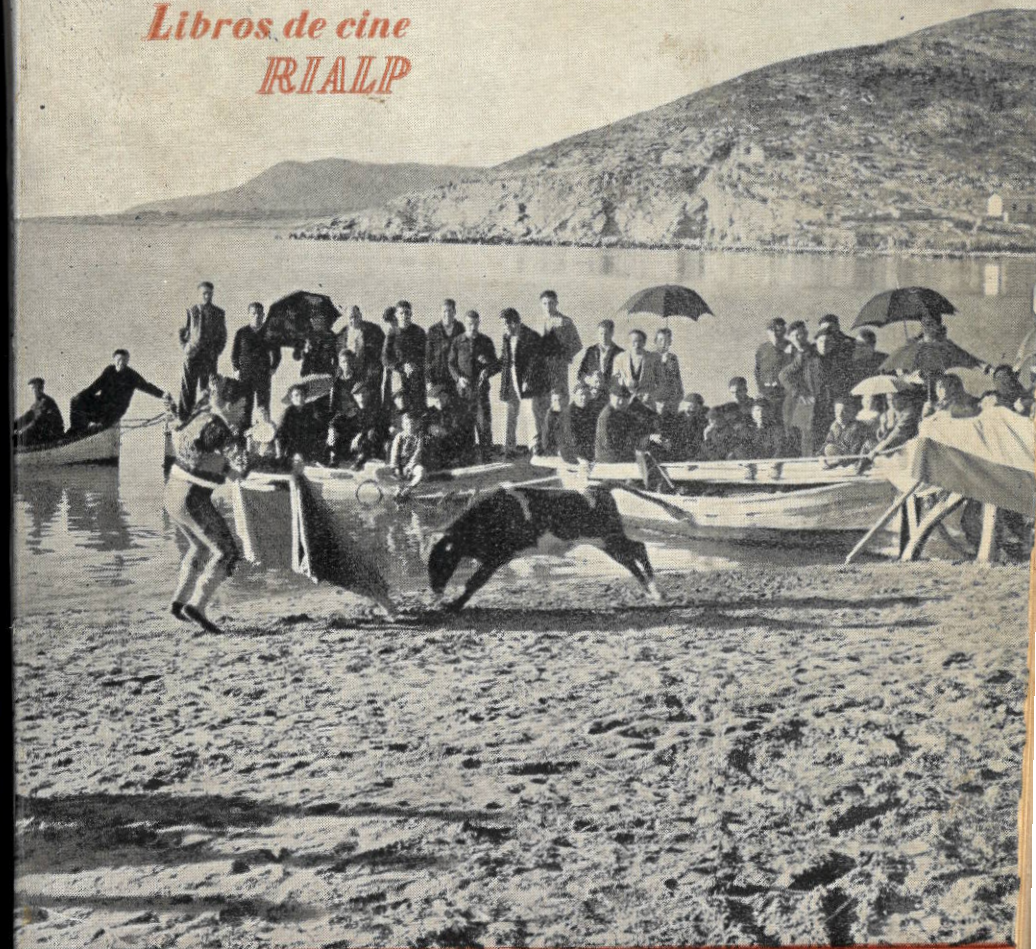


Libros de cine
RIALP



J.M. GARCIA ESCUDERO

CINE ESPAÑOL

PROLOGO

Cuando se habla de cine español, uno de los grandes tópicos en los que necesariamente hay que incurrir es el de considerar la ausencia en él de las clases intelectuales. En realidad, no sólo hay que hablar de eso en el cine español, sino en todo el cine en general. El cúmulo de desprecios, errores y falsas interpretaciones que ha promovido el fenómeno cinematográfico entre los intelectuales de todo orden es inmenso; de Baudelaire—que habló, si no del cine, sí de la fotografía—hasta nuestros días, el tema ha quedado en pie y, a decir verdad, no tiene desperdicio. Por esto, aun cuando sea un tópico, nada extraño tiene que se incurra en él, pues en el tópico siempre hay un trasfondo de verdad; si no, no se habría formado.

Respecto a este tema que aludo—los intelectuales y el cine—, he de confesar mi debilidad por él. En más de una ocasión he podido pensar en este problema y hablar y escribir sobre el mismo. Precisamente, por una serie de casualidades, y en relación a mi actividad profesional ligada a

la bibliografía cinematográfica, he tenido que escribir últimamente varios artículos y estudios sobre el tema, y más concretamente sobre el tema del libro de cine en España. De una manera implícita llego en algunos de ellos a la siguiente conclusión: que el profesional no puede hacer libros porque no sabe escribir, y el escritor tampoco, porque no sabe de cine.

Por esta misma afición al tema, me interesó vivamente oír una conferencia de García Escudero sobre Los intelectuales y el cine español, cuando, en su calidad de presidente de la Federación Nacional de Cineclubs, clausuró hace unos años una reunión nacional de los mismos. Inmediatamente le hablé de lo interesante que podía resultar un libro sobre este tema para incluirlo en esta Colección. La idea fue madurando; el propio García Escudero escribió algo en alguna revista; yo fui insistiendo, y al fin recibí la confirmación de que el libro estaba hecho.

Aquella lejana idea es hoy este libro.

Pero este libro, como aquella idea, también ha crecido. Y ha crecido hasta convertirse en un libro sobre el cine español; un libro, no exhaustivo, de carácter histórico o erudito, sino un libro que pone de manifiesto algunos de los problemas del cine español. Como tal, consta de cuatro partes que, a su vez, pueden reagruparse en dos: los problemas que podríamos llamar de coyuntura del cine español (la eterna discusión sobre las leyes protectoras y el sentido real de nuestro cine) y aquellos que plantea su relación con la cultura (divorcio del cine con el resto del mundo cultural, caminos y remedios para resolverlo y perspectivas para el futuro).

De cine español hablamos todos mucho. Y a veces, sin ganas de querer resolver sus problemas, de reconocer los valores reales que pueda tener o, simplemente, de conocer muchos de sus antecedentes. Precisamente, este libro viene a aclarar muchas de estas cosas. El propio García Escude-

ro ha escrito sobre estos problemas en otros libros, en revistas, en periódicos, sin perjuicio de volverlo a hacer ahora con mayor extensión y con datos inéditos. El libro no pretende sentar cátedra de nada, ni siquiera está construido de una manera hermética, siguiendo una metodología rígida prevista de antemano, sino que adrede está hecho con fluidez, con viveza, de modo que donde dice, diga, y donde no dice, sugiera. Al autor no hace falta presentarle, porque es de sobra conocido por los que se interesan por estas cosas, y su estilo, también. Su multiplicidad de funciones—desde autor de libros a Director General de Cinematografía, pasando por jurado de Festivales y conferenciante, entre otras—le ha permitido conocer muchos de estos problemas y pensar en cómo resolverlos.

Precisamente en García Escudero se da, hasta cierto punto, aquella fusión ideal que requería mi lamentación anterior, que he reproducido al comienzo de estas líneas. El es, a la vez, escritor y hombre de cine, y esto es importante. Importante, aun cuando no siempre se esté de acuerdo con él en lo que dice o en lo que propugna; al fin y al cabo, no se trata tanto de pontificar como de discutir. Esto, yo creo que es bueno y que puede ser fecundo, y en un país como el nuestro, en el que—supongo que por herencias atávicas—precipitadamente se cree que los que no piensan igual son enemigos, abrir una posibilidad de sereno diálogo me parece tan oportuno como necesario.

Pero no se trata ahora, ni mucho menos, de discutir unas posibles diferencias, sino de hablar de todo aquello que constituye el acervo común. Decía que García Escudero es una figura importante, porque es un escritor que se preocupa por el cine y que se ocupa de cine. La ausencia de un mayor número de hombres como él ha perjudicado mucho a nuestro cine y, por lo mismo, su actividad nunca puede dejarnos indiferentes. Este es un nuevo libro suyo, y un libro en el que se resumen muchas cosas que deben saberse

para enjuiciar y comprender el cine español y, en otro sentido, un libro inédito acerca del tema aludido de los intelectuales que, al ser tratado por un intelectual, cobra un interés mucho mayor todavía.

Todos hablamos mucho de cine español, como digo, pero el cine español sigue erre que erre por su camino, un camino que sabemos no le es bueno. Por esta misma razón creo de todo punto imprescindible hablar de él con valentía y sinceridad, tanto si se mira hacia su pasado como a su presente o a su porvenir. Y creo que estas dos virtudes las posee García Escudero en grado sumo y las ejerce en cada una de las páginas que escribe. Por esta razón, a nuestro cine le son útiles los libros que, como este, pueden despertar una polémica y pueden ayudar a comprender muchas cosas. E incluso diría que también le son útiles a la polémica sobre nuestro cine, porque a menudo esta se halla demasiado ligada a intereses extracinematográficos o a derroteros ambiguos que la condicionan.

En general, toda crítica española, por ser española, suele ser desmedida en más o en menos. No ya en cine, sino en todo lo demás: o se va a reventar o a ensalzar, sin conocer un término medio de ponderación y serenidad. Y no porque la crítica haya de ser objetiva—que esto sí que no puede ser—, sino porque no sea ególatra, falsamente subjetiva—que esto es lo malo—. Las páginas de García Escudero son siempre positivamente apasionadas, constructivamente subjetivas y—se esté o no de acuerdo con él—siempre hay que tenerlas en cuenta.

Quede claro que este no es un libro de historia ni de estética, sino un libro que va derecho a plantear unos problemas que existen, que estudia los antecedentes que los provocaron y que ofrece las soluciones que pueden resolverlos. Es, por tanto, un libro vivo, casi diría un instrumento de trabajo, y como tal creo que debe ser juzgado. Por esta razón despierta tantas sugerencias e invita a dialogar con él.

Estas líneas mías, que quiero sean pocas, me parece que están corriendo el riesgo de hacerse excesivas. He querido explicar un poco el origen del libro, la necesidad del mismo y la posición del autor. De paso, a la luz de sus ideas, denunciar algunos de los males de nuestro ambiente, y no tanto por el placer de denunciarlos como por el de indicar por qué caminos se pueden resolver.

Con ello creo que me justifico a los ojos del propio García Escudero, que dice no ser amigo de los prólogos y que sus libros no suelen llevarlos. Pero por si a él o al lector no les parece razón suficiente, creo que lo más prudente es terminarlo aquí.

JUAN RIPOLL

INTRODUCCION

Este es un libro sobre el cine español; un libro de crítica del cine español. De crítica, porque el porvenir del cine español depende de que, desenmascarando, mediante la crítica, el mal cine habitual, se le obligue a retroceder y hacer sitio al buen cine que puede llegar a existir y que, en alguna proporción, existe ya. Esta es la explicación de que un libro cuya finalidad es constructiva haya escogido la crítica, y hasta la que se llama crítica negativa. Si detrás de esta no hubiese algo más, yo no lo habría escrito, y habré fracasado en mi propósito si, tras la primera impresión, el lector no lo percibe así.

Hago más las palabras de otro crítico y declaro que nada hay para mí tan triste como hablar del cine español; nada que desee menos; nada que evite más en vista de que pasan los años y hay que seguir diciendo lo mismo, porque uno no puede por menos de repetirse, si ama la verdad y ama al cine español, que no quiere saber nada de la verdad, pero al que por esto hace falta encararle con ella para que

tenga alguna posibilidad de redención, destacando lo que hay en él de bueno y condenando lo que tiene de malo. ¿O será mejor asegurar que "no es tan malo" y aconsejar que nos convenzamos todos "de que nuestra producción cinematográfica es cada vez mejor y de que la vida española se refleja en el cine español con sus virtudes y defectos, incluso por omisión"?

¡Qué cómodo para la producción! Y todavía se añade que "mientras los españoles no se interesen por su cine... su cine no podrá, aunque quiera, interesarse en realidad por ellos". ¿Por qué no? ¿Quién debe dar el primer paso? Mientras nuestro cine no despierte interés, ¿qué derecho tiene a exigir nada a nadie?

Verdad es que José María Sánchez Silva acepta después que el interés de los españoles por su cine adopte la forma de protesta, pero lo dice muy de pasada; menos explícita e insistentemente de lo que desearíamos los que queremos un cine español, pero no un engaño español, y por muy amigos que seamos de nuestro cine lo somos más de la verdad e incluso estamos convencidos de que solo siendo amigo de la verdad se puede ser amigo verdadero del cine nuestro.

Precisamente, para lo que dice Sánchez Silva: para salvar en él nuestra imagen. ¿Y qué imagen refleja ese cine en la actualidad? Lo que con él, tal como es, se quiere salvar, ¿merece la pena de ser salvado?

De sobra sé que la crítica es arma de dos filos y que puede ser mal utilizada, incluso quitándonosla de las manos y aplicándola a objetivos que nada tienen que ver con lo cinematográfico, como son los políticos o sociales. Pero si vamos a esto, ¿es que la falta de crítica no puede ser también utilizada? ¡Qué más querrían algunos sino que les dejásemos la exclusiva de la crítica! Por otra parte, ¿son incompatibles crítica y autoridad, una política firme y con-

tundente y una actitud cultural inteligente y amplia, y por esto crítica?

¡Claro es que, puesto a elegir entre lo fundamental y lo accesorio, entre los principios y su aplicación, me quedo con lo primero: que prefiero España sin cine a cine sin España! Pero es la disyuntiva lo que rechazo: que los principios no puedan llegar al cine, y que para estar con ellos haya que pasar por el mal cine que se ha realizado en su nombre o por los malos hábitos sociales que no ha sido aún posible desarraigar. Solo que, ¿cómo conseguirlo sin denunciarlos?

La mala utilización de la crítica es un peligro menor que los beneficios que de la crítica resultan; un riesgo, por tanto, que es preciso afrontar. Creo en la fecundidad de la crítica, y me lo confirma el que haya nombres y títulos de nuestro cine que, evidentemente, cuentan a la hora de la verdad, y que han nacido del ambiente crítico, que no será, por consiguiente, negativo y esterilizador, como dicen, sino, al contrario, fecundo y creador. Si no fuera así, lo repito: yo no habría escrito una sola línea sobre el cine español. Uno no tiene ya edad para jugar al "niño terrible" solo por la dudosa satisfacción de tirar pelotazos contra los muñecos del pimpampún.

Si algún mérito tiene el libro será el de estar fundado en la experiencia de los meses que desempeñé la Dirección General de Cinematografía y Teatro, primero, y la presidencia de la Federación Nacional de Cineclubs, después, y en años de actividad intensa como conferenciante por cineclubs y cineforos de toda la Península. Al escribirlo, he revivido con un sentimiento agri dulce la época en que me creí obligado a abandonar temporalmente el observatorio de modesto escritor, al que me considero ligado por vocación, por gusto y por deber, para intentar realizar algo que me parecía necesario y creo que continúa siéndolo. Aca-so el relato de aquellos intentos hubiese ilustrado al lector mejor que lo que en su lugar he escrito, pero he preferido

reservarlo para mí y traer en su lugar lo que me atrevo a llamar su fruto: la denuncia de una mentalidad a la que atribuyo, más que a cualquier otra causa, el que nuestro cine diste tanto de lo que debería ser: la aspiración a un ambiente de amor al cine y comprensión del cine como el que este libro pretende ayudar a crear.

1. UN CINE SIN ALMA

(LOS PROBLEMAS ARTÍSTICOS DEL CINE ESPAÑOL)

Si yo fuese un conferenciante como los que salían a hablar subidos a un elefante o vestidos de Napoleón, decía yo hace años al empezar una conferencia y repito ahora, al empezar este libro, me compondría para esta ocasión una apariencia muy a lo René Clair. Yo sería un señor alto, flaco, muy serio y muy triste, vestido de negro: negra chistera, negra corbata, guantes negros... Traería dos maletas, negras también. Llegaría aquí, saludaría en silencio y las abriría: las maletas del cine español.

Primero sacaría un gran cartel y lo desplegaría delante de la mesa: el título de mi intervención. Un gran cartel blanco con una ancha orla negra y unas letras muy negras que, sobre el fondo blanco, dirían: "Réquiem por el cine español." Sacaría después de las maletas y pondría sobre la mesa a los que lo han matado: unas castañuelas, una gola, un abanico isabelino; nuestro gran cine folklórico, nuestro gran cine histórico... Y seguiría sacando: pandere-tas, espadas de Toledo, chambergos, pelucas, manzanilla,

bureo, cuplés...; ese carrusel zafio, ese tosco carrusel de pueblo, ese abigarrado escaparate para turistas, ese plato pintoresco de los festivales que llamamos cine español. Podría hasta suceder que, hurgando en las maletas, diéramos con algún que otro cabezudo intelectual nuestro, de los que aún no se han enterado de que existe el cine. Pero ni vosotros ni yo alzaríamos la mano contra ellos ni contra nada del tentador pimpampún. Por el contrario, os adelantaría de vuestros asientos, subiría al estrado, me adelantaría yo a recibirlos, nos estrecharíamos la mano silenciosamente y, de puntillas, nos marcharíamos. Sobre la mesa quedarían intelectuales, castañuelas y abanicos; los "greñúos" y los capitanes de los Tercios de Flandes; pobres muñecos, esperando a que nuevamente llenase la sala el público ingenuo o el público estúpido en que alternativamente recluta sus incondicionales "ese" cine español.

Pero no sería justo tal "apaga y vámonos" por parte nuestra. Podría ocurrir que algo hubiese quedado en las maletas y que mientras nos marchábamos, dejando sobre la mesa los fantoches, los pintarrajeados muñecos de nuestro cine, otros muñecos con caras distintas asomasen tímidamente, como reprochándonos mudamente la injusticia de haberlos olvidado, hasta que, advirtiendo nuestra huida, se metieran otra vez en las maletas para no salir de ellas nunca más. Vamos, pues, a variar estas palabras y a no hacerlas de luto. Continúan fuera los ramplones muñecos habituales; está al aire la endeble osamenta, la patética mezquindad de nuestro cine. Está sobre la mesa. Pues bien: démosle un manotazo y pongamos en su lugar otra cosa. Saquemos los otros muñecos: las modestas figuras de caras limpias y juveniles. Coloquémoslas en el primer plano que siempre se les regatea y rara vez se les concede. E inventariemos amorosamente nuestras riquezas auténticas, ahora que hemos prescindido del oropel. Para aprender, jubilosamente, que existe una esperanza del cine español.

UNA HISTORIA QUE ES SOLO PREHISTORIA

Circula por ahí un libro mío, editado por el Cineclub del S. E. U. de Salamanca, que empieza con una *Historia en cien palabras del cine español*, escrita en 1953. Dice así:

"Hasta 1939 no hay cine español: ni material, ni espiritual, ni técnicamente (entiéndase, aclaro ahora: había "películas"; "cine", no). 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 cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936, y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita."

Estamos en 1962: han pasado nueve años. Las esperanzas que yo tenía entonces, ¿las mantengo ahora? Los reproches de 1953, ¿los debo rectificar?

¿Por qué tendría que rectificar? ¿En qué me apoyaría para hacerlo? ¿Qué historia admite todavía el cine español? ¿Qué le da su pasado? ¿Qué patrimonio tiene sino el futuro? ¿Qué puede decirnos la palabra Historia en nuestro caso, si no es con referencia a la historia que tenemos que empezar, no a una historia que no podemos continuar, porque no ha existido nunca?

El nuestro es un cine del que no se puede contar la historia porque únicamente tiene prehistoria.

Y aun decir eso—me preguntaba recientemente en un coloquio—, ¿no es pecar de optimista? ¿No será más exacto decir que el cine español no existe, y no existe porque no ha nacido y ni siquiera ha sido concebido?

Me importa aclarar que no hago tabla rasa de medio siglo. Independientemente de las películas a que más ade-

lante aludiré, aun dentro de la generalidad hay en nuestro cine materiales aprovechables que no sería prudente desdenar. Pero con esta condición: que primero los reduzcamos a la condición de materiales; quiero decir, que hagamos añicos los edificios que con ellos se han levantado: los toscos monolitos de las infraproducciones folklóricas, de las superproducciones históricas y de las producciones piadosas o nostálgicas; que, distinguiendo lo que son y lo que debieran haber sido, el error de conjunto y los aciertos parciales, los utilicemos para señalar los caminos que alguna vez se iniciaron, pero que en seguida fueron borrados, a fin de que, sobre ellos y sobre otros nuevos, pueda levantarse el plano de un cine español todavía inédito en su mayor parte: de un cine con estilo nacional.

Porque, en definitiva, la amargura de nuestra situación es que, mientras otras cinematografías nacionales han adquirido la personalidad que nos permite distinguir inmediatamente una película inglesa de otra francesa o alemana, entre nuestras películas apenas puede apreciarse otro rasgo común que el estrictamente negativo de que "no son".

LAS CONSTANTES DEL CINE ESPAÑOL

De la *Historia en cien palabras* que he citado se podría obtener fácilmente una historia en cinco, en cuatro, en tres palabras: las que designan las constantes de nuestro cine. Descubrir las va a ser mi primer objetivo.

No pretendo repetir la historia al por menor que en la ocasión dicha escribí. Aquí pretendo contemplar nuestro cine como un conjunto, un organismo del que podemos hacer la radiografía para descubrir bajo la piel y los músculos (los nombres propios y los títulos de las películas) el esqueleto, la armazón, las ideas fundamentales. ¿Cuáles son?

Imaginemos nuestro cine como una esfera. La esfera gira sobre un eje, el eje fijo, el eje inmovible, el eje diamantino, Norte y Sur de nuestra vida cinematográfica: el folklóre. Es el eje que enlaza las "Verbenas de la Paloma" de la hora muda con las "Verbenas de la Paloma" de después; las "Reinas moras" del principio con las "Reinas moras" del final; las "Hermanas de San Sulpicio" en blanco y negro con las "Hermanas de San Sulpicio" en el que Arroíta llamó certeramente "tomate-color". Perpendiculares al eje están cinco planos: los círculos polares, los trópicos y el Ecuador; las cinco capas que sucesivamente ha ido siendo nuestro cine en aquella parte de él que no se ha conservado ciegamente fiel a lo castizo. O, si lo preferimos, las colosales pirámides de cartón piedra que desde sus cuarenta años de vida nos contemplan, y encierran los cadáveres cuidadosamente embalsamados que llamamos cine español.

Fidelidad a ojos cerrados a lo castizo es la del período mudo, en el que imperan como reinas la andaluzada, la baturrada, la madrileñada, la zarzuelada... *Rosario la cortijera*, *El pobre Valbuena*, *Curro Vargas*, *La medalla del torero*, *Diego Corrientes*, *Gigantes y cabezudos*, *La Dolores*, *La alegría del batallón*, *Nobleza baturra*, *La casa de la Troya*, *Currito de la Cruz*, *La Bejarana*, *El Niño de las Monjas*, *Agustina de Aragón*, ¡*Viva Madrid, que es mi pueblo!* son los nombres del período mudo. Con el sonoro se desenvuelve la comedia, digamos, "de mundo", cursi por lo común, pero que después de nuestra guerra apuntaba hacia un cine sencillo, en el que habría estado nuestra redención si no le hubiesen caído encima, hasta aplastarlo, la gran pirámide maciza, colosal, del gran cine histórico; de la historia de España contada sin sencillez, de los roncos redobles de tambor y de las dulces consolas isabelinas, que impondría su férrea dictadura hasta que la sucedió el más benigno, pero no mucho más benéfico gobierno del piadosísimo cine

religioso español, al que han sucedido en unos pocos años cuatro nuevas olas que en parte son vuelta de las antiguas; a saber:

Primera: el marcelinismo, el imperio de los niños, o, mejor dicho, el sistema planetario que gira alrededor de esos tres soles que son Pablito Calvo, Joselito y Marisol; sistema no falto, en algunas de sus manifestaciones, como se ve, de íntimas vinculaciones con el eje folklórico, y que después del brote eruptivo que en el año 1956 prendió en más del veinticinco por ciento de nuestra producción, dedicado a la infancia, está lejos de haberse extinguido.

Segunda: el más nefasto imperio del cuplé, cadena "de felices consecuencias", "victoria extraordinaria de nuestro cine", según algún crítico, pero que a mi entender solo ha servido para que Orduña revalidase con *El último cuplé*—primero de la serie—el título de iniciador de las más dañinas modas de nuestro cine, que se había ganado cuando lanzó las del cine religioso e histórico con *Misión blanca* y *Locura de amor*, respectivamente.

Tercera: la proyección política de la nostalgia, tan diestramente utilizada en *El último cuplé*, que representan *¿Dónde vas, Alfonso XII?* y las que han seguido. *¿Dónde vas, Alfonso XII?* fue—y conviene no olvidarlo—primer premio oficial de nuestro cine en la temporada de su estreno, porque a nuestra producción comercial, como a ciertos nuevos ricos, no le basta con el dinero y necesita el título de nobleza... que quienes deberían discernir no dudaron en otorgarle. El público sencillo vio en esa película el prometedo comienzo de una serie *Sissi* indígena, con la misma pegajosa sensiblería, pero con la ventaja de acabar mal, que es lo que le faltaba a *Sissi*, porque lo que ese público desea es que le hagan soltar lagrimones de a puño y hasta que le manden a casa moqueando todavía con películas que terminen lo que se dice "mal", siempre que él sepa de antemano que finalizarían así para tener listos los pañuelos

desde el principio; y es que yo sospecho que, con los finales desgarradores, ese público, debidamente educado en los seriales radiofónicos, se imagina que acaba de ver algo importante; más todavía si las películas son de otros tiempos, porque entonces, además de facilitarle la evasión, parecen—"¿verdad, usted?"—más películas que las de chaqueta.

Cuarta: la comedia tontita, claramente influida por los sainetes en que se ha diluido el neorrealismo italiano, que es donde ahora estamos.

De maravilla, según el crítico al que antes aludí, para quien el año 1958 fue decisivo precisamente porque en él se afirmó esta cuarta tendencia, que él denomina "vertiente amable y simpática" del realismo y que ciertamente tiene su lado bueno, porque mejor es que el público se entretenga con bobaditas en tecnicolor a que lo haga llorando con Sara Montiel o Vicente Parra, y porque por ahí está el camino de esa producción media que hasta ahora nos ha faltado, pero donde es tan frecuente la chabacana estupidez como para justificar que frente a quienes, en nombre de lo comercial, ponen más alto que nunca un cine que quizá jamás haya estado artísticamente tan bajo, otros intentemos restablecer el equilibrio.

Ahora bien: ¿podemos asegurar que todo eso, todo lo que contiene la esfera, todo en la historia de nuestro cine, ha sido malo: que, si pinchamos ese globo colosal, se desinflará, porque nada contiene?

Yo creo que no.

A pesar de todo, creo que no.

En primer lugar, sería injusto no distinguir entre un cine anterior a 1936, que este sí que no era nada, en general, y un cine posterior, que al menos ha aprendido a decir las cosas. Nuestros estudios están mal equipados; funcionan... a la española; es decir, improvisando, pero con españoles, o sea, con hombres capaces de improvisar, y aunque los co-

nocimientos técnicos de estos hombres vayan a la zaga de los de los hombres de fronteras afuera, y no por culpa suya, hay que reconocer que el "oficio" lo ha conquistado nuestro cine. En este aspecto, su nivel es decoroso, aunque no sea plenamente satisfactorio.

En segundo lugar es que, aun siendo verdad que, a pesar de la devoción de nuestro cine por el casticismo, le ocurre lo que a personas de escasa cultura, que no consiguiera hacerse una personalidad, los materiales con que ha-cérsela están ahí.

CANUDO OPINA SOBRE EL CINE ESPAÑOL

En 1932, la revista *Nuestro cinema* reproducía en su número primero los siguientes párrafos de *L'usine aux images*, en que Riciotto Canudo se refiere a nuestro cine:

"Si yo fuera un español puro, tal y como era mi abuelo antes de embarcarse para Italia en el séquito militar de Carlos de Borbón, protestaría con todas mis fuerzas contra la presentación, no muy respetada en el cinema, de una España terriblemente convencional. En ese arranque contemporáneo de las naciones latinas, en el que el libro universal del "écran" registra cotidianamente las páginas conmovedoramente históricas o dramáticas, España juega indudablemente un papel inferior al que le pertenece. La imaginación de sus evocadores muéstrase siempre con una desconcertante pobreza. Por eso estamos habituados a ver una España de corridas de toros y de gitanas. Algo así como hasta hace medio siglo se veía a Italia representada por bandoleros de opereta y tocadores de mandolina.

"Sin embargo, han bastado unos cuantos saltos para ver una Italia contemporánea capaz de dar al mundo un poeta como Gabriel D'Annunzio y un sabio como Marconi—por no citar más que a estos dos—y olvidar esa otra Italia,

feliz con sus serenatas en los claros de luna. Por eso es necesario que España, la de los grandes pintores vivos—de Zuloaga a Picasso—, la de los grandes músicos modernos—desde Albéniz a Falla—, la de tantas otras energías auténticamente contemporáneas, aparezca, por fin, bajo otros aspectos distintos al del traje de colorines del torero o las castañuelas de las bailarinas. España, atormentada siempre por su doble esencia latina y sarracena—siempre en elaboración común—debe, sin duda alguna, representar todavía un papel importante en el mundo latino y en el mundo entero. Protestamos, pues, contra todos estos realizadores que no saben imaginar un film español sin una combinación—más o menos sabia—con los "documentales" de corridas de toros. A pesar de todas estas opiniones, hay muchas más cosas por afianzar y por representar, al otro lado de los Pirineos, que la mascarada o el heroísmo de las arenas más o menos sangrientas."

Es perspicaz, y clara, y de agradecer, la terminante condenación, con relación a lo que he llamado el eje de nuestro cine, de lo que constituye la parte central de dicho eje: no ya el folklore, sino el tema taurino; y no solo, se entiende, el tratado por extranjeros, sino el abordado por españoles. Sin embargo... ¿Debemos repudiar *Torero*, de Carlos Velo; en un plano menor, pero digno, *Tarde de toros*, de Ladislao Vajda, y *El Litri y su sombra*, de Rafael Gil? ¿Debemos renunciar a la gran película de toros que esas películas anuncian y que no tenemos todavía? Por supuesto que no. Y es que el problema no está donde lo sitúa Canudo y, tras él, la mayor parte de los que han criticado al cine español con tan buen deseo como desorientación.

Nuestro cine es impersonal, pero no porque lo español se esconda en unos temas que no ha tocado o en un estilo que no haya adoptado, sino porque no ha ahondado en aquello mismo que ha abordado. No es cuestión de descu-

brir nuevos caminos, sino de seguir los que hay, pero hasta el final.

LOS MATERIALES PARA UN CINE NACIONAL

Me he referido a las buenas películas de toros. El mismo folklore de *Los siete niños de Eciija* sirvió para que en 1930 Florián Rey asombrase a público y crítica cuando presentó en la sala Pleyel, de París, *La aldea maldita*, cuya revisión nos obliga a pensar con melancolía que el gran cine del "indio" Fernández, que hoy por hoy es el gran cine hispánico, habría podido ser español; y análogo es el significado de *Sierra maldita*, de Antonio del Amo; *Carne de horca*, de Vajda; *Amanecer en Puerta oscura*, de Forqué, y *La venganza*, de Bardem. En 1951, Nieves Conde haría de *Surcos* la mejor película que hasta la fecha había producido nuestro cine y nos demostraría de paso que el neorrealismo habríamos debido descubrirlo nosotros, que estábamos mejor dotados para ello que los mismos italianos, por nuestro natural sentido ético de la vida ("España ha sido siempre —escribe Villegas— el país de la más dura y generosa auto-crítica; hay cierto contrasentido en el hecho de que el neorrealismo sea italiano y no español"). Pues bien: el material social que Nieves Conde manejó no estaba demasiado alejado del que había servido para tantas "madrileñadas" como habíamos padecido hasta entonces. Es lo que se puede repetir de esas tragicomedias a lo Arniches, pero profundas, que son: *El inquilino*, del mismo Nieves Conde; *Calle Mayor*, de Barden, y, últimamente, el cine de Saura y de Marco Ferreri.

En 1952, Iquino conseguía inesperadamente con *El Judas* la que sería nuestra mejor película religiosa hasta *Los jueves, milagro*, de Berlanga, y a la vez demostraba implícitamente que no era inevitable, como se podía pensar visto

lo que otros hacían, que el cine religioso se nos quedase en cine simplemente piadoso, cuando no en piadoso "simplemente". *Bienvenido, mister Marshall*, que en 1953 descubrió en Cannes a un público estupefacto que no todos los españoles tenían que hacer cine hinchando el pecho y ahuecando la voz, estaba en la línea de aquella comedia inteligente en que Sáenz de Heredia (el Sáenz de Heredia de *El destino se disculpa*), Edgar Neville (el guionista extraordinario de *La vida en un hilo* y *El último caballo*) y Rafael Gil (el Rafael Gil de *Huella de luz*, el anterior a su asociación con Escrivá) nos habían dado obras muy apreciables, y adonde apunta ahora el actor Fernando Fernán Gómez, en su nueva e interesante etapa de director.

En el cine histórico es más difícil encontrar aciertos. No debe extrañar si tenemos en cuenta que el cine es, sobre todo, realidad, y que la realidad histórica es la más difícil de recrear. Una maravilla como *Enrique V* es la conjunción de una serie de excelencias que rara vez se consigue reunir. El cine histórico es como el doctorado de la carrera, y solamente se debería permitir a quienes hubiesen cursado con sobresaliente todas las asignaturas anteriores, y aun así, aconsejándoles mucha prudencia, porque si se acostumbra a él fácilmente se desacostumbrarán a lo que el cine es. Por esto, a un cine como el nuestro, tan mal estudiante el pobre, nada podía convenirle menos que esa clase de cine, que efectivamente ha sido para él losa que solo al cabo de tiempo empezaron a levantar con mucho esfuerzo los primeros que se pusieron a hacer películas de chaqueta. Entre nosotros no se pecó tanto como en otras partes, por hacer, en vez de historia, "romance", sino por lo que cinematográficamente es más peligroso: por retórica, por patriotismo de juegos florales, que, naturalmente, no es lo que debemos entender como patriotismo, pero que, sobre todo, no es lo que debemos entender como cine. Por esto, cada vez que con el mejor deseo se nos ha estimulado a convertir

esa clase de cine en el eje de nuestro cine, entre los acostumbrados cantos a nuestras glorias seculares, lo que en el fondo se nos decía es que no había que contentarse con la losa de una o dos superproducciones de gola y "magüer": que había que ponerle encima a nuestro cine todo un mausoleo.

Porque prefirió la Apologética a la Historia, nuestro cine histórico se quedó en enfático. Es difícil por eso encontrar películas históricas dignas de memoria; sin embargo, alguna de ellas (pienso en *Reina santa*, de Rafael Gil) se basta para probarnos que no todo tenían que ser "Leonas de Castilla" y "Albas de América".

¿Qué ejemplo podríamos enfrentar a *Marcelino* y, sobre todo, a los niños y niñas, folklóricos y no folklóricos, que le han seguido? Si no en nuestro cine, fuera tenemos el prodigio de *Peppino y Violeta* o de *El globo rojo*. Y para probar que la evocación de "la belle époque" se puede hacer fuera de los cauces de *El último cuplé*, es suficiente recordar *Novio a la vista*, de Berlanga, para no tener que recurrir a los máximos ejemplos de René Clair o de Renoir.

LOS TRES PECADOS DEL CINE ESPAÑOL

¿Por qué, entonces, si no es cuestión de temas, en unos pocos casos se acertó y en otros no, y por tanto? ¿Por qué cuando se acertó no fue con películas de selección entre un nivel medio decoroso, sino de "oposición" a un cine mayoritario, que no es que se hubiera quedado corto, sino que estaba vuelto de espaldas a la ambición artística que había hecho posibles aquellos aciertos? ¿Por qué nuestro cine racial se quedó casi siempre en las faldas de volantes, cuando tenía que haber desentrañado el alma de las gentes de la raza? ¿Por qué nuestro cine social ha sido una vez neorealismo y cientos de veces *María, la hija del jornalero*?

¡Se quedó en el organillo y no llegó al suburbio! ¿Por qué, cuando hacía falta un cine católico que no fuese equivalente de cine conservador, timorato y a la luna de Valencia, se optó por el cuentecito ejemplar con moraleja? ¡Triste manera de cerrar la puerta al cine católico que necesitábamos, que hemos tenido que sufrir los que queríamos cine religioso sin azúcar... y nos lo han servido con dos y tres terrones!

Dejemos para más adelante la contestación de los reiterados por qué y deduzcamos la conclusión siguiente: por de pronto, nuestro cine es malo porque no profundiza, porque es superficial, porque rehuye los problemas y, entiéndase bien, no estos ni aquellos problemas, no problemas expuestos de una manera o de manera diversa, teñidos de un color o de otro, sino problemas a secas. Reparar en esto es muy importante por lo que luego diré. La consecuencia es que, si escasea el cine social, falta casi por completo un cine sobre nuestra guerra, a la que apenas se ha dedicado una docena de películas, la mayoría anecdóticas, y en el que las dos producciones anunciadas con mayor estrépito, *La fiel infantería* y *La paz empieza nunca*, han resultado, sin pretenderlo, más "contra" que "por". Más todavía se echa de menos un cine político, que solo ha sido abordado en un par de ocasiones y normalmente solo ha producido películas como *Embajadores en el infierno*.

La falta de problemas es, pues, el primer pecado capital del cine español, que todavía tiene dos más: falta de realismo, falta de inteligencia.

Falta de realismo. De nuestro cine faltan, no ya los problemas, sino el fondo simplemente real que permita darse cuenta del país que lo produce y de los hombres que habitan ese país.

El éxito de José Isbert, de quien se ha podido decir que, tras una larga vida teatral y cinematográfica, ha sido un

auténtico descubrimiento de la nueva generación, ¿a qué se debe sino a que, como ocurre con Manolo Morán o con Fernando Fernán Gómez, nos produce la sensación de ser ese hombre de todos los días que en vano buscamos en nuestras películas, sustituido por unos fantasmas contruidos ex profeso para ellas, sombras, ficciones que el cine copia luego de sí mismo hasta que acaba engañándose y llega a creerse que esa es la realidad por el mero hecho de que es lo único que aparece en él, perpetuando esa mentira, esa triste muralla de convencionalismos, esa cámara mágica de cartón pintado con la cual se aísla el cine español de la esplendorosa realidad?

Es significativa la crisis del documental. Yo pediría que nadie llegase al cine de argumento sin haber pasado por el documental. No porque este sea un puro aprendizaje, sino porque nadie que no sepa hacerlo hará luego buen cine del otro; y es que el argumento—si es bueno, y aunque sólo sea regular—tapa muchos fallos; se juzga la película por lo que no tiene de cine y sí de literatura; y en el documental no hay trampa; naturalmente, lo que nos cuenta debe tener un interés intrínseco, pero como este de suyo es más débil, son las imágenes; es decir, lo estrictamente cinematográfico, lo que tiene que interesar al espectador. Por esto el documental es un perfecto ejercicio de academia.

Entre nosotros falta la gimnasia del documental; y se nota. Nuestros programas oscilan entre el cine de ficción y los *No-Dos*, sobre los que habría mucho que decir, pero que por excepcionales que fuesen, nunca podrían ser más que periodismo estricto; y en el periodismo, la noticia ciente ocupa el lugar que la ficción llena en las películas de argumento y hace que el reportaje cinematográfico interese por la noticia que da, no por la manera de darla. Y en cuanto a los pocos documentales que vemos, la mayoría, o son noticia, pero tan fría que nada puede construirse sobre ella, o pura pedagogía, pero de la mala e insoportable. Fal-

ta en ellos el tratamiento "creador", que es la base del documental digno de este nombre. ¿Cuál es la consecuencia?

Citaré dos textos: de Villegas López y de Jesús Suevos.

"De pronto—escribe—, se sale por los pueblos y campos de España, por las viejas ciudades, por las urbes llenas de vida nueva, y por todas partes se van encontrando temas, tipos, hechos, tan prodigiosos, de tal fuerza, de tan inmensa poesía, de tan detonante color y tan viva realidad, que parecen un sueño de artista loco. Bastan unos pocos días y andar por cualquier rincón de España para volver con las manos llenas de maravillosos tesoros de realidades auténticas, tesoros formidables... que nadie quiere." ¡Y son realidades a la medida de esos paisajes españoles, de los que dice Suevos que "son desmesurados para la pequeñez física de España" y "parecen hechos para todo un continente o para todo un planeta"; "tierra abrasada y abrasadora", que los objetivos de las cámaras cinematográficas deberían ser capaces de captar con todo su vigor".

Pero, no.

El texto de Villegas es de hace cinco años. Al siguiente presentaba el cine español como "un cine asteroide: alejado y ajeno a toda realidad nacional y mundial, próxima o lejana, inmediata o histórica. Desde que nació, navega en el espacio sideral, inmutable y vacío, creado por sí mismo y para sí mismo. Todos los esfuerzos para atraerlo a nuestro mundo y a nuestra España han resultado, hasta ahora, infructuosos. En sesenta años de vida española y mundial, por los que han pasado los más extraordinarios acontecimientos de la Historia contemporánea, el cine español apenas acusa alguna huella de lo sucedido. Este aislamiento, casi total, es quizá su característica nacional más acusada y cierta".

Tres años después no hay razón para variar una tilde de las palabras transcritas.

Sin embargo, ni siquiera esta falta de realismo lo es todo ni lo más grave. Ver en ella el mal profundo de nuestro cine sería explicación a medias, porque no todos los géneros exigen realismo y mucho menos intención social, aunque sea cierto que en el acercamiento a la realidad social está el secreto de la personalidad de los cines nacionales. En nuestro cine hay como miedo a ahondar, miedo a encontrar problemas, a preguntar por ellos, miedo a exponerlos, miedo a la pasión y al tema fuerte, a lo que desazona; en nuestro cine hay también miedo a la vida, afán por escabullirse de los ambientes y de los hombres que debería retratar; pero, en tal caso, ¿por qué, incluso cuando no se propone ser problemático ni realista, es nuestro cine tan mediocre, zafio y chabacano? ¿Por qué, aun cuando solo pretende entretener, sus películas tienen que ser como son y nuestro cine ha de avergonzarnos cuando nos preguntan por él?

El tercer pecado capital del cine español es la falta de inteligencia, y tan obvio es que me parece innecesaria cualquier demostración. Quien no se contente, recuerde, sin ir más lejos, cualquiera de las producciones a que he aludido al tratar de la última "ola" de nuestro cine: la de las comedias tontitas en technicolor.

Y piense que, como dice Florentino Soria muy gráficamente, "a cualquier tema, por chato que sea, se le puede poner un poco de nariz".

Falta de problemas, falta de realismo, falta de inteligencia, componen los síntomas de la enfermedad que padece el cine español. Ahora es el momento de que nos preguntemos por sus causas.

Examinaré sucesivamente tres posibles causas, para deducir hasta qué punto lo son efectivamente: la circunstancia nacional, la censura, los hombres del cine español.

LA CIRCUNSTANCIA NACIONAL

Hay quienes sostienen en descargo de nuestro cine que un cine es lo que su país; es decir, que el nivel general del país determina el nivel de su cine. Se trata de una apreciación que, como vamos a ver, merece serios reparos, pero que puede conducir a esclarecimientos importantes.

La encontramos ya en el primer número de la revista *Primer Plano*, donde en 1941 su director, García Viñolas, expresaba su fe en la renovación de nuestro cine, puesto que la tenía en la renovación total de España, "y la cinematografía de un pueblo ha sido siempre la más clara expresión de la vida que ese pueblo hace". Años después es Rafael Gil quien declara en *Ya* que "el cine es un arte colectivo que lo hace el país entero"; por esto, "nuestro cine, para ser mejor, necesita ante todo que la nación tenga un nivel cultural e intelectual más elevado". Y en la misma época, José A. Nieves Conde afirma que "el cine no es una planta aislada e independiente", por lo cual la solución está "en la renovación de nuestra actual economía y de nuestra cultura". Pero fue José Luis Sáenz de Heredia quien con mayor entusiasmo defendió la teoría, con ocasión de un "homenaje al cine español", en el que también participaron los dos directores últimamente citados y Vajda, Bardem y Antonio Román, por películas tan difícilmente equiparables como *Muerte de un ciclista*, *Los peces rojos*, *Marcelino Pan y Vino*, *Historias de la radio*, ¡y *Congreso en Sevilla* y *El canto del gallo*! El director—dijo en tal ocasión Sáenz de Heredia—sólo da a luz lo que engendra, y únicamente engendra lo que la circunstancia nacional determina en cada caso. La mejoría "total" de España determina, según eso—concluía—, la mejoría "actual" del cine español.

Suspendamos el examen de este último punto, o sea si hay efectiva mejoría de nuestro cine, y limitémonos al otro:

la relación entre el cine de cualquier país y el estado general de la nación donde se produce. Tan satisfecho debió de quedar Sáenz de Heredia con su teoría que ha vuelto a exponerla en diversas ocasiones; la última, con motivo de la polémica que se desarrolló en el diario *Pueblo*, de Madrid, en el año 1959. "El cine de cada nación—repitió Sáenz de Heredia en una carta abierta al director del periódico, reproduciendo párrafos de un artículo suyo de cinco años atrás—no lo hacen solamente los que lo hacen, sino la nación entera; hasta los que no van al cine. Lo hacen la psicología y las costumbres, la economía y las leyes, la sangre y los equinoccios, el sol y la luna. Ni el cine ni el teatro, ni siquiera la medicina o la ingeniería, son actividades que dependen exclusivamente de sus profesionales; existe una razón telúrica común a todos, que ordena y compone, limita o amplía las actividades de cada colectividad."

Y continuaba: "Esto decía entonces, y aún lo pienso hoy con mayor fuerza. ¿Por qué no salen toreros en Ondárroa ni pelotaris en el Puerto de Santa María? ¿Es un capricho de la Naturaleza el que, desde que existen las dos prácticas, no se hayan dado ni dos casos, o hay una razón telúrica que lo regula? ¿Cabe pensar que un grupo voluntarioso en cada uno de esos pueblos podría lograr que se invirtieran las especialidades?"

¿TENEMOS LA CABEZA CINEMATOGRAFICA?

Hay en las últimas palabras transcritas un matiz que no aparecía en la primera intervención de Sáenz de Heredia y que, expresado con mayor dureza, he encontrado luego en un artículo que firma Jorge Torrás, en *Film ideal*, donde asegura que "la raza", nuestra raza, está negada para el cine. "El francés no tiene la cabeza cinematográfica", se decía en 1917, y Marcel L'Herbier compuso su *Inteligencia*

del cinema para demostrar lo contrario. Se podría suponer leyendo a Sáenz de Heredia que tampoco para él los españoles tenemos la cabeza cinematográfica, si no fuese porque, en la Carta abierta mencionada, se muestra a continuación satisfecho de que en el cine mundial ostentemos ya un honroso número diez, mientras que hace veinte años estábamos muy próximos a los últimos puestos del pelotón. Al decir esto vuelve a situárenos donde estaba en su primera intervención, puesto que, según él, el hecho de que Norteamérica, Inglaterra, Francia, Italia o la Alemania occidental vayan a la cabeza en todo, "en potencial económico, en poderío naval y aéreo, en redes de ferrocarriles y carreteras, en expansión colonial, en control de mercados", determina que lo estén también, "lógicamente, en cine". No estamos nosotros a la cabeza en nada de lo demás; es natural que tampoco lo estemos en cine. Vamos para arriba en todo lo demás; es inevitable que en el cine subamos también.

Esta es—pienso que reflejada con objetividad—la posición de Sáenz de Heredia. La otra cara de la misma moneda la representa el escéptico Nieves Conde de los últimos años, cuando, en una entrevista, se revuelve con una dolorosa, exasperada y agresiva amargura contra los que le interrogan: "¿Qué queréis que digamos nosotros? ¿Qué decís vosotros, eh, qué decís los de la prensa? ¿Qué se dice al mundo en las demás expresiones artísticas e intelectuales? ¿Tenemos una filosofía, o una pintura, o una música con características propias de alguna importancia? ¿Hacemos escuela en algún terreno? Entonces, ¿por qué se quiere que nosotros digamos algo? La sociedad española carece de vitalidad, de altura. Somos un pueblo vulgar, mediocre, dominado por la burguesía evasiva e intransigente, y lo peor es que somos un pueblo sin esperanza." En otra encuesta insistía: "Bien; no hay cine español. Pero ¿es que

hay novela española? ¿Es que hay teatro español? ¿Es que hay pintura española?"

Pues, sí; precisamente sucede que hoy, justamente hoy, existe una pintura española con prestigio mundial, y arquitectos y poetas, y, aunque en grado menor, músicos, novelistas y algún dramaturgo. Bastaría esto para invalidar las consecuencias que Nieves Conde saca de una situación general que aprecia con pesimismo tan excesivo como, yéndonos al extremo opuesto, lo es el optimismo de Sáenz de Heredia. La verdad es que no se puede admitir la correlación fatal que uno y otro establecen entre cine y situación general. ¿Cómo explicaríamos, si no, el apogeo literario del Siglo de Oro español, que no es precisamente nuestra edad dorada desde un ángulo político, o la aparición del neorrealismo en una Italia vencida, mientras que no surge en una Alemania en condiciones semejantes, o que el cine de esta última nación, después de su recuperación, diste mucho de estar a la altura de sus asombrosos progresos en el terreno económico y en el social?

No es cierto que todo mejore a la vez. No creo que se haya dado nunca ese caso en la Historia e incluso me parece que no es posible, porque las condiciones para la mejoría en unos aspectos producen efectos contrarios en otros. Con arreglo a esa teoría se justificaría toda pereza, pues no vamos, sino que nos llevan, y era tan inevitable que antes fuéramos mediocres en el cine como que hoy sigamos siéndolo, si hemos de opinar como Nieves Conde, o por el contrario, que hoy mejoremos, si nos ponemos las rosadas gafas de Sáenz de Heredia. Incluso éste debió de pensarlo así cuando recientemente puntualizó que, dado lo que el litoral de nuestro cine es, serán necesarias muchas olas para modelar del modo conveniente su perfil, o con anterioridad, cuando reconoció que, si bien vamos todos juntos en una escalera mecánica, hay los que no se conforman con que la escalera los suba y trepan por los escalones, y

llegan antes; y esto—acabó—es lo que tenemos que hacer.

Más aún—pienso yo—si no fuera tan cierto que la escalera está subiendo—en el terreno del cine, se entiende—, y si el que, a pesar de todo, nuestro cine suba, no se debe tanto a un movimiento natural y casi geológico como a que tiran de él hacia arriba algunos hombres (el propio Sáenz de Heredia fue de los primeros) y unas pocas películas, cuya calidad contrasta con una producción media que se diría estacionaria desde hace medio siglo, indiferente a todos los cambios que, según la teoría expuesta, tenían que haberse reflejado en ella.

LA CENSURA SOCIAL

Sin embargo, hay en la teoría de Sáenz de Heredia una gran verdad. No es que todo mejore o empeore a la vez, pero sí que hay artes que dependen más estrechamente que otras de la sociedad donde se producen, y evidentemente el cine es de esas, y en grado sumo, aunque solamente fuera por obvias razones económicas. La consecuencia es que los que hacen el cine de cada país están a la altura de los que lo ven, puesto que si aspiran a elevarse pronto se ven rebajados por una fuerte presión hasta el nivel de los que, porque pagan, mandan. Según esto, si nuestros productores, nuestros directores y nuestros guionistas no son lo que deseamos; si, frente a la stampa demasiado simple de un cine artificialmente comprimido, la inmensa mayoría de ellos no experimentan el menor deseo de abandonar su mediocridad ni, aunque lo experimentasen, sabrían cómo conseguirlo, es porque hay un público que los desea como son y que cuando se desvían, los llama al orden con severidad.

Un ejemplo de esto lo tenemos en la existencia de la que alguna vez he llamado censura social respecto de la censura oficial; censura, la primera, de cuya efectividad

dan fe las ocasiones en que se ha encargado de frustrar las concesiones de la segunda.

Hubo algún momento, por ejemplo, en que el Estado estaba con *Surcos* y contra *Alba de América*; en que se resistía a premiar *La Lola se va a los puertos* y mejoraba la clasificación inicial de *Esa pareja feliz*. Lo que entonces le faltó fue asistencia social. Y es que el mal público es mayoría, y es este un hecho que no podemos desconocer y que influye necesariamente en todos los aspectos del cine, el cual choca con obstáculos políticos y con obstáculos económicos, pero también con la educación—la falta de educación cinematográfica—del público, que agrava aquellas dificultades, porque el público dicta indirectamente, pero con eficacia, sus leyes a la producción allí donde esta es soberana, y donde no lo es determina, también de manera indirecta, pero no menos eficaz, la conducta de los organismos que en nombre del Estado intervienen en el cine, generalmente bajo la forma de censura.

Lo primero es claro. "El público americano—decía Lubitsch en 1922—tiene la mentalidad de un niño de doce años; hay que presentarle la vida como no es." ¿Sólo al público americano de 1922? A mi *Cine social* me remito. O a encuestas como la que realizó en julio de 1956 la revista *Espectáculo* entre los empresarios españoles de numerosas salas de cine, de poblaciones pequeñas en general.

Resultó de la encuesta que las películas de mayor éxito en los diez años anteriores fueron:

Españolas: *Locura de amor*, *El pescador de coplas*, *Currito de la Cruz*, *Un caballero andaluz*, *Agustina de Aragón*, *Balarrasa*, *La Señora de Fátima*, *Jeromín*, *Marcelino*, *Amor sobre ruedas*, *El Judas*, *El sueño de Andalucía*, *La hermana de San Sulpicio*, *La Lola se va a los puertos*, *La estrella de Sierra Morena*, *Violetas imperiales*, *La duquesa de Benaméjía*, *La guerra de Dios*, *Gloria Mairena* y *Pequeñeces*.

Extranjeras: *El derecho de nacer*, *Ana*, *Yo confieso*, *Escuela de sirenas*, *Los hijos de nadie*, *Quo Vadis?*, *Lo que el viento se llevó*, *Robín de los bosques*, *Sansón y Dalila*, *Scaramouche*, *Lili*, *El mayor espectáculo del mundo*, *Duelo al sol*, *Las minas del Rey Salomón* y *Perdóname*.

Total: 36 películas, y no llegan a la docena las simplemente discretas.

¿Puede extrañar que, del medio centenar largo de películas premiadas por la Oficina Católica Internacional del Cine, ni la mitad se hayan proyectado públicamente en España? ¿A qué se debe eso? ¿A la censura siempre? ¿Son atribuibles a la censura—oficial, se entiende—"escándalos" como los de *El renegado*, de Joannon; *Las noches de Cabiria*, de Fellini, y *Plácido*, de nuestro Berlanga? ¿O que *Lourdes y sus milagros*, de Rouquier, se estrenase como de tapadillo en un cine de actualidades una Semana Santa, y *El globo rojo*, de Lamorisse, no resistiera más de siete días en el local donde se estrenó? ¡Tantos podrían ser los ejemplos!

En cuanto al influjo del mal público en los organismos de censura, téngase en cuenta cuántos espectadores, si se les presenta lo bueno, en gran parte no lo entienden, por lo cual es posible que películas eminentemente positivas les sean dañinas, y no a consecuencia de circunstancias como la poca edad, sino porque su preparación no rebasa la que podría tener un párvulo. Con mayor razón, si lo bueno se les presenta mezclado con lo malo serán incapaces de separarlo, y es que no dominan la película, juzgándola, sino que son dominados por ella como seres pasivos, pizarras en blanco donde todo se puede escribir. En vista de ese público, ¿no se explica demasiadas veces un rigor que con espectadores mejor preparados sería inútil y hasta contraproducente?

EL OTRO PÚBLICO

Se explica, digo; no se justifica siempre, puesto que a combatir esa situación, educando a ese público a pesar de él mismo, debe encaminarse la protección oficial en vez de colocarse, como observaba Nieves Conde hace años, "bajo el signo de la defensa y no de la incitación y de la lucha por un futuro". Se dirá que, aunque la concibamos de esta manera, tampoco puede montarse sobre el vacío: sobre un cine que nadie fuera a ver. Por deseables y eficaces que sean los estímulos oficiales, la solución definitiva no puede estar sino en la elevación del nivel del público, de forma que encuentre el indispensable apoyo económico un cine que, sin dejar de ser espectáculo, sea también el arte portador de mensaje que a veces es y nunca debería dejar de ser. Pero yo no hablo ahora de soluciones definitivas; y, además, ¿es ese el caso? ¿No es posible para ese cine que no tenemos, pero que el Estado debe estimular, encontrar "otro" público, aunque sea un público minoritario?

La promoción de ese "otro" público es un fenómeno mundial.

El cine empezó en experimento científico. Cuando Méliès pretende adquirir el derecho de explotarlo, uno de los Lumière le desengaña: "No se vende; y déme las gracias, joven. Aparte de su interés científico, no tiene ningún interés comercial." Pero, gracias a la obstinación de Méliès, el cine se convierte en arte y, por supuesto, en negocio; sólo que negocio limitado: espectáculo de feria rural, cuyo puesto está en un barracón, junto a los otros barracones donde se exhiben la sirena viviente, el hombre más pequeño del mundo, la mujer con tres piernas, la vaca de dos cabezas y el tragasables.

Pasa después a los suburbios urbanos. De cuál era su público habitual dan fe advertencias como la del primer

local que abrió Laemle en Chicago, donde no admitía borrachos y se prohibía silbar durante la proyección. La primera gran guerra encontró las salas frecuentadas por la clase media, que al principio las había desdenado. La posguerra presenció el descubrimiento del cine por los intelectuales. Fue la época del film de vanguardia, el brillante período que evocaré en este libro. Pues bien: la segunda posguerra ha significado la promoción en todo el mundo de un público al que se puede aplicar con propiedad la definición de clase intelectual que antes di.

Todavía se puede esperar que la situación mejore: que la televisión suscite para el cine de calidad un público tan nutrido como la radio se lo ha proporcionado a la buena música. Pero se puede afirmar que una amplia minoría, muy superior a la que se congregaba en los cenáculos vanguardistas de los años veinte, capaz de apoyar un cine valioso si hay productores con la inteligencia suficiente y el sentido de responsabilidad necesario para que se decidan a sacrificar alguna parte de sus posibles ganancias, existe ya.

Aquí también, aunque sorprenda, puesto que, como dice Villegas, el aislamiento de nuestro cine "le ha permitido el permanecer, también siempre, muchos grados por debajo del nivel cultural del país. Desligado de todo compromiso y convivencia con la realidad, cualquiera que haya sido el nivel y tono de nuestra cultura—alto o bajo, despierto o dormido, apasionado o indiferente—, el cine español ha estado siempre por debajo de toda altura. Otros cines—el francés, alemán, italiano, norteamericano—dan la tónica de la cultura nacional. Juzgar la cultura española por su cine es cometer una dura injusticia. Estos dos hechos—su aislamiento y su bajo nivel—hacen que el cinema español no pueda servir de índice social, cultural, histórico ni nacional".

Si esto es por un lado lamentable, resulta esperanzador

en cuanto confirma la posibilidad de otro público, que es lo que debería haberse preguntado L. G. E., cuando en *Cinema Universitario*, después de pasar revista a todo lo que se ha dicho sobre la crisis del cine español, termina afirmando que "nadie ha dicho que nuestro cine, como todos los cines del mundo, es un producto del estado espiritual de la sociedad en donde nace".

Después de sorpresas como el éxito de público del cine de Bergman, no se puede negar la existencia, a derecha e izquierda de nuestro cine y del público que lo apoya, de otros espectadores que podrían sostener otro cine si les infundiera el interés de que hoy carecen y no tuvieran que ir a buscar la calidad en las películas de otras naciones. Por supuesto, me refiero a los que se apartan del cine nacional por su infantilismo; a los que en algún artículo reciente increpa José María Sánchez Silva, advirtiéndoles que mientras se aparten de los locales donde se anuncia "una española" y no se interesen por nuestro cine, este no podrá interesarse por ellos. Pero esto, ¿por qué?, como al principio del libro me preguntaba yo. Son las películas las que se deben adelantar hacia los espectadores y no al revés.

Si se procede de esta manera, en cambio, nuestro cine, apoyado en ese público por hoy esquivo, pero al que podría ganar fácilmente solo con que se decidiese a buscarlo, estaría en condiciones de ir a la educación y conquista de sectores más amplios de espectadores hasta llegar a una situación en que, alcanzando su público cierto volumen, lo que hoy tendría una naturaleza en cierto modo artificial se volvería espontáneo, y ese público (público que ama el cine y en consecuencia le exige) produciría naturalmente sus hombres para los escalafones activos del cine, el cual acabaría por estar en manos de aquellos a quienes corresponde dirigirlo, y sería el cine que necesitamos y que no tendremos mientras el productor, el guionista, el director, los intérpretes, los técnicos, los distribuidores y los exhibi-

dores, no salgan preferentemente de los medios a que me refiero.

Pero con esto me adelanto a lo que tendrá su lugar adecuado más adelante. Por ahora, quedémonos simplemente con la conclusión siguiente: puesto que no todo el público es un mal público, la teoría de la circunstancia nacional es insuficiente para explicar por sí sola la falta de calidad de nuestro cine. ¿Bastará para explicarla la censura?

LA CENSURA

No seré yo quien niegue las culpas posibles de una censura cuya necesidad hay que defender y yo he defendido, pero cuya actuación concreta no tiene por qué ser intangible.

Hace falta censura; lo digo y repito, precisamente cuando más popular sería en ciertos medios proclamar lo contrario. Normalmente hace falta, porque el cine se dirige a las masas, cosa que olvidan siempre los minoritarios, y también porque se dirige a los minoritarios, aunque estos eso no lo quieran admitir. Clasificar, prohibir: dicho en una palabra: censurar, es una consecuencia lógica de los peligros posibles del cine. Los católicos elaboran en todas partes unas clasificaciones que en principio están "más que justificadas" (son palabras de Pío XII), y claro es que no obran así sin un serio motivo. Si no bastan clasificaciones y se censura, es decir, se prohíbe, por todos y en todos los países, con amplitud mayor o menor, esto revela que tampoco se trata de un capricho. Tan no lo es que, en ciertos momentos, incluso una censura torpe será, inmediatamente al menos, menos nociva que la falta de censura, aunque esto último sea lo que en el fondo persigan ciertos censores de la censura, a quienes poco importa que la censura funcione