En todos los países al aumentar la producción nacional disminuye la importación. Así, en el periodo 1958-65, Francia aumentó la producción propia en un 11 por ciento y redujo las importaciones en un 9 por ciento. En España ha sucedido lo contrario. En ese mis-

mo periodo la producción ha aumentado en un 114 por ciento y la importación ha aumentado también, y nada menos que en un 77 por ciento, sin que el mercado haya crecido y sin que lo justifique el que nuestra producción sea poco comercial.

4º.- La cuota de pantalla, esto es, la obligación de dedicar un día de proyección al cine español por cada cuatro de cine extranjero que se creó para proteger a la producción nacional y que hoy se ha vuelto contra ella. En efecto, las películas españolas, desde el momento en que por su propia fuerza rebasan esa proporción, no tienen que ampararse en el uno de proyección obligatoria, pero, en cambio, el cuatro que se deja libre al cine extranjero se invoca para imponer no las grandes superproducciones mundiales, sino películas mediocres, arropadas por aquellas gracias al sistema de lotes. Es lo que Alfonso Sanchez ha llamado, con expresión felicísima "la exhibición obligatoria de la mala película extranjera".

5º.- La contratación a tanto alzado, que excluye al productor nacional, de los enteros rendimientos de sus películas y le priva de beneficiarse de sus éxitos, que incluso desconocía hasta que empezó a funcionar el control de taquilla.

6º.- Y, más importante, el "demonio nacional". Desdefiar lo propio y entusiasmarnos con lo ajeno; juzgar siempre a nuestro cine con tremenda severidad, menospreciar sus premios internacionales, achacar a "populachismo" sus éxitos comerciales, presentarlos como excepción y entronizar el mito de que el cine español no interesa a los españoles, en el que luego se amparan los que, debiendo acoger nuestras películas con cariño y predilección, lo hacen, tantas veces con mil recelos y sólo a fuerza de presiones legales.

- El dedo en la llaga -

Paso a comentar las declaraciones del señor García Escudero, una por una y en el mismo orden observado por él:

12.- Con un optimismo singular cree el señor García Escudero poder imponer en el extranjero, particularmente en Hispano-América, mediante un organismo estatal o paraestatal, un "artículo de consumo" como es la película, que el Estado español tuvo que imponer, por decreto ministerial, en el mercado propio, pues de lo contrario éste lo habría rechazado. La película "de espaldas al público" dirigida a ganar Certámenes -que, raras veces gana- expresión patética de la angustia vital y de la toma de conciencia que conturban el ánimo de nuestros jóvenes cineistas, rechazada por el público español, es doblemente rechazada por el de Hispano-América. He señalado en otro lugar una de las razones de esta repulsa. El gran actor y excelente persona, Fernando Rey, ha dado fe, recientemente, de esa repulsa, pero, por una discreción que alabo, aunque no comparto, calla las verdaderas razones de ella. Es muy sensible, pero ¡humano, demasiado humano! -que diría Nietzsche. El público, tanto el de aquí como el de allende el Atlántico, no tiene la grandeza de alma de perdonar al que le vuelve la espalda.

22.- Aquí el señor García Escudero pone ¡por fin! el dedo en la llaga. Al declarar que "el doblaje justifica toda la ayuda que el Estado da al cine español y sin el cual se podría suprimir cualquier ayuda" da muestras de una gran intrepidez y de una probidad extraordinaria. Desde su alto sitio denuncia un hecho de enorme trascendencia. Sus palabras entrañan el reconocimiento de que se ha cometido un tremendo error y de que, para rectificarlo, se ha creado un aparato burocrático. Da a entender que si se suprimiera el doblaje todo ese ingente aparato creado para ayudar a una industria inexistente no tendría razón de ser y se vendría abajo. Añade a continuación que su supresión radical podría crear una grave situación a la industria. ¿A qué industria? pregunto yo. ¿A la que ha tenido y tiene por función el fomento y la explotación de un

artículo de origen extranjero? Por un elemental espíritu de justicia debo hacer constar que no debe imputársele al señor García Escudero ni a las demás personas que le secundan o le han secundado en la ingrata tarea de dirigir los destinos del desventurado cine español el tremendo error al que he hecho referencia. En cuanto a sus palabras de que "espera sugerencias de dicha industria" opto por callarme. Dejo al lector que interprete mi silencio.

3º.- Los datos que aporta aquí el señor García Escudero sobre la desorbitada importación de películas extranjeras son sumamente instructivos. "España es diferente" y en este capítulo cinematográfico no es sorprendente que ocurra lo contrario de lo que ocurre en Francia. Ese aumento del 114 por ciento del que habla, es el resultado de esa inflación deliberada provocada por el aparato burocrático creado para "ayudar" a la industria fantasma.

4º.- Otra medida de protección al cine nacional que se vuelve contra él. Otro fracaso del dirigismo practicado por los mentores de la cinematografía nacional. Otra manifestación, en suma, del eterno maleficio que gravita sobre el infortunado cine español.

5º.- La contratación a tanto alzado, el sistema de los lotes y, lo que omite el señor García Escudero, ante todo y por encima de todo el hecho que sólo se da en nuestra patria de que la película nacional, después del estreno -que, con las consabidas excepciones de rigor, es ruinoso para el productor- sea exhibida en los locales de reestreno, no como película base, sino como "relleno", no son más que la expresión del poder autoritario ejercido por esa industria de origen extranjero, de la que espera sugerencias el señor García Escudero.... Es la que ordena y manda desde hace ^{más} de medio siglo en España sobre todos los intereses creados que se oponen a la creación de una industria verdaderamente nacional, el más poderoso e invencible.

6º.- Lo que dice el señor García Escudero sobre el "demonio español" es muy discutible, por lo menos en lo que se refiere al espectador español de cine. Nuestro público -esa gran masa espectadora formada, según ciertos estetas, por por-

terax- es, pese a todo lo que se diga contra él, muy inteligente y perceptivo. Sabe ver y comparar. La comparación, la odiosa comparación, la tiene constantemente ante sus ojos. En el mismo programa, junto a una película extranjera en cuya realización han intervenido escritores famosos, estrellas rutilantes, técnicos insuperables, todo ello a un costo de varios centenares de millones, ve la modestísima y pobretona película hispana, balbuciente, eastmansonrosada, diríamos lechal, por medio de la cual un grupo de adolescentes expresa sus angustias y sus ansias de ver reformada una sociedad de consumo en la que se sienten incómodos y consumidos. Es el nuestro un público con el gusto condicionado por centenares, miles de películas foráneas. Lo comparo al gourmet de paladar exquisito, acostumbrado a frecuentar restaurantes caros. Puede ocurrir y ocurre que ese gourmet, empachado por tanta exquisitez, se meta en una tasca y, buscando el contraste, se dispare unos callos a la madrileña rociados con un pardillo de la tierra. Ese gourmet que es el espectador español de cine se deleitará alguna que otra vez con "Carceleras" y "Verbenas de la Paloma". Son los callos a la madrileña del gourmet. Y no debe echarse al olvido una peculiaridad que distingue al gourmet cinematográfico español de los otros gourmets del globo terráqueo. Paga por una langosta a la Newburgh, rociada con Moët Chandon en un restaurante de cinco tenedores mucho menos, pero muchísimo menos que unos callos a la madrileña en una tasca ínfima. Este es otro de los INTERESES CREADOS, el más respetable de todos que se opone a la creación del genuino cine nacional. Es un pavoroso problema psicológico con el que ha de enfrentarse esa industria auténtica que está todavía por nacer. De su solución depende el que exista o no, en el futuro, esa industria. El hecho incontrovertible, es que el público español rechaza, con las consabidas excepciones, el llamado cine nacional. Ahora bien, una actividad industrial-artística o artística-industrial como es el cine no puede fundarse sobre excepciones y la pregunta que uno se formula es esta: ¿Es posible que en un periodo más o menos corto esas excepciones se conviertan en regla? Dejo la respuesta en el aire.

- Socialismo versus capitalismo -

Ignoro si don José Maria Garcia Escudero que conoce ahora cuál es el verdadero origen del mal que aflige a nuestro cine y tiene la gallardía de revelarlo, sigue creyendo que puede remediarse mediante nuevas medidas estatales.

Sería lamentable que así fuera.

El apasionamiento, la pugnacidad y el tesón de que ha dado pruebas el señor Garcia Escudero en el transcurso de largos años consagrados al servicio del cine español han sido caudales preciosos derrochados en defensa de una causa perdida de antemano.

En un coloquio recientemente celebrado en el Círculo Mercantil de Madrid, a propósito de la crisis número 8.787 del cine español, el precitado señor (de su señorío y honestidad no tengo la más mínima duda) afirmó que "era posible que el sistema socialista fuera más perfecto que el capitalista". En el mismo acto acusó a los hombres de cine de nuestro país, lo mismo desde el punto de vista industrial que artístico, de "lo calismo, falta de inteligencia y caserismo".

En lo que se refiere al primer punto, estoy en completo desacuerdo con el señor Garcia Escudero. Comienzo por sentar que el planteamiento de la proposición es, a mi juicio, falso. La oposición al sistema socialista no es el capitalista, sino el demoliberal, ya que el capitalismo no es más que una hijuela de la libertad.

Es posible, aunque lo dude, que el socialismo pueda crear y desarrollar industrias, elevar el nivel de vida, exaltar la justicia social, etc. etc. Ahora bien, en lo que atañe a la actividad creadora, intelectual, artística, científica, el socialismo es inoperante y, desde luego, contraproducente.

Compárense el cine norteamericano, producto del régimen demoliberal-capitalista y el ruso, fruto de la más rigurosa ortodoxia socialista. Y atengámonos sólo a sus resultados prácticos.

Es innegable que el norteamericano, con su cine, ha conquistado al mundo. Ha llevado hasta el último rincón de la

tierra (para bien o para mal) sus costumbres, su modo de vivir y de pensar, sus productos, hasta su vocabulario. Ha convertido en realidad el viejo slogan anglo-sajón *TRADE FOLLOWS THE BANNER*. Su bandera ha sido y es el cine. En cuanto al cine soviético, todas las esperanzas que puso en él Lenin, quien dijo que "de todas las artes más importantes para Rusia era el cine y que por medio de él propagaría por toda la tierra el credo marxista" no se han cumplido. Ese cine que apenas ha salido de las fronteras del mundo soviético, lo que más ha dominado ha sido el arte de la mixtificación, fabricando mitos a porrillo y creando una beatería nueva que consiste en el culto a un cine carismático sólo accesible a los elegidos de la "intelligentsia".

Lo negativo y absurdo del socialismo aplicado al cine nos lo ha demostrado clara y elocuentemente Italia. Durante cerca de un cuarto de siglo de fascismo nada que pudiera tomarse en serio salió de los estudios de un pueblo que tanto había contribuido en otra época al engrandecimiento del cine. Los hombres de Mussolini lo ensayaron todo: el cultivo de temas y de talentos exclusivamente nacionales, la importación de famosos directores y "estrellas"; la imitación de los estilos, alemán, americano, francés e incluso sueco. De nada les sirvió. Las películas que produjeron, algunas de ellas monumentales, como *Escipión el Africano*, no reflejaron más que los valores petrificados de una sociedad paralizada. Aburrían hasta a los mismos fascistas. Todo esto fue reducido a fragmentos por la liberación. La industria de Mussolini y su personal desapareció, al parecer tan completamente como desapareció, en 1918, la industria cinematográfica prerrevolucionaria de Rusia. El extraordinario documento de la ocupación alemana que tiene por título "*Roma, città aperta*" rodada en 1945, fue como un grito de guerra del cine italiano liberado. Lo lanzó Rossellini, por este solo hecho uno de los grandes del cine universal.

Por lo que se refiere a la acusación que lanza el señor Garcia Escudero a la gente dedicada actualmente en España al quehacer cinematográfico, estoy por completo de acuerdo. No obstante, al formular su acusación el señor Garcia Escudero olvida que ha sido, precisamente, el dirigismo que ha informado

el desarrollo de la presente cinematografía española uno de los causantes de esa "selección a la inversa" que es una de las consecuencias lógicas del sistema totalitario aplicado a las actividades creadoras.

P A R T E I I I

HACIA UN CINE ESPAÑOL DE PROYECCION UNIVERSAL

I

LA UNICA SOLUCION DEL PROBLEMA CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL

- Un vasto imperio en el que no se pone el sol -

O, en otros términos más prosaicos, en concordancia con el propósito que me ha movido a escribir este ensayo sobre la inexistencia de una industria cinematográfica nacional y la posibilidad de crearla sobre bases económicas reales: un mercado que, en la actualidad, cuenta con unos 240 millones de clientes posibles de ese "artículo de consumo" que es la película cinematográfica.

En mayo del año 1917, de regreso de un viaje a la Argentina, Ortega y Gasset escribía en un prólogo dedicado a los suscriptores de El Espectador estas palabras que para so-
laz, alivio y descanso de los ojos y del espíritu del esforzado lector que hasta aquí me ha leído, transcribo a continuación:

"Los espíritus selectos que en la Península se esfuerzan por aumentar la cultura española deberían hacer la travesía del Atlántico a fin de reconfortarse. Estén seguros de que allende el mar no serán confundidos y cobrarán fe en el sentido de su esfuerzo.

Mas sobre esto recibirán con el vigor irremplazable que posee lo intuitivo la más importante experiencia. Para un escritor, para un poeta u hombre científico las separaciones políticas de los Estados son in-existentes cuando bajo ellas fluye, quiérase o no, la identidad lingüística. El pico de la pluma o el aire trémulo que hace la voz conmoverán indistintamente los nervios de hombres que pertenecen a Estados muy diversos. Un escritor español no debiera, pues, sentirse a más distancia de Buenos Aires que de Madrid.

Allende la guerra, envueltas en la rosada bruma matinal se entrevén las costas de una edad nueva que relegará a segundo plano todas las diferencias políticas, inclusive las que delimitan los Estados, y atende-

rá preferentemente a esa comunidad de modulaciones espirituales que llamamos la raza. Entonces veremos que en el último siglo, y gracias a la independencia de los pueblos, centro y sudamericano, se ha preparado un nuevo ingrediente presto a actuar en la historia del planeta: la raza española, una España mayor, de quien es nuestra península sólo una provincia. Mas para ello es preciso que los escritores españoles y por su parte los americanos -se liberten del gesto provinciano, aldeano, que quita toda elegancia a su obra, entumece sus ideas y trivializa su sensibilidad. El literato de Madrid debe corregir su provincianismo en Buenos Aires, y viceversa. El habla castellana ha adquirido un volumen mundial; conviene que se haga el ensayo de henchir ese volumen con otra cosa que emociones y pensamientos de aldea.

La cosa es más sencilla y no tan inmodesta como pudiera parecer. Dentro del reducido círculo de atención a que mi obra aspira, puedo afirmar que buena parte de mis lectores preferidos están en Buenos Aires.

Mi viaje ha retrasado la publicación de este segundo tomo, pero, en cambio, me es lícito decir al sacarlo a luz, hinchando un tanto la voz:

-En las páginas de "El Espectador" no se pone el sol."

De las tres Américas que, en gran parte, he recorrido, conozco particularmente Méjico y mis emociones recordando a este país son parecidas a las experimentadas por el insigne pensador español en Argentina.

La primera vez que estuve en Méjico, por los años 1918-1919 tenía esta nación poco más de veinte millones de habitantes. Hoy sobrepasa los sesenta millones y se calcula que tendrá el doble al finalizar el siglo. Este crecimiento demográfico de Méjico es una pauta que puede aplicarse a las demás naciones americanas hispano-parlantes.

- Un Mercado Común cinematográfico hispano-americano -

Vislumbro en lontananza los contornos aun indefinidos de un Mercado Común Cinematográfico Hispano-Americano.

Un sueño, una utopía, exclamará, desdeñoso, ese hombre de cine de nuestro país al que acusa el señor García Escudero de "localismo, falta de inteligencia y caserismo."

Baso ese sueño en un estudio comparativo de los dos mercados, el que yo llamo Mercado Común Hispano-Americano y el Mercado Común Europeo. Las cifras las he sacado de unas estadísticas publicadas recientemente por la ONU.

Total de habitantes de las naciones de Europa Occidental que integran el Mercado Común Europeo	184.180.000
--	-------------

divididos en las siguientes naciones:

Alemania Occidental	58.100.000
Bélgica	9.700.000
Francia	50.840.000
Holanda	12.900.000
Italia	52.300.000
Luxemburgo	340.000

Total de habitantes de las naciones hispano-parlantes, o Mercado Común hispano	239.200.000
--	-------------

divididos en las siguientes naciones:

Argentina	24.300.000
Bolivia	5.100.000
Colombia	22.800.000
Costa Rica	2.000.000
Cuba	9.000.000
Chile	11.200.000
República Dominicana	5.200.000
Ecuador	7.300.000
España	33.500.000
Guatemala	5.100.000

Honduras	3.000.000
Méjico	56.500.000
Nicaragua	2.200.000
Panamá	1.500.000
Paraguay	2.500.000
Perú	12.500.000
Puerto Rico	2.500.000
El Salvador	3.500.000
Uruguay	3.000.000
Venezuela	11.500.000

Núcleos étnicos hispano-parlantes en
los Estados Unidos, Africa del Norte,
Egipto y Grecia 15.000.000

Como se ve la diferencia en volumen de habitantes de estos dos Mercados es a favor del Mercado Hispano-Americano. Pero si contrastamos la importancia respectiva de las áreas 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 áreas metropolitanas de más de un millón de habitantes de las naciones que integran el Mercado Común Europeo 21.950.000

divididos en las siguientes capitales:

Berlín	2.150.000
Amsterdam	1.000.000
Bruselas	1.100.000
Hamburgo	2.600.000
Milan	1.800.000
Munich	1.200.000
Nápoles	1.000.000
Paris	7.500.000
Roma	2.500.000
Turín	1.100.000

Total de habitantes de las áreas metropolitanas de más de un millón de habitantes de las naciones hispano-parlantes:	35.700.000
--	------------

divididos en las siguientes capitales:

Méjico	7.800.000
Buenos Aires	7.200.000
Madrid	3.200.000
Bogotá	2.500.000
Barcelona	2.000.000
Santiago de Chile ...	2.500.000
Lima	1.800.000
Caracas	2.000.000
La Habana	1.800.000
Guadalajara (Méjico).	1.500.000
Medellin	1.000.000
Montevideo	1.400.000
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, religión y costumbres e idiosincrasia 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. Ahora bien, para tener acceso a ese mercado y poder competir libre y lealmente con las otras cinematografías hispano-americanas radicadas en dichos países de habla española, el cine nuestro deberá antes desligarse de todas las trabas que, actualmente, le impiden salir de su mortal atonía.

- No propugno una revolución sino una liberación -

Las medidas que sugiero, inspiradas en un principio demoliberal, no están refidas en modo alguno con el que impera en esas naciones hermanas. Por consiguiente no surgirán dificultades que no puedan ser superadas para establecer las bases de ese Mercado Común que reuniría en una sola vasta nación y bajo el mismo signo a esa raza española de que habla nuestro Ortega.

Esas medidas serían las siguientes:

a) Prohibición total, absoluta, terminante del doblaje.

Como ya he expuesto y repetido hasta la saciedad la sustitución de las voces originales por voces españolas es, taxativamente, una adulteración que permite que la película primigenia, extranjera, adquiera carta de naturaleza española y no sólo compita ventajosamente con la película indígena, sino que la desplace de un mercado que debiera legítimamente pertenecerle. Además de esta adulteración, la película foránea merced a circunstancias especiales sólo privativas del producto cinematográfico ha podido ejercer a lo largo de muchos 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- los errores cometidos a través de más de medio siglo y cuya acumulación ha traído el presente estado de la cinematografía nacional. Un buen amigo mío, técnico y sindicalista cien por cien, enterado de mis propósitos me sugiere la idea de que esta prohibición radical del doblaje que propugno, la haga extensiva al de las películas nacionales. En este punto discrepamos mi buen amigo y yo. Partidario acérrimo de la iniciativa privada y de la empresa individual -en lo que respecta al quehacer cinematográfico- no creo en prohibiciones ni en nada que atente a esos principios liberales. La prohibición que yo propongo y, que a mi juicio, debe dictar el Estado, por una serie de imperativos, uno de ellos, muy importante, el económico, no va dirigida contra la importación del producto foráneo, sino con-

tra el proceso de alteración a que le somete el importador para que pueda competir con ventaja con el producto indígena. Es el procedimiento el que considero ilícito y, como tal, debe ser prohibido. Ahora bien, si en virtud de esa libertad de acción que juzgo fundamental, ese procedimiento es empleado por una empresa productora nacional, incumbe a los organismos sindicales coartar o limitar esa libertad, si lo considera necesario para los intereses de los sindicatos. Son los componentes de las secciones afectadas, intérpretes, técnicos, etc. quienes deben hacerlo. Cabe también hacer una excepción y permitir el doblaje en determinadas películas realizadas en plan de co-producción con países europeos, siempre que los cuadros técnicos y artísticos fueran predominantemente españoles. Estos casos han sido y son poco frecuentes. En general y, según la graciosa y acertada definición de "La Codorniz" en esas co-producciones, lo único que ponen los españoles es la "co". Estoy persuadido de que la nueva industria cinematográfica hispana que surgiría de ponerse en práctica las medidas que sugiero no tendría interés en esas co-producciones y concentraría todos sus esfuerzos en fusionar sus intereses con los de los países hispano-parlantes.

En cuanto al doblaje de las películas nacionales tampoco tardarían mucho las empresas nacionales en abandonarlo: tan pronto como se enteraran de la oposición al mismo de los públicos hispano-americanos.

b).- No se pondrían trabas a la introducción en España de películas extranjeras, siempre que se exhibiesen sin adulteraciones ni aditamentos de clase alguna y fuesen aprobadas por la Censura española. Como medida excepcional se permitiría la sobreimpresión de títulos explicativos. Por este permiso el importador de películas extranjeras pagaría un cánón muy elevado, muy superior al que paga en la actualidad por el doblaje. No se me oculta que esta medida parecerá a primera vista algo insaudito, incluso -para la gran mayoría de los componentes de nuestra fantasmagórica industria- una muestra manifiesta de enajenación mental. Tiene, sin embargo, un alcance de una importancia extraordinaria, como verá el lector si tiene la paciencia de seguir adelante en la lectura de este trabajo.

c).- Como quiera que las películas importadas y dobladas en estos últimos treinta años 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 periodo de explotación a designar y que no sería en modo alguno superior a los cuatro años. Pasado este plazo dichas películas deberían ser exhibidas sin doblar y, si lo creyera conveniente el importador, con sub-títulos, siempre que pagara el cánón correspondiente.

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 que aquí sugiero y tras un periodo de transición más corto de lo que podría suponerse, en muy poco tiempo se independizaría económicamente 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 absoluta de acción, limitada no obstante por una Censura rigurosa que juzgo imprescindible en una comunidad como la nuestra proclive 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 dió el cine italiano en cuanto se vió libre del "dirigismo" confirma 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 ne-

cesarias para imponerse en el mercado propio y ocupar un puesto digno y prestigioso en ese Mercado Común Hispano-Americano que yo vislumbro, muchísimo más asequible para nosotros que el Europeo.

II

LOS INTERESES CREADOS

- Con los intereses creados hemos topado, amigo Sancho -

Hemos visto en un capítulo anterior cómo un alto rector de la cinematografía oficial española, imbuido al fin de la verdad, reconoce honradamente que se ha cometido un error y, sin decirlo, da a entender la enorme trascendencia de ese error que ha persistido a través de más de un cuarto de siglo.

Reconocido el error, lo lógico es que inmediatamente se proceda a rectificarlo. Estoy persuadido de que esa persona que con tanto ardor y firmeza ha luchado por el engrandecimiento de ese enano que ha sido siempre el cine español lo habrá intentado y de que se habrá convencido de la inutilidad de sus esfuerzos. Me malicio que, remedando al inmortal orate, se habrá dicho: "Con los intereses creados hemos topado, amigo Sancho."

Esos intereses creados me sugieren la imagen de una bola de nieve, de escaso tamaño al principio, que rodando a través del tiempo por la pendiente de la incomprensión, llega a convertirse en una montaña. Mas no lo olvidemos, una montaña de nieve y, como tal, fácil de arrasar. Porque si el propósito es levantar una potente industria cinematográfica nacional hay que comenzar por despejar el terreno en que haya de asentarse el monumental edificio y eliminar todo aquello que estorbe la construcción de sus cimientos.

Antes de seguir adelante creo necesario hacer una pausa para dilucidar un punto importante. Hablo de un propósito y de lo que entraña su consecución. Cabe aquí la pregunta ¿quién o quiénes persiguen ese propósito? Porque la triste realidad es que dentro de ese mundillo dedicado en la actualidad, en España, al quehacer cinematográfico hay pocos, muy pocos que deseen ver implantadas en su totalidad esas medidas drásticas que propugno y que son absolutamente indispensables para crear una sólida industria cinematográfica nacional. Por-

que -y esa es otra triste realidad- el español y, particularmente, el que se dedica al precitado quehacer es patriota, únicamente cuando su patriotismo no está refrito con sus intereses inmediatos.

En este caso particular que atañe, no a la protección de una industria deficitaria, sino a su transformación en industria rentable -considerablemente rentable- es al Estado español al que corresponde hacer tabla rasa de esos intereses creados, o intereses inmediatos, que se oponen a esa transformación, guiándose no solo por motivos más o menos abstractos -presencia de España en el ámbito universal, exaltación de nuestros valores culturales, artísticos, científicos y otros- sino por razones fundamentales de Economía.

Fueron necesarios muchos años para que un régimen español se percatara de la fenomenal rentabilidad del Turismo. Hoy en día es una de las primeras "industrias" de España por no decir la primera. Y cifro mi esperanza en que la presente Administración se dé cuenta exacta de lo que es para mí una verdad incontrovertible, a saber: que la industria cinematográfica que hoy se encuentra próxima a sucumbir, puede llegar a ser una fuente de riquezas incluso superior a la del Turismo.

No es una visión distorsionada, producto de un idealismo desorbitado. La carga de años que llevo sobre mis hombros es más bien propicia al escepticismo y al desencanto.

- En torno a los intereses creados -

Compuesto por muchos intereses inmediatos, grandes, pequeños y minúsculos, forman un conglomerado que da la impresión de algo desmesurado, imposible de demoler. No hay tal si se examina desde todos los puntos de vista la cuestión, pero debo admitir que su demolición radical traería consigo, forzosamente, en los primeros tiempos, un desequilibrio notable en ciertos sectores de la industria cinematográfica existente, basada como he dicho y repetido, en la importación y explotación de un artículo de consumo de origen extranjero.

En puridad dicho artículo debería ser "consumido" por el "consumidor" español tal como llega de su país de origen.

Y si en mi mano estuviera, sin apartarme en lo más mínimo de mis principios demoliberales, prohibiría de un modo tajante todo proceso de alteración o adulteración que modificase la esencia pristina de dicho artículo. No obstante, en consideración a que dicha medida sobremanera drástica sería considerada -injustificadamente- como un ejemplo odioso de autoritarismo, permitiría ese otro proceso de adulteración menor que consiste en la inserción en el precitado artículo -el film- de títulos explicativos.

La obligación de pagar un canon considerable por el permiso de sobreimpresión de títulos reduciría la importación de las películas llamadas de clase B. Y, mientras no se cubriera el hueco con el producto nacional u otro espectáculo alternativo, se produciría una situación lógicamente previsible. Esta situación afectaría al Exhibidor, pieza importante del abanico de intereses creados de la cinematografía española, que daría inmediatamente la voz de alarma. Y con los tintes más sombríos presagiaría muy graves consecuencias, tales como descenso catastrófico de las recaudaciones, paro forzoso, baja en la recaudación de impuestos, etc. Dice un adagio anglosajón que no puede hacerse una tortilla sin romper huevos. Y si bien puede haber un asomo de verdad en ese ineluctable objeción del Exhibidor, la lesión que sufrirían sus intereses no tendría ni con mucho dimensiones de crisis insuperable.

Desde hace mucho tiempo hasta el presente el Exhibidor español, con contadas excepciones, no ha tenido ocasión de desplegar actividad mental extraordinaria para ofrecer al público su espectáculo favorito. Los poderosos trusts de origen extranjero que han regido desde hace más de medio siglo el espectáculo cinematográfico español han impuesto sus rigurosos diktats a los exhibidores nacionales y éstos no han tenido más remedio que subordinarse a ellos.

El caso del exhibidor forzado a programar todo un lote de películas de infima calidad con una pérdida ineludible, porque sólo a ese precio le está permitido explotar determinada "superproducción" de éxito asegurado ha sido y es moneda corriente en este amplio sector de la actividad cinematográfica nacional.

Mis relaciones y mis amistades con varios importadores de películas extranjeras, particularmente con el que durante largos años fue director general de la Paramount en España, Messeri, me ha permitido la posesión de datos muy interesantes y completos sobre los métodos empleados por las empresas extranjeras, para imponer el material fílmico foráneo en los circuitos de exhibición existentes en España. Gracias al inefable clima de libertad de que han gozado siempre en nuestro país han podido ejercer en él, sin trabas de ninguna clase, lo que les prohíbe terminantemente en los Estados Unidos la ley anti-trust. A diferencia de España, en donde el sector Exhibición ha seguido un ritmo apenas fluctuante acompañado a los imperativos de las grandes empresas extranjeras que señorean el mercado nacional, en el extranjero y, particularmente en los Estados Unidos, el precitado sector ha experimentado, en el transcurso de los años y en repetidas ocasiones crisis y cambios de enorme importancia.

La fundación, por ejemplo, de la empresa First National, formada por un grupo de exhibidores, tuvo por origen los abusos de los productores poseedores de "estrellas" que imponían sus films a precios prohibitivos. Para comenzar, First National, empleando la misma arma de sus contrincantes, se procuró la exclusiva del "astro" más famoso de aquellos tiempos: Charles Chaplin. En la época tuvo enorme resonancia aquella operación que aseguraba al genial artista un sueldo de un millón de dólares al año, suma jamás alcanzada en el mundo por artista alguno.

- Los muy respetables intereses de los Exhibidores españoles -

La nueva situación que crearían las medidas coercitivas que pudiera dictar la Administración para contener y reducir el dumping -prohibido taxativamente por las leyes internacionales- causante de todos los males sufridos por el cine indígena, obligaría a los Exhibidores españoles a poner en práctica todos los recursos de la imaginación para contrarrestar los efectos de la crisis a que diera o pudiera dar lugar las referidas medidas.

Recuerdo a este propósito que, durante mi estancia en Méjico, por circunstancias cuyo origen he olvidado, las empresas distribuidoras de películas norteamericanas promovieron una huelga. Como el producto autóctono no bastaba para satisfacer las necesidades del mercado mejicano, los distribuidores independientes y los exhibidores se afanaron de consuno para hallar una solución inmediata al conflicto planteado por los dueños y señores del mercado fílmico indígena. Lo hallaron prontamente. Existía un stock considerable de películas de todos los orígenes, italianas, francesas, inglesas, argentinas, incluso rusas, que por los procedimientos de absorción impuestos por los "gringos" no habían conseguido hallar acomodo en los programas de los cines aztecas. Hubo, en su selección, l'embarras du choix. Aunque no eran todas de excelsa calidad, rompían por lo menos la monotonía, la uniformidad y el almibaramiento del producto hollywoodense. Esta huelga me procuró, entre otras satisfacciones, la de ver excelentes películas francesas, entre las cuales recuerdo con fruición dos de Sacha Guitry -una de ellas titulada "L'histoire d'un tricheur" que era una verdadera delicia.

La huelga lesionó apenas los intereses de los Exhibidores y los "gringos" tuvieron que claudicar. El tan vituperado imperialismo norteamericano es eminentemente flexible e inteligente y sabe acomodarse a las circunstancias. Su supremacía estriba, más que en su superioridad, en la inferioridad de los que se someten a ella por razones generalmente, de orden crematístico.

Relacionado con lo que acabo de señalar sobre la necesidad, por parte del Exhibidor, de apelar a los recursos de la imaginación para resolver ciertas situaciones difíciles, no creo superfluo referir un episodio de mi vida profesional, en que, por un tiempo limitado, ejercí las funciones de exhibidor. Esto ocurrió también en Méjico, pero veinticinco años atrás. Hallábame en El Paso, Texas y por circunstancias especiales, una de ellas mi deseo de conocer lo que sucede "detrás de la taquilla" había aceptado el cargo de "House Manager" de un circuito de cines situado en la populosa barriada mejicana de la citada ciudad fronteriza. La empresa -"The

Amusement Company"- pertenecía a los hermanos Calderon, amigos míos y clientes de mi negocio neoyorquino. El anterior gerente había sido despedido a causa de su incompetencia y yo tuve que rectificar muchos de sus errores. Uno de ellos fue un contrato con la Universal Pictures por el que nos obligábamos a exhibir en tres locales, simultáneamente, una "superproducción" titulada "Outside the law" (Fuera de la Ley) protagonizada por Priscila Dean, una "estrella" muy renombrada en la época. La suma que debíamos abonar era sumamente elevada y no estaba en concordancia con el tipo de público que frecuentaba nuestras salas, gentes humildes de escasos recursos (las que en la actualidad reciben en los Estados Unidos el nombre despectivo de "chicanos"). Fui a Dallas, centro de distribución de películas del Estado de Texas para cancelar el contrato. No lo conseguí. Los dueños de la empresa se resignaron. La Universal les surtía de "serials", en aquellos tiempos el plato favorito de las masas y no convenía indisponerse con ella. Se proyectaría la película, se perdería dinero, pero, Dios mediante, nos resarciríamos gracias al "serial" que estaba a punto de salir de los estudios de la Universal. Mas el conformismo no figura entre mis virtudes; pedí un crédito extraordinario para propaganda, me lo concedieron a regañadientes y puse en práctica un plan publicitario en torno a la heroína del film, una bella mujer que comete un crimen y se escapa de la penitenciaría en la que cumple su condena. Hice repartir por muchachos vestidos de mensajeros de la Western Union millares de telegramas que decían así: "Cerrar puertas y ventanas. Anda suelta por la ciudad una famosa criminal". Mandé fijar carteles con la fotografía, medidas antropométricas y huellas dactilares de la protagonista. Decidí exhibir el film en un solo local, elegí el de mayor capacidad del circuito y con la ayuda de un pintor decorador llamado Ridgeley, el cual, pese a su apellido británico, era más catalán que el Ampurdán, convertí la fachada del cine en la de una Penitenciaría. Travestí al personal del cine; las mujeres, taquillera y acomodadoras vistieron uniformes a rayas, de seda; los hombres, uniformes de calaboceros y vigilantes, éstos armados de látigos y mosquetones. La película alcanzó

un éxito clamoroso: se mantuvo varias semanas en el cartel y rindió a la empresa un beneficio considerable.

Por supuesto no pretendo en modo alguno con este ejemplo sugerir a los exhibidores españoles la necesidad de convertir sus cines en barracones de feria o de organizar espectáculos callejeros para anunciar el que ofrecen dentro del local. Los tiempos han cambiado, mas no la psicología de las multitudes, y si esos procedimientos han caducado, hay otros que los han sustituido, todos ellos movidos por un mismo propósito, el de sacar a las personas de sus casas y llevarlas al lugar en donde se celebra el espectáculo. No importa cual pueda ser el incentivo -el sorteo de un piso en la Costa del Sol o, si me apuran mucho, la rifa de un jamón de Jabugo- pero siempre a condición de que el espectáculo en sí sea de cara y no de espaldas a esas personas que, como expresa el dicho popular "se retratan en la taquilla". Este es, en consecuencia, el requisito sine qua non para que el público asista al espectáculo cinematográfico: que la película exhibida sea de su agrado. Una publicidad desaforada en torno a una mala película puede conseguir que el público llene a rebosar el local en que se exhiba los primeros tres o cuatro días, pero a medida que pasen éstos el número de espectadores irá disminuyendo hasta dejar finalmente la sala vacía. Por el contrario, presente el empresario una buena película, sin publicidad alguna, y el proceso se desenvolverá a la inversa. La publicidad más eficaz es, por lo tanto, la que en el argot cinematográfico hollywoodense tiene por nombre "mouth to mouth advertising" o "publicidad de boca a boca". Esto lo saben muy bien los exhibidores españoles.

De todo lo que antecede se desprende que, en última instancia, es la película, su acción directa sobre los sentimientos y los gustos del público, la base única en que descansa la industria cinematográfica en todas sus manifestaciones.

Otra contingencia a la que tendrían que enfrentarse los exhibidores españoles, si se toman las medidas que propugno, sería la supresión paulatina de los programas dobles. La restricción de las importaciones de películas extranjeras de la clase B traería como consecuencia una escasez de material foráneo muy beneficiosa para la Economía española. El hueco de-

jado por la película de "relleno" podría ser ocupado por un número de variedades. Sería de justicia que renaciese un género que pereció, precisamente, de una forma alevosa, a manos de un espectáculo venido de fuera. Sobran en España e Hispano-América artistas de todos géneros que llenarían con ventaja el hueco dejado por esa segunda película-apéndice. La película española dejaría de ser la eterna "segundona" en los programas de nuestros cines y, como ocurre en Méjico y otros países americanos con su producción propia, aquélla sería en todas las circunstancias la película-base.

En conclusión: estimo muy respetables y dignos de consideración los intereses de los exhibidores españoles. Lo afirmo sin el más leve asomo de sarcasmo o de ironía. Pero por encima de sus intereses sitúo los de la nación que son también, por extensión, los de las naciones hermanas allende el mar que hablan nuestro idioma, cuyas industrias cinematográficas, de tomar cuerpo mi idea de crear un Mercado Común Fílmico Hispano-Americano, tomarían una parte activa en el desarrollo de la nuestra con la natural reciprocidad por parte de ellas.

- Otro de los "intereses creados", minúsculo, pero de profundo arraigo -

He examinado sumariamente -los límites que he asignado a este trabajo no me permiten otra cosa- las consecuencias que tendrían para los exhibidores españoles las medidas restrictivas que, forzosamente, habrían de tomarse para implantar una industria cinematográfica nacional rentable y mantengo mi criterio de que no producirían efectos que no pudieran ser remediados en un plazo corto.

Quedan, ahora, por examinar otros intereses creados menores, pero de tal fuerza y de tan profundo arraigo que les hacen ser verdaderamente temibles.

Los hay mayúsculos y minúsculos. Entre estos señalaré los de los dobladores de películas extranjeras. Se trata de un grupo reducido, pero en extremo activo. Formado por técni-

cos y artistas especializados, defienden sus fueros y privilegios con una energía y un tesón dignos de mejor causa. Aunque lo creo innecesario, quiero hacer constar que mi profunda e inmutable aversión al doblaje no entraña resentimiento personal alguno contra los que lo cultivan profesionalmente. Es una actividad honorable como la que más y entre los que se dedican a ella cuento con excelentes amigos, uno, especialmente entrañable, Adolfo de la Riva, residente en la actualidad en Méjico, que fue uno de los primeros en practicarla y perfeccionarla en España.

De la fuerza "activista" de dicho grupo da una idea la victoria alcanzada al conseguir que los films extranjeros programados por la TVE, doblados en Méjico o Puerto Rico, fueran "redoblados" por él en nuestra patria.

Los pensamientos y comentarios que suscitaron en mí ese pleito entre la TVE y los dobladores españoles, ganado finalmente por éstos, los expresé de un modo brillante, muchísimo mejor de lo que yo pudiera hacerlo, el prestigioso escritor Salvador Pániker, en una carta al director de La Vanguardia de Barcelona. No resisto a la tentación de transcribirla:

"Señor Director de LA VANGUARDIA.

Mí querido amigo:

Considero un error importante que los telefilms extranjeros se intenten ahora "doblar" en España. Primero, por un fenómeno de alergia: las voces que doblan los filmes son las mismas que suenan en los anuncios publicitarios; con lo cual se produce un reflejo condicionado de perfecto hastío. Segundo, porque ya que no podemos mantener la fidelidad del sonido original, entiendo que la voz exótica de los dobladores de ultramar produce, al menos, un benéfico efecto distanciador; queda claro que se trata de "otras voces y otros ámbitos". Tercero, porque es obvio que los doblajes realizados en Puerto Rico, país bilingüe e inmerso en la subcultura americana, han de resultar forzosamente más connaturales que los nuestros. Cuarto, porque soy contrario a todo intento de "españolizar" lo que no es españolizable.

En fin; si esa idea del doblaje a la española prospera, preveo, amigo mío, que se va a producir un fuerte incremento de la "monodimensionalidad" hispánica. Es grande el poder subliminal de la fonética. Es grande el poder uniformador de un código lingüístico. En cuanto el señor Ironside comience a decir que "no hay que pedirle peras al olmo" y frases por el estilo, entraremos en camino de comprobar que en California la gente es igual que en Cuenca. Y que sean de Cuenca o de California todos cobran apariencia de anunciadores de electrodomésticos.

Por estas consideraciones -amén de otras que aquí no caben- yo sugiero que Televisión Española reconsidere la idea de doblar en España los telefilmes de importación.

Agradeciendo la transcripción de esta minuta, quedo como siempre suyo afectísimo y amigo,

Salvador Pániker."

Como he señalado anteriormente se trata de un grupo formado por técnicos y artistas muy competentes y estoy seguro de que merced al impulso que tomaría la industria cinematográfica nacional al ser eliminado el doblaje, no tendrían la menor dificultad en incorporarse a actividades afines, dentro de la misma.

La cortedad de visión es una de las características más acentuadas del que se dedica en España al quehacer fílmico. No hay ninguna razón para que los dobladores escapen a este defecto óptico, aparentemente connatural al cinematografista celtibérico.

- El más arduo de los intereses creados -

No ocurriría lo que a los dobladores que, repito, hallarían muy pronto una sustitución de su puesto de trabajo sin salir del ámbito cinematográfico, con aquellos intereses que yo califico de mayúsculos constituidos por un grupo nutridísimo de funcionarios del Estado que, a lo largo de treinta

años, se han esforzado inútilmente en resolver un problema que sobrepasaba su comprensión. En realidad no se les puede reprochar su manifiesta incomprensión y su miopía. ¡Cómo iban a percibir lo que no supieron o no quisieron ver los componentes de ese cine clásico español al que tantas veces me he referido en el transcurso de este trabajo!

El mantenimiento de ese ingente aparato burocrático creado para proteger a la industria cinematográfica nacional no tendría razón de ser si se librara a ésta de los grilletes que hoy la inmovilizan, que son única y específicamente el doblaje. Este parece ser el criterio del señor García Escudero, el hombre que consagró más años y mayor empeño a la resolución del problema cinematográfico español. Sin embargo, el doblaje no es más que una parte del lastre que desde hace mucho tiempo viene arrastrando nuestra fantasmal industria, una parte desde luego muy importante, mas no la totalidad del agobiante gravamen, y su supresión radical mejoraría desde luego la situación mas no resolvería el problema.

Voy a suponer que en las medidas que en estos momentos parece ser que se están elaborando para conjurar la crisis que sufre en la actualidad dicha espectral industria se adopte la de suprimir el doblaje. Es mucho suponer, pero todo es posible en la vida del Señor. Ahora bien, pregunto yo: ¿Suprimido el doblaje se suprimiría la tutela de los organismos estatales sobre la cinematografía nacional?

That is the question.

Una cuestión pavorosa -debo agregar- de vida o muerte para este eterno enfermo que es el cine español.

Hace treinta y cinco años, exactamente en marzo del 1935, la revista CINEMA publicó una entrevista celebrada por su director con Florián Rey, uno de los mejores realizadores del cine patrio. (El dato lo ha recogido y publicado recientemente la revista "Triunfo") Entresaco de dicha entrevista estos párrafos que, pese al tiempo transcurrido, son de una palpitante actualidad.

- Y pasando a otra cosa ¿qué le parece la tan cacareada cuestión de la protección oficial a nuestra industria? ¿La cree posible y beneficiosa?

- De ninguna manera. ¡Que el Estado no se acuerde nunca de nosotros es lo que más deseo! ¡Que ningún político ponga sus manos sobre el cine con la intención de protegerlo! Nuestros políticos no están capacitados para proteger ningún arte, y mucho menos éste, cuya modernidad no encuadra en los viejos moldes de nuestra política. Ya sé que se ha pensado en obligar a los empresarios a exhibir un porcentaje de películas nacionales.

- Eso es inadmisibile.

- Claro que lo es. Y por una razón muy lógica. Ellos han proyectado siempre lo que estaba bien y aún regular. Obligándolos a pasarlo todo, además de resultar beneficiados muchos aprovechados, la calidad de los films bajaría considerablemente. Todos nos sentiríamos tentados de gastar menos y aligerar para hacer mayores los beneficios, ya que los films buenos y malos rendirían lo mismo en la explotación. Así, al menos ha sucedido en Francia. Yo no niego que podría darse al cinema una protección inteligente, pero es mucho pedir. Todo se volverían juntas compuestas por los amigos y correligionarios del político en el poder y los protegidos serían ellos. Después, para justificar sus cargos, darían tal o cual medida, con arreglo al falso concepto que se tiene por ahí del cinema, y hétenos que la protección quedaría convertida en un hecho manifiesto.

- ¿Entonces usted renuncia a toda protección oficial?

- Renuncio rotundamente. Que sea el público el que nos proteja cuando logremos complacerle. El Estado que emplee sus esfuerzos en ayudar al arte lírico o al dramático, que buena falta le hace."

Es innegable que Florián Rey, uno de los pocos artistas que ha producido el cine español en toda su historia, tenía además muy desarrollado el sentido premonitorio.

Rechazo como él, de un modo contundente, toda tutela del Estado sobre una industria de una índole muy peculiar que por estar basada sobre valores humanos espirituales necesita para su sustento y desarrollo el aire puro de la libertad.

Sin embargo en un caso como este que atañe a la existencia o inexistencia de una industria tan vital como es la cinematográfica, estima absolutamente indispensable la intervención del Estado español, no para dirigirla, sino para poner fin a una situación anómala estructural que por una miopía colectiva ha perdurado a través del tiempo y ha hecho imposible su existencia normal. La verdad, la gran verdad que no sabe o no quiere ver la mayoría de los que en el momento presente se interesa por la suerte de la cinematografía española, es que esa actividad que se ha dado en llamar desatinadamente la Séptima Industria, está fundamentada en una ficción y por ello todas las medidas que se tomen para sostenerla están condenadas al fracaso.

Insisto, pues, que las únicas disposiciones que deben tomar los poderes públicos son los que he señalado, inspirados en mi experiencia y en el conocimiento exhaustivo de una actividad a la que he dedicado prácticamente toda mi vida.

Debo repetir una vez más que esas medidas que propugno no están reñidas en absoluto con la ortodoxia democrática liberal que condena de un modo concluyente dos de las peores plagas del capitalismo: el "trust" y el "dumping". Estas dos plagas, instaladas con caracteres endémicos en el organismo cinematográfico hispano han sido la causa de que no haya podido jamás crearse una industria cinematográfica con bases económicas que aseguren su normal desarrollo y crecimiento.

En resumen, examinando fría y objetivamente la cuestión hallaremos que ésta ofrece sólo dos soluciones:

I.- La aplicación del sistema demoliberal o capitalista. El Estado protegerá los intereses de la empresa privada y empleará para ello todas las medidas restrictivas que sean necesarias, siempre que sean compatibles con los principios

constitucionales inherentes a ese sistema.

II.- La aplicación del sistema socialista-marxista en toda su integridad. Nacionalización de la industria cinematográfica y siguiendo los ejemplos de la Italia fascista, de la Alemania Nazi y de la U.R.S.S. el Estado dirigirá todas sus actividades subordinándolo todo a la fórmula mussoliniana: Todo por el Estado, nada fuera del Estado, nada contra el Estado.

Queda descartado el tercer sistema, híbrido, aplicado al cine español por los poderes públicos en estos últimos treinta años. Como se ha visto ha resultado ser ineficaz, inoperante y enormemente costoso.

En cuanto a los sistemas I y II, los resultados están también a la vista. En el transcurso de medio siglo los Estados Unidos, con su cine "comercial" han invadido el mundo y llevado a él su "american way of life", sus "westerns", sus "gadgets" y los aspectos más risueños del acaramelado paraíso capitalista.

En el mismo periodo de tiempo el cine estatal ruso no ha logrado saltar de su ámbito local al universal y ello pese a una propaganda de dimensiones colosales.

En los años 1944-1945 tuve ocasión de ver en Méjico varias docenas de películas soviéticas. Aparte de que en valores artísticos-técnicos no alcanzaban ni con mucho el nivel medio de la producción norteamericana, sus temas eran, invariablemente, de una puerilidad exasperante. Se veía a las claras que el cine soviético no había salido de su fase de adoctrinamiento y catequización de las masas ignaras rusas.

Pero las masas igualmente ignaras del mundo no marxista, alienadas -como diría un cruzado de la "gauche divine"- por el hedonismo desintegrador fomentado por el capitalismo yanqui, rechazan, unánimes, ese adoctrinamiento. Quieren sencillamente ¡oh horror! divertirse y los productos salidos de las fábricas de sueños de Hollywood les satisfacen plenamente.

No está en mi ánimo polemizar sobre los aspectos políticos y sociales de la cuestión. Es cierto que la gran nación rusa ha conseguido éxitos sensacionales sometiendo todas las actividades humanas a la férula marxista. Pero no es menos

cierto que esa actividad especial que es el cine y la industria en que está basado, es la excepción de la regla: sólo brota y se desarrolla en un clima de libertad y de verdadera democracia y el dirigismo burocrático de la Italia fascista, de la Alemania nazi y de la Rusia soviética no ha podido jamás encauzarla en el plano universal.

Como ya he dicho en otro lugar fue Lenin, entre todos los estadistas del mundo, el primero en reconocer la extraordinaria importancia social del cine. Fue él quien fundó en 1919, en Moscú, el Instituto Estatal de Cinematografía y su propósito fue el de llevar los principios del comunismo, por el intermedio del cine, no sólo por todo el ámbito ruso sino también hasta los más apartados confines del mundo.

Desde entonces ha transcurrido más de medio siglo. No dudo de que las miles y miles de películas realizadas en ese tiempo hayan tenido un impacto poderoso sobre las masas campesinas de las repúblicas soviéticas, pero no han traspasado las fronteras y dado a los públicos de las naciones no marxistas ni un vislumbre de lo que es el paraíso soviético.

- Intermezzo -

Reconozco que la insistencia y la reiteración de conceptos son los defectos característicos de este trabajo, inspirado en un propósito obsesivo. Cabe compararlos -guardando todas las proporciones- con aquellos en que incurrió el viejo Catón cuando, hace muchos siglos, se dirigía una y otra vez, hasta el cansancio, al pueblo de Roma, clamando:

-¡Delenda est Cartago!

Tanta porfía dió el resultado apetecido por Catón. Roma, finalmente le escuchó y Cartago fue destruida.

Para mí, que sólo tengo de Catón la edad avanzada, ha sido siempre Cartago el cúmulo de males traídos a España por un espectáculo foráneo, implantado en nuestra patria con una fuerza al parecer indestructible.

La fuerza expansiva de ese espectáculo -lo repetiré una vez más- no sólo destruyó el que nos era propio -el teatro, en todas sus manifestaciones, particularmente la líri-

ca- sino que hizo imposible la existencia normal de una cinematografía propia que habría podido sustituirlo con ventaja.

Hoy los poderes públicos que han tratado en balde de poner a flote una nave condenada, por su lastre tremendo, a hundirse irremediabilmente, se enfrentan con una situación a la que no pueden poner remedio.

Esta es la penosa impresión que saco tras una rápida ojeada a un singular documento que acaba de caer en mis manos. Trata de una posible reforma, ampliación o complicación de lo estatuido hasta el presente por los rectores de ese cine dirigido, el cual, falto al parecer de los salvadores balones de oxígeno está dando las últimas o penúltimas boqueadas.

Saltan aquí y allá, ante mis ojos, conceptos que me son familiares ... Protección Especial ... Protección Económica ... Junta Administrativa ... Protección ... Protección... Porcentajes mínimos ... Comisión de Valoraciones y Créditos... Créditos a corto y a largo plazo ... Dirección General de Cultura Popular ... Festivales Internacionales ... Millones a repartir ... Baremos ... Permisos de doblaje en proporción a los rendimientos brutos...

Comisión, esta vez de Apreciación, etc. etc.

Como se ve los rectores del cine oficial español perseveran en su empeño de resolver a su modo un problema que, tal como lo han planteado, no tiene solución alguna. A través del tiempo, con el propósito loable de proteger a una industria inexistente, no han conseguido otra cosa que dar vida a una criatura subnormal, ingrátida, un "tigre de papel" como diría Mao Tse-Tung y como no se atreven a destruirlo porque está hecho de papel de oficio, su pervivencia impedirá indefinidamente, si Dios no lo remedia, la formación de una auténtica y viable cinematografía nacional.

Lo más triste del caso es que la "industria" que han llegado a crear está compuesta en la actualidad por un auténtico "groupuscule" formado por cien o doscientos caballeros que han hallado en la producción de películas un "modus vivendi" privilegiado. Lo dramático es que tamaño dispendio tenga que costearlo el contribuyente español. Todas estas consideraciones no impiden que yo persevere con igual tesón en mi

empeño (!cuán inútil hasta ahora!) de señalar el único camino que existe para que esa industria fantasma deje de serlo y se convierta en una de las mayores fuentes de riqueza de nuestro pueblo.

- El único de los intereses creados digno de consideración -

Me refiero al del público español; o mejor dicho, en términos de Economía, el consumidor del artículo de consumo que es la película. Las estadísticas muestran lo que ya sabíamos de antiguo todos los que nos hemos dedicado al quehacer cinematográfico: que nuestro público muestra predilección por el artículo de consumo extranjero y desdén, en general, el artículo indígena, a menos que éste reúna un conjunto de cualidades excepcionales muy raras veces alcanzado. Un ejemplo de esto es la película "El Último Cuplé" que, en la época en que se explotó, batió todas las marcas. Un artículo de consumo que podría llamarse también indígena -partiendo de un supuesto que examino en capítulo aparte, es la película "El Padrecito", que ocupa el segundo lugar de la lista de las películas más taquilleras exhibidas en España en estos últimos cinco años. Como dato curioso que reforzaría la condición de "indigenismo" de esta película es que ésta y otras del genial artista están basadas en guiones escritos por un español residente en Méjico, el director-realizador Jaime Salvador, hermano del también director-realizador barcelonés Julio, uno de los precursores más distinguidos de nuestro cine nacional. Y como viene a mano agrego este otro dato, también muy insólito, que confirma el extraordinario valor taquillero de Cantinflas. En el segundo semestre del año 1970 recibí de la Sociedad General de Autores Españoles la cantidad de Pesetas 6.275,65 por derechos devengados por la exhibición en España de la película "El Signo de la Muerte" basada en un guión escrito por mí en los primeros días del año 1940 !esto es, hace treinta años! Media la circunstancia de que la película precitada "El Último Cuplé" alcanzó en su explotación en Méjico una suma igual si no superior a la que obtuvo en España "El Padrecito", prueba elocuente de la comunión de gustos del pú-

blico hispano y el de la nación hermana. Lo mismo podría decirse de las demás naciones hispano-parlantes. Recuerde quien haya estudiado la historia del cine hablado en español el éxito resonante y unánime alcanzado en el ámbito hispano-parlante por las películas protagonizadas por Carlos Gardel y la que yo produje, protagonizada por el trio Irusta-Fugazot-Demare.

Pero estos y otros ejemplos no hacen más que confirmar la regla, y esta es que, en términos generales, el público español prefiere a la película propia, la extranjera.

Me abstengo de hacer comentario alguno sobre esta predilección de nuestros públicos. Quiero atenerme a hechos escuetamente concretos.

Según las estadísticas publicadas recientemente en la Prensa la película que alcanzó mayor recaudación en España en estos últimos cinco años fue "El Doctor Zhivago" -168 millones de pesetas. La película nacional que alcanzó la recaudación más alta fue "La Ciudad no es para mí": 67 millones de pesetas, esto es, aproximadamente dos veces y media menos que la primera.

El Doctor Zhivago se proyectó al público en español, o sea en el mismo idioma en que fue exhibida la película "La Ciudad no es para mí". Esto me lleva a formular una pregunta: ¿Qué recaudación habría alcanzado "El Doctor Zhivago" si se hubiera presentado al público español en inglés, sin títulos explicativos, o sea en su forma genuina, cien por cien extranjera? Pese a haber sido rodada, en parte, en España y a haber alcanzado la novela un éxito de librería, la explotación habría sido prácticamente nula.

Ahora bien, es inaudito y, desde el punto de vista estrictamente económico, inconcebible, que el importador de un producto extranjero que en su forma primigenia no tiene valor alguno, lo convierta, mediante un procedimiento de adulteración, en un producto capaz de arrancar a la Economía española la suma de 168 millones de pesetas y pague a dicha Economía por el empleo de ese procedimiento de adulteración una suma muy inferior a la centésima parte de la cantidad recaudada por la explotación de dicho producto.

Imaginemos, ahora, que la precitada película se hubiera exhibido sin doblar, pero con títulos explicativos superpuestos ¿habría alcanzado jamás esa cifra fantástica? Mi pronóstico es que, con mucho, habría alcanzado la mitad de la precitada cifra. Fijémosla, pues, en 83 millones de pesetas. Dando por supuesto que el cánón que autorizara esa "media adulteración" -llamemos así al mal menor que consiste en la inserción de títulos explicativos- fuera muy elevado, siempre sería, a la postre, ínfimo y desproporcionado al resultado obtenido.

Es, pues, lógico pensar que las medidas restrictivas y frenadoras que deberían, forzosamente, aplicarse al cine foráneo, para dar cebida a un espectáculo genuinamente hispano-medidas que redundarían de un modo prodigioso en beneficio de la Economía Nacional- vulnerarían los intereses del público español, cifrados en sus gustos y preferencias. Esta es una consideración muy digna de tenerse en cuenta, pero no puede ni debe representar un obstáculo a la implantación de un orden de cosas fundado en el interés supremo de la patria.

A propósito de esta predilección del público español por el producto cinematográfico extranjero, creo oportuno transcribir un fragmento de un largo artículo que escribí hace ya tiempo a instancias de una revista cinematográfica y que, por razones que huelga exponer, no fue publicado:

-- ¡Hagan mejores películas! --

"No es la primera vez que oigo esas palabras. Las oigo, esta vez, de boca de una persona muy importante, tan importante que es un verdadero milagro que yo, un insignificante director de películas españolas haya alcanzado el raro honor de ser admitido en su peña de "El Oro del Rhin" en donde se reúne todas las tarde con otras personas importantes de su misma condición y alcurnia.

Don Esteban Monistrol es dueño de un formidable complejo industrial textil. Sus fábricas establecidas en distintos puntos de la Península, particularmente en Cataluña, así como sus comercios filiales, dan trabajo a más de diez mil

productores.

Hablamos de cine. Me dice que sólo ve películas extranjeras, especialmente norteamericanas. Siente un profundo desprecio por las películas españolas. Cuando no apestan a cocido madrileño, huelen a gazpacho andaluz o a escudella catalana. Como se ve su entusiasmo por nuestra cocina nacional es muy moderado.

Protesta de las subvenciones que el Gobierno español concede a los productores de esas nauseabundas películas nacionales y declara finalmente que la única forma de resolver esa crisis permanente que aqueja a nuestro cine es la de que nosotros, los directores, nos decidamos a hacer mejores películas.

Le digo porqué no podemos hacerlas mejores. Baso mi argumentación en hechos específicos, concretos, de carácter económico-industrial. Invoco el dumping, la extrema baratura del artículo de consumo que es la película, la inflación, consecuencia lógica de esa baratura, hasta el punto de que en los años 1920-1930 el espectador o consumidor español llegó a pagar por el artículo de consumo que era la película extranjera diez veces menos de lo que pagaba el espectador-consumidor del país productor de dicho artículo. Era como si en aquellos tiempos el español hubiera podido adquirir un corte de traje salido de las fábricas de Manchester o Liverpool, por la suma de dos duros. En la actualidad la diferencia es menor, pero todavía subsiste una disparidad de uno a cinco en contra del artículo nacional. Le pregunto: -¿Podrían ustedes competir con unos fabricantes ingleses o norteamericanos que pudieran introducir sus cortes de traje, mejores que los que ustedes expenden a mil pesetas, por doscientas?

-!No diga sandeces! -estalla don Esteban-. !Sabe usted muy bien que eso no puede ser!

-Lo es, mi querido señor, lo es. Y esas subvenciones que tanto le indignan no tienen otro objeto que reparar un daño que, es justicia decirlo, no cometió este Régimen, y que el cine español arrastra desde hace más de medio siglo como un grillete. Le faltó a nuestra naciente industria el apoyo resuelto e inteligente que tuvo la de ustedes. Le re-

cuerdo la labor fecunda de ciertos ministros catalanes que, en la segunda mitad del siglo pasado, con la oposición tenaz de los liberales que defendían la doctrina librecambista practicada en aquellos tiempos por Inglaterra, abogaron por el proteccionismo. Cito nombres: el de Juan Güell y Ferrer, fundador de una ilustre dinastía de prohombres catalanes; el de Antonio Cánovas del Castillo, uno de los más grandes estadistas españoles, el cual proclama ante el Congreso que el proteccionismo es dogma substancial del Partido Conservador, y otros no menos prestigiosos que hicieron posible la existencia de muchas industrias y, entre ellas, la textil que proporciona a España, hoy en día, más de un cuarto de millón de puestos de trabajo, y sigue siendo la primera industria de Cataluña.

Y como don Esteban, meneando la cabeza, repite su estribillo "¡Hagan ustedes mejores películas!" yo pierdo la paciencia, le echo en cara que, a pesar del espeso y fuerte muro de protección que le defiende de todos los dumpings, sus telas siguen siendo inferiores a las que fabrican en el extranjero, y concluyo, remediándole:

-¡Hagan ustedes mejores telas!

E, inmediatamente, busco con gran celeridad la salida más próxima. Don Esteban Monistrol es muy corpulento, atlético y no estoy dispuesto a sufrir el impacto de sus noventa kilos."

- ¿Está capacitado el español para hacer cine? -

Hay muchos en España que piensan como mi imaginario señor Monistrol y que han llegado a la conclusión de que el español es un ser absolutamente negado para el cine.

Yo lo creí así durante mucho tiempo y hube de rectificar mi criterio en aquella etapa del cine español, a la que tantas veces me he referido en este libro: la comprendida entre los años 1932 y 1936, en que como por encanto - ¡el encanto indecible de que el cine rompiera a hablar español! - por vez primera en su historia la "aventura" cinematográfica se transformó en una actividad industrial con amplísima base

económica. No intervino en este acontecimiento el Estado español, ni directa ni indirectamente. No hubo necesidad de proteger a una industria que podía desenvolverse y acrecentarse sin protección alguna. En aquella época directores, técnicos, artistas, demostraron que, en igualdad de condiciones, no sólo podían competir con los extranjeros sino que, en muchos casos, les aventajaban.

Contra la opinión de personas bien intencionadas pero que patentizaron en los años de postguerra, con sus continuos errores, su incompetencia y su incapacidad para resolver el problema del cine patrio, los empresarios, directores y todos los dedicados en aquellos días al quehacer cinematográfico probaron su cordura y su sentido práctico, basando sus películas en obras del acervo teatral y novelístico, ya consagradas. Era, si se estudia a fondo la cuestión, una actitud lógica, el reconocimiento intuitivo de que la película es, ante todo, obra literaria y que en la espera de que el cine que acababa prácticamente de nacer creara sus propios autores, era preferible recurrir a los ya creados. Por otra parte, ante la nueva dimensión que había adquirido el cine, muchos de los autores consagrados que, otrora, lo habían despreciado, buscaron y hallaron una intervención más directa en la elaboración de los guiones; y limitándome a señalar un ejemplo, entre muchos, citaré el de "El Bailarín y el Trabajador" una película dirigida por Luis Marquina, basada en un asunto escrito por Jacinto Benavente, de muy fina calidad, que no se parecía, ni remotamente, a aquel film abominable titulado "La Madona de las Rosas" del mismo autor que algunos años antes me había cubierto de ridículo en Nueva York.

En cuanto a la cuestión candente de si el español ha nacido o no para hacer cine, duda que es lógico que surja ante esta constante crisis del cine hispano, opino que es una actividad para la que está perfectamente capacitado.

Hay en la actualidad en España directores, técnicos, artistas, en cantidad y calidad suficientes para basar en ellos una industria de primera magnitud. Existe también el utillaje indispensable. Y no se hable de los escenarios naturales en que puede desarrollarse la dinámica de un cine que, liberado

de sus grilletes, podría llegar a ser, en un espacio de tiempo muy corto, uno de los primeros del mundo occidental.

III

POSIBILIDADES DE CREAR EN ESPAÑA UNA INDUSTRIA
CINEMATOGRAFICA AUTENTICA

- La cinematográfica: una industria sui generis -

Como he dicho anteriormente, no abrigo la menor duda sobre la aptitud del español para ejercer todas las funciones que reclama la creación de esa obra de arte que es la película. En cuanto a su capacidad y competencia para implantar y organizar una industria de una índole tan especial como es la cinematográfica, mi optimismo flaquea.

Esta industria basada principalmente en la explotación de una materia prima tan inmaterial e incorpórea como es la del espíritu, por paradójico que parezca no es apta para ser creada y fomentada por una mente puramente industrial. Si esto fuera posible el I.N.I. que ha conseguido en el ámbito industrial español logros verdaderamente prodigiosos, habría resuelto hace ya tiempo el problema del cine nacional.

Podría exponer varios ejemplos de las tentativas infructuosas llevadas a cabo en Francia, Alemania y los Estados Unidos por la gran industria para crear poderosas empresas capaces de echar abajo el irritante monopolio ejercido por los mogoles de Hollywood.

Me limitaré a citar únicamente un caso muy relevante, por tratarse de una figura famosa del mundo de los negocios.

Me refiero a Hugo Stinnes, el padre del "sistema vertical", promovedor de los "Kartell" o Carteles (en realidad, monopolios) que predominaron en Europa en los primeros años de este siglo. Partidario de los negocios extensos y de gran capacidad económica extendió sus intereses a las más dispares empresas, interviniendo en minas, fundiciones, acerías, fábricas de papel, periódicos, explotaciones petrolíferas y otras industrias. Propietario de la mayoría de los periódicos alemanes, se sirvió de ellos para dirigir la economía de su país, de cuya producción una quinta parte dependía de él y fue uno de los que contribuyeron con más eficacia a la exaltación al

poder de Adolf Hitler.

Era natural que a un hombre de tan alta talla empresarial le atrajera la industria cinematográfica. Por dos veces y en gran escala intentó promoverla y las dos veces fracasó; la última, constituyendo en París una empresa llamada, si no recuerdo mal, Vesti (lo que sí recuerdo perfectamente es que las tres últimas letras de la razón social eran las primeras de su apellido: STI) que produjo la película NAPOLEON. La realizó Abel Gance, indiscutiblemente uno de los grandes del cine universal. La megalomanía de Gance se armonizaba perfectamente con la de Stinnes. Era lógico que ambas convergieran en la exaltación de la figura del famoso corso, uno de los máximos exponentes de la "grandeur" francesa. Invirtió cinco años en la producción de la película y gestó en ella una verdadera fortuna. En su exhibición hubo de emplear tres pantallas para determinadas escenas de un volumen desmesurado. Fue pues, el precursor de los Cinemascope, Vistavisión y Cinerama de los tiempos presentes. Ni que decir tiene que, desde el punto de vista comercial, la película fue un verdadero desastre, que determinó la quiebra de la empresa y le valió a Gance largos años de alejamiento del quehacer cinematográfico. Cabe aquí la pregunta: ¿Fue beneficioso para el Séptimo Arte esta aportación conjunta del genio capitalista y del genio artístico? Indiscutiblemente lo fue. La película NAPOLEON, pese a sus desaciertos, a sus simbolismos oscuros y a la duración tediosa de algunos de sus episodios, contenía, técnica y artísticamente, innegables valores. En esta ocasión y, tal vez sin proponérselo, Stinnes demostró ser más Mecenas que industrial.

A reserva de referirme más adelante a este tema del mecenazgo que juzgo digno del mayor interés, me circunscribiré, por ahora, a examinar la índole excepcional de la industria cinematográfica.

Cabría integrarla en el cuadro de las actividades empresariales basadas en el espectáculo en general -teatro, deportes, toros- pero a diferencia de éstas, en que la parte industrial -locales, estadios, cosos taurinos- desempeña un papel marginal, en el sentido de que son elementos ya exis-

tentes y permanentes, en la actividad cinematográfica la parte industrial es de una importancia si no básica, muy considerable.

La actividad industrial que más se aproxima a la cinematográfica es la Edición de libros. El Editor, al igual que el empresario fílmico "industrializa" también esa substancia incorpórea, ingrátida, que es el pensamiento humano. Asimismo necesita, para practicar su industria, un aparato industrial sumamente complejo y costoso. La única diferencia es que ese ingente aparato y el capital que éste lleva aparejado no son absolutamente indispensables para la expresión y difusión del pensamiento humano. Y, por el contrario, sí lo es para el productor o empresario cinematográfico. Esta servidumbre forzosa a un aparato industrial complicado y el capital cuantioso que exige la realización del producto acabado llamado película, es lo que hace de la industria cinematográfica una actividad sui generis.

- Tres actividades parejas -

Con todo y ello, si se la desprende de su complicado aparato industrial, la actividad cinematográfica es, en síntesis, la que más se asemeja a la del empresario teatral. Este se provee de una obra cómica o dramática o lírica, de un autor conocido o por conocer, la monta, contrata a unos artistas para que la interpreten, alquila un teatro y da en él, con destino al público, un número de representaciones que estará determinado por el grado de favor que dispense aquél a la obra representada.

Tocamos, pues, aquí, el punto neurálgico común a estas tres actividades parejas: el editor de libros, el empresario teatral y el productor cinematográfico. Todas ellas tienden a un mismo fin: la difusión y explotación, con fines lucrativos, de una obra literaria, artística.

Aunque el solo enunciado de esta frase que con toda intención subrayo es puro anatema para muchos de los que en la actualidad rigen en España la cinematografía oficial, debo insistir en el hecho de que el individuo o grupo de indi-

viduos que crea, impulsa y desarrolla un negocio editorial, una empresa teatral o una productora de películas, tiene forzosamente que buscar, en primer lugar, la amortización del capital invertido en la producción del "artículo de consumo" elaborado: película, libro, espectáculo; y en segundo lugar, un beneficio que compense adecuadamente su esfuerzo.

Ahora bien, si cualitativamente, estas tres actividades son afines, cuantitativamente son muy desemejantes.

En términos generales, un editor que consigue que el libro publicado por él sea adquirido por 20.000 lectores, no sólo amortiza la parte alícuota de capital que corresponda a la edición de dicho libro, sino que realiza un buen negocio. Un empresario teatral que logra que 100.000 espectadores se "retraten en la taquilla" amortiza el capital invertido y hace un magnífico negocio. Por lo que se refiere al productor cinematográfico, si ha invertido en la producción de su película, la suma, digamos, de diez millones de pesetas (cifra menos que mínima) la sola amortización del capital invertido exigiría que viesen su película, por lo menos, cinco millones de espectadores. (Debo señalar que, aunque el cálculo es un tanto aleatorio, lo menciono a título meramente comparativo. Las condiciones anormales en que se desenvuelve en España la actividad cinematográfica descarta la posibilidad de una evaluación ni siquiera aproximada de los costos y rendimientos de una película nacional.)

En resumen, siendo la obra literaria, la materia prima en que descansa toda la estructura industrial y empresarial de las actividades antedichas, en lo que se refiere a la cinematográfica este capítulo -elección y composición de la obras de una importancia inusitada. El considerable capital invertido en la producción del artículo fílmico exige que éste sea "consumido" por una masa espectadora de enormes dimensiones. Debe, pues, poseer todos los incentivos y alicientes capaces de interesar a los que integran esa masa ingente.

Dejando para el capítulo final el examen de este aspecto importantísimo de la actividad cinematográfica, paso a exponer las posibilidades de implantación de una industria fílmica potente en nuestra patria.

- Implantación en España de una industria cinematográfica genuina -

En otro lugar de este trabajo me he referido a la amistad que me unía con el que fue durante muchos años director general de la Paramount en España, Jorge Messeri. Mi primer encuentro con él tuvo lugar en Nueva York, en los años 1919-1920. Su conocimiento perfecto del español -era judío sefardita y sentía verdadera adoración por la Sefarad de sus antepasados- le permitió escalar en muy poco tiempo un puesto elevado en la organización Paramount (a la sazón Famous-Players-Lasky). En 1930, cuando se hallaba en Barcelona, obseso ya por la idea de transformar el Palacio de la Química de la Exposición en estudios cinematográficos, Messeri trató de disuadirme de la idea. Como todos los actuarios cinematográficos de la época la juzgaba demencial y encaminada a un estrepitoso fracaso. El mercado estaba ya "copado" por el producto norteamericano y el destino de la película indígena se había sellado ya de un modo definitivo.

Hubo de cambiar de opinión muy poco tiempo después cuando le mostré las hojas de recaudaciones de "Mercedes", "Susana tiene un secreto", "Boliche". Si le causaron asombro, las de Sor Angélica, posteriormente, le produjeron estupor. Jamés una película "Paramount" había alcanzado las recaudaciones de aquel film considerado por los "inteligentes" como un "churro" abominable. Vinieron a continuación "La Verbena de la Paloma", "La Hermana San Sulpicio", "Nobleza Baturra", "Morena Clara". Esta última película, cuyo costo fue amortizado en su primer pase por las pantallas españolas -se estrenó simultáneamente en 35 o 40 locales- alcanzó la cifra máxima de recaudaciones obtenida jamás por película alguna en España. Por aquel entonces -comienzos del año 1936- convencido ya de la vitalidad y potencia insuperables de la nueva industria se disponía a abandonar la gerencia de la Paramount y a fundar, con el apoyo de una entidad bancaria de gran prestigio, una productora-distribuidora de películas nacionales. Había intervenido en la fundación de los estudios de Chamartín y poco antes de estallar la guerra, cuando yo había fir-

mado ya un contrato con la C.I.F.E.S.A. me ofreció la dirección de la primera película con que inauguraría sus actividades una nueva empresa productora en la que desempeñaba funciones rectoras el que había de ser más tarde eminente príncipe de la Iglesia, don Angel Herrera Oria, a la sazón director del periódico El Debate. (La película, "Santa Rogelia" la rodó algún tiempo después en Italia Edgar Neville). Infortunadamente la guerra puso término a una época que, pese al clima de tragedia que reinó a lo largo de ella, fue para el cine español como un comprimido Siglo de Oro.

Transcurrieron varios años antes de que volviera a encontrarme con él: en Méjico, en los años 1945 y, posteriormente en España, de regreso del Brasil, en donde había ocupado el cargo de director general de la Universal Pictures. Su obsesión era España y su idea dominante la de fundar una empresa productora-distribuidora de films nacionales que, al igual que "Paramount" -su paradigma- distribuyera por todos los mercados del mundo películas de excelsa calidad. Sabía muy bien que esto era imposible mientras España estuviera sometida, cinematográfica, al coloniaje de la película extranjera. Un día, hablando de este tema, para nosotros siempre candente, del cine español, nuestra conversación derivó hacia la posibilidad de crear en la península una poderosa industria fílmica genuinamente nacional.

-Suponte -comencé yo- que el Estado español, finalmente bien aconsejado, destruye, por medio de decretos perfectamente constitucionales ese coloniaje del film extranjero. ¿Qué harías tú, entonces?

-Primero de todo buscaría un par de millones de dólares.

-¿Nada más?

-Para empezar no necesito más.

-Eres muy modesto. Pero dime una cosa ¿en dónde los encontrarías?

-Dame 48 horas de plazo. Tres conferencias telefónicas, una con París y dos con Nueva York, y antes de que termine ese plazo te resuelvo la papeleta.

-No me digas.

-Pero, como conozco a mi gente, preferiría buscarlos

aquí, en España.

-En ese caso te doy un plazo de 48 años.

-Estás equivocado, Frankie. Agarraría mi coche -sus andanzas por tierras hispano-americanas le vedaban el empleo del verbo "coger"- recorrería de punta a punta la península ibérica y antes de quince días volvía aquí con esos 120 millones de pesetas.

-En papel.

-Exactamente, en papel. Un papel que los Bancos me cambiarían, gustosos, por otro papel con las efigies de los Reyes Católicos.

-Un papel -repito yo como un eco- a cambio del cual tú darías a los presuntos socios de tu mirífica empresa otro, con cantos dorados y muy afiligranado, con la palabra FRANCHISE o su traducción en romance caste...

-!Oh! -me interrumpió, asombrado-. ¿Cómo sabes...?

-Mi querido Georgie, debieras ya saber que conozco la historia del cine "gringo" de pe a pa. Todo lo que ha ocurrido en él desde que tus correligionarios, ex-peleteros, ex-vendedores de guantes, ex-boxeadores, ex-tintoreros, etc. etc.- desde sus respectivos campos de producción asaltaron e invadieron los de la exhibición, y cómo los componentes de este último grupo crearon The First National of Exhibitors, introduciendo el sistema de "franchises" o privilegios para exhibir películas de éxito garantizado.

Muchas veces he rememorado esta conversación y si la menciono aquí es porque me pareció entonces y sigue pareciéndome ahora que mi amigo estaba en lo cierto. Sabía mucho de distribución, de exhibición y de combinaciones bancarias y, mientras más lo pienso, más viable me parece su plan.

De todos los que integran el mundillo cinematográfico, son los exhibidores los que mejor conocen los gustos y las preferencias del público. La taquilla, como ya he dicho en otro lugar, es el órgano cordial que regula la existencia del espectáculo fílmico. Que la solución del problema del cine patrio, de producirse el milagro de que el Estado español tomara las medidas pertinentes para librarlo de sus cadenas, viniese de ese sector tan importante como es el de la Exhibición,

o de otras iniciativas privadas, el hecho cierto es que, en un plazo muy breve, surgirían empresas poderosas que darían a la cinematografía indígena un giro de 180° transformando una industria fantasma en una industria genuina de extraordinarias dimensiones.

En cuanto a esas "iniciativas privadas", lo más probable sería que muchas de ellas vinieran de allende la frontera. Sus promotores tendrían que ser aquellos que mi amigo llamaba "mi gente". Werner Sombart, que no sentía por ellos un excesivo cariño, los consideraba "como los inventores del anuncio publicitario, instrumento de la "caza del cliente" que introdujeron en la Economía. Su dispersión por todo el mundo, su conocimiento de los idiomas, su propia religión -el Talmud, no la israelita- que desarrolló los valores racionalistas o individuales- por lo tanto el cálculo - les predisponen para el capitalismo."

No descarto tampoco la posibilidad de que las mismas empresas norteamericanas que, por obra de las circunstancias, señorean actualmente el mercado cinematográfico nacional, hallasen más lucrativo que la explotación en él de sus películas, el fomento de una producción fílmica cien por ciento hispana que surtiera de material a un mercado que en estos momentos cuenta con 240 millones de espectadores y que al final de este siglo alcanzará un volumen igual si no superior al de habla inglesa.

- El guión cinematográfico, clave de la estructura industrial fílmica -

No juzgo muy afortunado el adjetivo: me parece demasiado nimio para la función sustancial que designa. "Guión" es la obra cinematográfica completa, ideada, escrita y planeada por uno o varios escritores y por la que se guía el director para realizar su película. De la calidad de esta obra, de su alcance -negativo o positivo- en el favor de los públicos, depende que el artículo de consumo que es, económicamente hablando, la película, amortice su costo y rinda un beneficio apropiado, condición sine qua non -en una sociedad capitalis-

ta, se entiende- para la continuidad y mantenimiento de dicha industria.

En el mundo teatral que, repito, es el más afin al cinematográfico, es apotegma la frase atribuida a Shakespeare: **THE PLAY IS THE THING**. Veamos qué cosa es "play". Según veo en el diccionario inglés-español que tengo en mis manos "play" tiene un sinnúmero de acepciones, entre ellas: juego, divertimento, diversión, entretenimiento, distracción, recreo, retozo, jugada, pieza, comedia, drama, función, representación. Yo elegiría la de representación de una obra y, para abreviar la denominaría, sencillamente, obra. Mi traducción sería, por lo tanto "La obra es la cosa" y, ahondando en la intención del poeta: "La obra lo es todo en una representación teatral". Esta idea, aplicada al cine, la vie expresada en un viejo estudio cinematográfico de Hollywood, por medio de una placa de mármol en donde podía leerse, en letras doradas:

A good script is worth four good directors.

A good director is worth four good stars.

A good star is worth four good sets.⁽¹⁾

Por supuesto la placa la habían puesto los escritores-guionistas contratados por la empresa, en el interior de su sancta-sanctórum -según los técnicos de la misma empresa- la "jaula de las fieras". No eran muy cordiales las relaciones entre técnicos y "escribidores" en aquellos primeros tiempos del cine hablado. La irrupción del teatro "enlatado" como le llamaban atrajo sobre Hollywood verdaderas "hordas" de gentes indeseables: todo Broadway y, también, una gran parte de Shaftesbury Avenue, se volcaron sobre las fábricas de sueños hasta entonces silenciosos. El Verbo, principio de todo, fue para muchos de Hollywood, el fin de todo.

(1) Un buen guión equivale a cuatro buenos directores.

Un buen director equivale a cuatro buenas estrellas.

Una buena estrella equivale a cuatro buenos decorados.

Todavía en el año 1944, el gran escritor y realizador Elia Kazan, al trasladarse de Nueva York a Hollywood para dirigir "Un árbol crece en Brooklyn" hubo de enfrentarse a la hostilidad de una de las figuras más relevantes entre los técnicos: el cameraman o director de fotografía. Mientras Kazan aleccionaba a los intérpretes, algunos de ellos componentes también de la "horda" broadwaiana, el cameraman, apartando la vista de su periódico, le preguntaba, desdeñoso -:¿Va a haber hoy mucho "garbage"? (Llamaba "garbage" (basura) al diálogo. Otras veces, más benigno, preguntaba: -¿Tenemos hoy mucho blah-blah? Pero los "front office boys" (los chicos de los despachos fronteros) -los "ejecutivos" de la industria- no por cariño a la "horda" intelectual, sino por presión de los circuitos de exhibición que reclamaban más y más películas habladas (su advenimiento había triplicado y hasta cuadruplicado las recaudaciones de los cines) se habían dado cuenta ya de que la primera materia del nuevo cine, era la gris de las células cerebrales, y favorecían, incondicionalmente, aquella irrupción de los "faranduleros".

El antagonismo entre los técnicos, incluidos en ellos muchos directores que debieron su fama a guiones no escritos por ellos, subsiste hasta nuestros días.

Fueran los que fueren los autores de los guiones, los especializados en este quehacer o los mismos directores-realizadores convertidos en creadores de sus obras, es el llamado "guion cinematográfico" o "screenplay" el que determina el éxito o el fracaso de una película.

- Una opinión autorizada -

Entresaco a este propósito de un libro escrito por Ben Hecht, uno de los escritores-guionistas más célebres de los Estados Unidos, titulado "CHARLIE, la vida improbable y aventuras de Charles Mac-Arthur, las siguientes líneas:

"Ni yo ni Charles habíamos permanecido más de una hora en el plató de un estudio cinematográfico. No sabíamos nada de repartos, presupuestos, planes de trabajo, girafas, pantallas, sindicatos, montaje, iluminación. Y más difícil todavía:

no habíamos visto una docena de películas en toda nuestra existencia.

No obstante, con toda esta ignorancia a cuestas, resueltos a dedicarnos a la noble tarea de producir películas, no nos sentimos en modo alguno acobardados.

Sabíamos el gran secreto del cine. Era un secreto que miles y miles de directores y miles y miles de productores con sus miles y miles de agentes publicitarios habían mantenido recóndito, fuera de la comprensión de todo el mundo. Pero no fuera de la nuestra. Ese secreto lo conocíamos muy bien, Charlie y yo.

El secreto era el hecho comprobado de que el noventa por ciento del éxito de una película (o de su fracaso) residía en la composición de su argumento o guión. El productor, el director y los intérpretes contribuían al éxito de una obra fílmica menos de lo que podían hacerlo a una obra teatral.

Porque la realidad es que la interpretación cuenta menos en la película que en la obra teatral. La diferencia, en la pantalla, entre una actriz genial y una anhelosa neófita con exuberantes senos no es, ciertamente, en favor de la actriz genial.

Para volver al SECRETO, sabíamos que era muy poco lo que podían hacer el director y el productor para mejorar un guión cinematográfico. De los sesenta guiones que he escrito (buenos y malos) media docena de ellos me dieron la impresión de haber sido "mejorados" o, por lo menos, no mutilados, en su paso hasta la pantalla. Ese grado elevado de mortandad no era a causa de la estupidez o incompetencia de directores y productores -aunque, a veces, mediaban-. Se debía, principalmente, a la circunstancia de que tres, cinco o diez personas que tenían la facultad de alterar el guión, se las componían para distorsionarlo y emascularlo.

Hay un tipo de película, sin embargo, exento del secreto: el espectáculo histórico o el film en el que juegan una parte activa las maravillas de la Naturaleza. La refriega de "extras" con togas o cascos de lata, la explosión de barcos, puentes, la erupción de volcanes, el incendio de bosques, el desembarco en Marte, la matanza continua del piel roja americano y

la caída constante del imperio romano - todo esto exige los talentos especiales del director y del productor.

En cuanto a la acción de llevar a la pantalla la clase de guión que, usualmente, escribíamos para ese fin, Charlie y yo sabíamos, a pesar de nuestra inexperiencia, que aventajábamos a la mayoría de nuestros colegas de Hollywood. No tendríamos necesidad de imaginar mil y una argucias para brillar como directores a expensas del diálogo y de la trama del guión."

La aguda crítica de Ben Hecht y de su colaborador Charles MacArthur, dirigida a productores y directores, particularmente a éstos está, en parte justificada.

El resplandor deslumbrante de la "estrella" deja en la sombra al escritor guionista que es, a final de cuentas, el verdadero artífice del éxito alcanzado por la película protagonizada por la susodicha luminaria. Y si hay algún aplauso para los demás elementos que han contribuido a este éxito, es el director el que se apresura a recogerlo. Cuando no es el mismo director el que se erige en protagonista de la película y se sirve para alcanzar la fama, del mismo vehículo que utilizó la "estrella": el guión de uno o varios escritores especializados.

Del endiosamiento y narcisismo de los directores-realizadores y de su tendencia a dar la impresión al público de que constituyen la única fuerza creadora de la película podría citar un sinnúmero de casos. Me limitaré a citar estos, entre mil. No hace mucho leí una autobiografía de Josef von Sternberg y no ví en ella mencionado el nombre de Jules Furthman, autor de nueve de los guiones que le dieron más fama al director austriaco, entre ellos "Marruecos" y "Shanghai Express." En una obra monumental considerada por los aficionados al Séptimo Arte como "la Biblia de los amantes del cine" no figuran los nombres de Furthman, Ben Hecht, Hellman, Odets, Faulkner, Newman, Benton y otros muchos que escribieron los guiones de las mejores películas salidas de los estudios de Hollywood. La obra precipitada contiene la reseña de la película "Los cuatro Jinetes del Apocalipsis".

Nos enteramos por ella de que esta película exaltó a Rodolfo Valentino a alturas jamás alcanzadas por "astro" alguno en la historia de la cinematografía, que fue dirigida por Rex Ingram y que la esposa de éste, Alice Terry, compartió con Valentino los honores estelares. Oculta cuidadosamente el hecho de que esta película que alcanzó un éxito comercial resonante estaba basada en una novela de Vicente Blasco Ibañez. En otras obras, historias y antologías cinematográficas publicadas posteriormente, hallamos el mismo silenciamiento del nombre del ilustre novelista español, el más internacional de nuestros escritores contemporáneos, en películas basadas en sendas novelas suyas, "Mare Nostrum" y "Sangre y Arena" que alcanzaron como "Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis" un éxito igualmente clamoroso.

Pero esto ocurría también con autores de casa, de tan elevado prestigio. ¿Quién sabe, por ejemplo, que William Faulkner, premio Nobel y dos veces ganador del "Pulitzer" colaboró con Ben Hecht y Charles MacArthur en la composición del guión de la película "Gunga Din" uno de los mayores éxitos del cine americano?

Todo lo que antecede no altera el hecho de que tanto para el productor como para el director de películas, en los Estados Unidos, en donde la cinematografía ha alcanzado un nivel no superado por ningún otro país del mundo, sea el guión, original o inspirado en una obra literaria, novela, drama, etc. ya conocida, la clave de la entera estructura industrial fílmica.

Una prueba notable de ello es la producción de "Lo que el viento se llevó" la película que batió todas las marcas de recaudaciones en la historia de la cinematografía universal. David O. Selznick, su productor, pagó por el libro de Mrs. Mitchell, pese a ser un bestseller la cantidad de 75.000 dólares. Contrató, primeramente, a un director, si mal no recuerdo, Fred Niblo, el cual aportó su equipo de guionistas y trabajó con ellos en la composición del guión muy cerca de un año. Toda esta labor resultó estéril. El productor rompió con el director o viceversa, y Selznick contrató entonces a Victor Fleming; éste rechazó el guión compuesto por su colega y

encargó a otro equipo de guionistas la confección del nuevo y definitivo guión. Antes de que comenzara el rodaje, la suma invertida por el productor para la composición del ^{guión} lugar se elevaba a unos 750.000 dólares. El costo total de la película fue, aproximadamente, de 8 millones de dólares. (Téngase en cuenta que se rodó en el año 1944 y que, producida en la actualidad esa película costaría, por lo menos, el doble de esa cifra) Así pues el capítulo "guión" absorbió muy cerca del 10 por ciento del costo del film.

Una demostración de la importancia que dan a la obra literaria los productores norteamericanos es que en aquellas películas llamadas de clase B, que carecen de figuras o "estrellas" e, incluso, en las calificadas de "quickies" (films realizados en un par de semanas, a lo sumo, con presupuestos sumamente bajos) la proporción es mucho mayor, llegando a alcanzar el 40 por ciento del costo total. Tal fue el caso de la película "Dillinger, el Enemigo Público Número Uno", producida por una empresa independiente norteamericana, si no recuerdo mal, la "Monogram". La dirigió Max Nosseck, un judío alemán, gran amigo mío, que vino a España por los años 1934-1935 para dirigir por cuenta de la "Ibérica Films" -la productora de "Doña Francisquita"- la película "Una semana de felicidad". Volví a encontrarme con él en Méjico, diez años después y me mostró el presupuesto reducidísimo del film por él realizado que, sólo en Inglaterra, recaudó cinco o seis veces el costo del negativo.

- Ben Hecht. Un caso típico -

Si estoy inclinado a compartir por entero la opinión de Ben Hecht de que en la producción de una película la obra literaria desempeña un papel decisivo, no lo estoy tanto en lo que se refiere a su crítica de Hollywood.

Ben Hecht tenía, ciertamente, un talento extraordinario. Escribió en colaboración con Charles MacArthur para el teatro y sus obras alcanzaron un gran éxito. Si hubiera seguido dedicándose al teatro, habría realizado seguramente una obra que le habría situado entre los mejores del teatro nor-

teamericano. Prefirió prestar su pluma, o mejor dicho venderla a Hollywood. Hollywood es un amo que paga espléndidamente, pero es también un amo tremendamente exigente y hasta podría decir, destructivo de la personalidad del escritor. Podría decirse de él lo que un francés ilustre *figo* del periodismo. *Il mène a tout, à condition d'en sortir.*

(Caso típico, entre otros muchos, el de Raymond Chandler, el genial innovador de la novela policiaca. Después de una larga y oscura experiencia como guionista, escribió y publicó novelas que le dieron fama y dinero. Estas novelas que en forma de guiones originales habrían sido rechazadas por los estudios hollywoodianos fueron compradas posteriormente por éstos a precios exorbitantes).

Pero ocurre que Hollywood, a su vez, sirve a dos amos no menos exigentes: Wall Street y el público. Esta ecuación Wall-Street-Hollywood-Público contiene una incógnita y ésta es la reacción del público -positiva o negativa- ante el producto del binomio Wall Street-Hollywood.

Ben Hecht siguió los impulsos de su espíritu independiente y egocéntrico e hizo caso omiso de los factores que determinan el éxito o el fracaso de una película. Carecía naturalmente de esa documentación valiosísima a que ya nos hemos referido que poseen los productores-distribuidores-exhibidores de Hollywood: los boletines recibidos a diario de los gerentes de las salas en donde se proyectan sus películas, verdaderos cardiogramas que marcan las pulsaciones de ese corazón que, hemos dicho y repetido, es el ~~corazón~~ *organo vital* del espectáculo cinematográfico.

Las dos películas que produjeron Hecht y MacArthur fue ron sendos fracasos económicos e, incluso, no recibieron de la crítica los plácemes que cabía esperar. En suma: no les reportaron ni fama ni dinero.

Es el costo sumamente elevado del producto cinematográfico el factor determinante de esta subordinación, servilismo o como quiera llamársele de la industria cinematográfica a los gustos y predilecciones de las masas.

Los mismos, Ben Hecht y Charles MacArthur, en sus actuaciones como autores teatrales, hubieron de doblegarse a

esa subordinación a los gustos del Respetable. En los Estados Unidos el método comúnmente empleado para representar una obra teatral es el siguiente: El empresario o "producer" de la obra se pone de acuerdo con el autor o los autores y con el director que ha sido elegido previamente para "ponerla en escena"; juntos escogen cuidadosamente el elenco artístico y una vez terminados los ensayos y lista la escenografía, guardarropía, etc., todos los elementos se trasladan a una ciudad de segunda o tercera categoría -en ocasiones un balneario o lugar de recreo concurrido por gentes de distintas procedencias -a 200 o 300 kilómetros de Nueva York y allí tiene lugar la primera representación de la obra. Es entonces cuando el empresario, los autores y el director de escena, guiándose por las reacciones del público, "liman" la obra, aumentan, reducen, modifican los diálogos, suprimen o agregan escenas... Puede ocurrir que en esos días la obra caiga definitivamente al foso, pero por lo general sigue representándose en otros puntos, en su recorrido de regreso a Nueva York, hasta que en esta ciudad, en el Broadway, completamente expurgada y "viable" se celebre su verdadero estreno, con todos los honores. Este método llamado en biología de "ensayo y error" y que yo denominaría sencillamente "de tanteo" es un ejemplo más de que en el teatro, como en el cine, se subordine todos a los gustos del público.

Este acatamiento a los imperativos multitudinarios es, para muchos, indignante. Y lo paradójico del caso es que son, precisamente, los devotos de la intelligentsia y sus inevitables compañeros de viaje -aquellos que por su ideario democrático deberían aclamar con entusiasmo esta comunión con las masas- los que, por el contrario abogan por la producción de films sólo reservados a las minorías selectas.

Ben Hecht como otros muchos grandes guionistas y directores de Hollywood pertenecía a este grupo de intelectuales. Su declaración de "que no había visto una docena de películas en toda su existencia" revela su desdén por el cine, un desdén tan vasto y profundo como su devoción por el dólar. (En una ocasión Howard Hughes le pidió que colaborara con él y sus

guionistas en la confección de un guión; Ben Hecht que no sentía el menor entusiasmo por el famoso archimillonario le pidió 10.000 dólares diarios y gastos. Howard Hughes aceptó. La colaboración duró diez días. Ben Hecht cobró, pues, 100.000 dólares).

Si Ben Hecht hubiese sentido verdadera pasión por el Séptimo Arte y hubiera consagrado a él su extraordinario talento, habría podido realizar ese desiderátum del cineasta: ser autor único de la obra cinematográfica.

Muy pocos han sido los que, hasta ahora, en los anales cinematográficos, han alcanzado ese desiderátum. Apenas medio centenar. Por supuesto David W. Griffith y Charles Chaplin encabezan la lista.

- Howard Hughes, otro caso típico -

Incluyo en esa lista el nombre de Howard Hughes al que me he referido antes, un hombre por muchos conceptos extraordinario. Aviador notable -en 1935 fue campeón del mundo de velocidad y tres años después batió un record mundial, dando la vuelta al mundo en menos de cuatro días- fue también, entre otras cosas, constructor de aviones, propietario de líneas aéreas, de estudios cinematográficos, productor de películas y, en una ocasión, productor, guionista y director de una película que no vacilo en calificar como una de las más originales y mejor realizadas, técnica y artísticamente, en toda la historia del cine. Se titulaba THE OUTLAW y estaba basada en la vida de Billy the Kid, un bandido legendario del Oeste que murió a los 33 años, naturalmente con las botas puestas, después de haber despachado ad patres a 33 hombres; y la produjo para que Jean Russell luciera su espléndida anatomía y ascendiera al rango de "estrella". Anticipaba cuatro o cinco lustros el realismo erótico que en los momentos actuales padecemos. Pero en THE OUTLAW el erotismo era, por decirlo así, marginal, ya que la heroína, Miss Russell, al desnudarse y meterse en la cama en la que tirita, estremecido de escalofríos, Billy the Kid, gravemente herido de un balazo, no lo hace movida por un impulso erótico sino porque quiere prestarle ca-

lor con su cuerpo y salvarle la vida, una vida que ella se ha jurado arrebatarle. El tema de la película es la "eterna batalla de los sexos" y contiene episodios de un vigor extraordinario. En esta película desempeñaba un papel importante Walter Huston, padre del célebre realizador John Huston. La película fue prohibida en la mayoría de los Estados de la Unión americana y Howard Hughes luchó con su habitual audacia para imponerla aun a despecho de la ley. Su forma de anunciarla provocó también la ira de la Censura, en aquel entonces muy severa en los Estados Unidos. Unos aviones de su empresa trazaban en el espacio, por pares, grandes círculos con una punta en el centro.

No me sorprende que en las numerosas obras publicadas sobre el Séptimo Arte que he consultado en estos últimos tiempos no se haga referencia a esta película que, repito, es una magnífica lección de buen cine y a la vez un producto genuinamente de vanguardia. Por regla general los críticos y escritores cinematográficos pertenecen a la gauche divine y no puede pedirseles que elogien la labor de un hombre que, como Howard Hughes simboliza ¡y con qué impudente grandeza! al odioso capitalismo.

- Hollywood, símbolo de la industrialización más intensa es también la cuna del Séptimo Arte -

Los detractores de Hollywood que anatematizan sistemáticamente la fabricación en serie de películas, a las que califican peyorativamente de "comerciales" o "de consumo", echan al olvido el hecho innegable de que Hollywood ha sido la cuna del mejor cine realizado en el mundo y de que todas las formas, géneros e innovaciones han salido de él.

Desde el año 1915 hasta el año 1926, en los Estados Unidos y, posteriormente en distintos lugares del mundo, tuve ocasión por gusto y por imperativos de mi quehacer cinematográfico, de ver en las salas públicas y en las particulares del gremio, la casi totalidad de la producción fílmica norteamericana y la del resto del mundo y de comprobar un hecho para mí indiscutible: no ha habido en toda la historia

del cine europeo avance o innovación técnica y artística que no haya tenido precedencia en el cine americano. Las únicas excepciones las ofrece el cine francés. Pathé construyó si no la primera, una de las primeras y más perfectas cámaras tomavistas. (con una de estas cámaras, Biltzer, el operador de Griffith, fotografió la película "Intolerancia".); Méliès y Chomón crearon el trucaje fotográfico y Gaumont, sincronizando la imagen y el sonido por medio del fonógrafo, lanzó por los años 1904 o 1905 un cortometraje titulado "El apache silbador". Fue por lo tanto el precursor del cine hablado. A partir del año 1915, cuando Europa estaba empeñada en la primera de las dos guerras más inconmensurablemente estúpidas que registra la historia universal, los Estados Unidos tomaron una delantera que aún no ha sido superada.

Paul Rotha, uno de los detractores más enconados de Hollywood, llega, en su ciego apasionamiento, a afirmar que los grandes realizadores alemanes que en los años 1924-1925, fueron a Hollywood, atraídos por el dólar, Fritz Lang, Lubitsch, Dupont, Murnau, Pabst y otros, en su entronque con el cine americano se vieron anulados y forzados a realizar films deleznablemuy inferiores a los que habían realizado en Europa. Esta afirmación es, a todas luces, injusta e inexacta. Examinemos sólo dos casos por referirse a eminentes realizadores alemanes: Lang y Lubitsch. El primer realizó en Alemania "Metropolis", un film espectacular, geométrico, arquitectural, vacío de todo contenido humano. Cuando Hitler lo vio, en la cumbre ya de su poder, se entusiasmó tanto que quiso contratar a Lang, pasando por alto el hecho de que era judío. Por supuesto Lang, prudentemente, declinó el honor de hacer películas para el Führer. M.G. Wells dijo de ella que era la más necia que había visto en su vida. En Hollywood dirigió algún tiempo después "Furia" y quien haya visto estas dos creaciones de Lang habrá podido percatarse de la superioridad irrefutable de "Furia" sobre "Metrópolis". Si ésta era fría, morosa, deshumanizada, "Furia", por el contrario, era dinámica y cálida, vehementemente humana. En cuanto a Lubitsch el contraste era todavía mayor. Quien haya visto sus películas rodadas en los estudios UFA, con Pola Negri de protagonis

ta, "Madame Dubarry" y "Carmen" sobre todo esta última -una ridícula españolada que hizo reír, más que a cualquier otro, al espectador español- y toda la serie de películas deliciosas que hizo en Hollywood, desde "El Desfile del Amor" hasta "Ninotschka" y "Ser o no ser" debe admitir que el clima "asfixiante" de Hollywood no le sentó muy mal al genial realizador berlinés.

Todo lo que acabo de exponer me lleva a formular esta pregunta: ¿La industrialización intensiva del espectáculo cinematográfico, atenta sólo al lucro y por lo tanto a la superedificación total de la producción fílmica a los gustos y preferencias del hombre-masa, al que Lope de Vega calificó de "vulgo" y de necio, ha de entrañar, forzosamente, la exclusión de películas que como "Intolerancia", "Siegfried", "Metrópolis", "Napoleón", "Le Chien Andalou" y otras muchas fueron tremendos fracasos de taquilla?

Mi respuesta no puede ser más que un no rotundo.

Por lo que respecta a Hollywood, si bien existen en él empresas movidas exclusivamente por el afán del lucro, las hay también que persiguen, además del éxito crematístico, el prestigio y el aplauso de la crítica que, a final de cuentas, son propaganda y por ende un aumento de la valoración de sus productos.

Un realizador con la fama de que gozaba Griffith después de la explotación de "El Nacimiento de una Nación" con un bagaje de más de 400 películas realizadas, habría hallado en todas las épocas, el respaldo económico para realizar su siguiente película "Intolerancia". Al fin y al cabo fue el binomio Wall Street-Hollywood el que sufragó esa producción.

Hollywood sufragó igualmente películas francamente "contestatarias" contra el propio Hollywood y sus métodos inspirados en un capitalismo desenfrenado. Ejemplos notables fueron las películas "Once in a lifetime" de Keuffmann y Moss Hart, "Merton of the movies" y "Jazz" estas dos últimas realizadas por James Cruze, el director de "The covered wagon" (La Caravana del Oregón) una de las películas más notables en toda la historia del cine. Cabe destacar aquí el hecho de que "Jazz" fue la primera película surrealista realizada en

el mundo, dos o tres años antes de que Buñuel realizara "Le chien andalou". Como el fin que persigue el movimiento surrealista es la expresión de sueños y de distorsiones del pensamiento, "Jazz" desde este punto de vista era más completa y de más fácil comprensión que el film realizado por Buñuel. No obstante, como el de éste, fue un fracaso económico. Traigo esto a colación para resaltar el hecho de que si el cineasta español tuvo necesidad, en Europa, de recurrir a ayudas económicas particulares, James Cruze, un revolucionario del cine -fue uno de los primeros en realizar sus películas al aire libre, fuera de la atmósfera sofocante de los estudios- realizó su fantasía con el apoyo financiero de la industria fílmica hollywoodense.

En conclusión: en un régimen demoliberal no hay nada que se oponga a que un cineasta, al margen de la industria cinematográfica, realice una obra de arte fílmica dirigida a las minorías. El movimiento "underground" iniciado ya hace tiempo en los Estados Unidos confirma mi aserto. Del mismo modo un productor-autor-director de reconocida fama, con ideas nuevas, sugestivas, pero de éxito comercial dudoso y que por tal motivo halle cerradas las puertas de la industria fílmica, puede hallar siempre la ayuda económica particular o el mecenazgo que le permita realizar su obra. Con ello no hará más que imitar a los artistas -compositores, ejecutantes, autores de obras teatrales- que, en el pasado, lograron la manera de realizar sus obras.

Estos casos particulares no alteran el hecho de que, por lo que se refiere a España, sólo una gran industria cinematográfica, basada en el favor del público -un público que cuenta con más de 240 millones de almas- es capaz de llevar hasta los últimos confines del mundo, el genio, el arte, el modo de ser, de sentir y de pensar de la Hispanidad y, en el ámbito económico, los productos de su suelo y de su industria.

- Gustos y preferencias del público -

El tema se presta a infinitas consideraciones de las

que, por razones obvias, hago gracia al lector.

Limitándome a señalar el aspecto económico de la cuestión he de decir y repetir que estando basada la industria cinematográfica en la producción de un artículo de consumo, debe asumirse que la misma tiene, lógicamente, que dirigir todos sus esfuerzos a que dicho artículo sea adquirido por el mayor número de consumidores. No se me oculta que este planteamiento de la cuestión es, para muchos estetas del Séptimo Arte, un puro anatema. Mas es el único que impone la realidad de los hechos.

El cine es un espectáculo de masas, quieran o no quieran los susodichos estetas, y estoy convencido de que en esa y otras cosas la mayoría tiene siempre razón. Un estudio profundo de esta materia -gustos y predilecciones de la masa espectadora- arrojaría datos muy interesantes para el psicólogo.

Por lo que se refiere a España, la dicotomía existente entre el espectador del cine y los autores y directores fílmicos españoles crea un problema acuciante. Como ya he dicho y repetido hasta la saciedad los gustos del público español han sido condicionados, a través de largos años, por la película extranjera, particularmente la norteamericana. En ésta el espectador y la espectadora suelen sentirse identificados con sus personajes y ven realizados sus deseos más secretos, sus ambiciones más calladas, porque en la película triunfa la juventud y lo que va unido a ella, la vitalidad y el dinamismo, se glorifica al héroe y se exaltan las virtudes viriles y la belleza femenina, todo ello realzado por el "star-system". ¿Qué ofrece el cineista hispano a cambio de ese cine optimista, romántico, "ascendente"? Un clima de lúgubre realismo, de frustración, de fatalismo, de "anti-climax". El dilema es este. La imposición por el cineista español de su genio sadomasoquista al público patrio - para lo que tendrá que esperar medio siglo que es lo que tardó el cine foráneo en imponerse, o bien renunciará a sus gustos e inclinaciones y proporcionará a dicho público lo que éste exige. En esto, como en otras cosas, nos impone sus ideas el maestro Ortega. De su ensayo IDEA DEL TEATRO destaco, particularmente, estos fragmentos que expresan, con una facundia de que

carezco, mi propio pensamiento:

"El teatro antes que un género literario es un género visionario o espectacular. Pronto descubriremos en qué enérgico y superlativo sentido lo es. El teatro no acontece dentro de nosotros, como pasa con otros géneros literarios -poema, novela, ensayo- sino que pasa fuera de nosotros y tenemos que salir de nosotros y de nuestra casa a ir a verlo. También el Circo, también la corrida de toros son espectáculos, son cosas que hay que ir a ver. Sin embargo, vamos a aprender muy pronto en qué se diferencian esos dos otros espectáculos del espectáculo teatral. Ciertamente, el Circo y la corrida de toros, a fuer de espectáculo, pertenecen a la misma y divertida familia del Teatro. El Circo y los Toros, digamos, son primos del Teatro: el Circo sería su primo bizco. La corrida de toros sería su primo atroz: su primo tuerto."

"El destino tiene al hombre irremediablemente encadenado a la realidad y en lucha sin tregua con ella. Es imposible la evasión, esfuerzo, seriedad, responsabilidad, fatiga y pesadumbre, le es inexcusablemente necesario algún descanso. ¿Descanso de qué? ¡Ah, claro está! ¿De qué va a ser? De vivir o, lo que es igual, de "estar en la realidad", naufrago en ella."

"El juego, pues, es el arte o técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, traerse a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal. Este traerse de su vida real a una vida irreal, imaginaria, fantasmagórica es dis-traerse. El juego es distracción. El hombre necesita descansar de su vivir y para ello ponerse en condición, volver a verterse en una ultravida. Esta vuelta o versión de nuestro ser hacia lo ultravital e irreal es la diversión. La distracción, la diversión, es algo consustancial a la vida humana, no es un accidente, no es algo de que se pueda prescindir."

Póngase película, film, representación cinematográfica allí donde Ortega pone "teatro" y "juego" y tendremos una definición exacta del espectáculo que hoy en día ocupa en España y en otros puntos del planeta el primer lugar en la escala de diversiones.

A la pregunta que cabe formular ¿qué es, dentro de la divertida familia del Teatro, el Cine? mi respuesta es ésta: Es la familia entera, todos sus miembros fundidos en uno solo. Con la diferencia a favor del espectáculo cinematográfico de que en un futuro muy próximo no habrá necesidad de "salir de casa para ir a verlo". Uno podrá verlo en su casa e, incluso, si sale de viaje, llevarlo en un maletín de reducidas dimensiones.

- La esperanza jamás muere -

Sé muy bien que los primeros en oponerse a la implantación de las medidas que propugno en este trabajo, las únicas que podrían dar nacimiento a un 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, intoxicada de intelligentsia, para la que la ambición suprema es que sus engendros se exhiban en certámenes internacionales y en cineclubs. (Según una acertada 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, en los "Westerns" y en el cultivo del erotismo, 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.

Ignoran que al paso que van tomando los acontecimientos, no ha de tardar mucho tiempo en que esos privilegios se desvanezcan en el aire. La Administración, cuya ignorancia es mucho más disculpable que la de los cineistas españoles, dejará de suministrar balones de oxígeno a ese eterno agonizante que es el Cine Español y éste que jamás debió nacer descansará finalmente en la paz del Señor. Cinematográficamente hablando, toda España será un vasto Gibraltar.

Y a modo de colofón de este trabajo, juzgo interesante consignar aquí dos noticias inauditas que acaba de comunicarme una persona muy autorizada y conocedora de la situación actual del cine español. Una: en vista del fracaso de su gestión, el organismo para-estatal encargado de difundir por Hispano-América nuestros productos fílmicos -fracaso que atribuye al rechazo por los públicos de las naciones hermanas de nuestro modo bárbaro de hablar el castellano- ha decidido doblar ¡en inglés! las voces ya dobladas en "perfecto" castellano y presentar sus películas con sub-títulos. Dos: en estos momentos se está rodando en Barcelona una película genuinamente española ¡en inglés! Supongo que el inglés mecarrónico pronunciado por los castellanos, catalanes, vascos, andaluces, extremeños, etc. que integren el reparto de esa película será doblado por auténticos ingleses, para el consumo exterior, y redoblado en "perfecto" castellano para el consumo interior. Tanto "doblar" y "redoblar" me aturde, trastorna mis sentidos y llego a creer que soy juguete de una atroz pesadilla.

Tales son las perspectivas que ofrece el Cine español en el año de gracia de 1972, después de cerca de ochenta años de una precaria, muy precaria existencia.

Pero pese a lo que antecede, como la esperanza jamás muere en el pecho de los esforzados y de los creyentes, cifrémosla en que se produzca un milagro y que merced al mismo logre el Cine español escapar a la muerte que le acecha y ocupar en el mundo el puesto dominante que le corresponde.

F I N



22
Lana
x1/81



Res
71(40)EL

