

Nuestro cinema

Título:
Callejón sin salida del cinema español

Autor/es:
Piqueras, Juan

Citar como:
Piqueras, J. (1935). Callejón sin salida del cinema español.
Nuestro cinema. (16):45-46.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42889>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Callejón sin Salida del Cinema Español

De igual forma que los norteamericanos impusieron en España sus films de episodios del Oeste primero y sus comedias deportivas y optimistas después, determinaron en 1929-1930, que la base de la explotación cinematográfica ibérica se hiciese con películas sonoras y parlantes. España no podía permanecer insensible, desde luego, ante la nueva manifestación cinerográfica, pero no fué ella quien decidió con amplitud autónoma de su suerte pelicular. Vencidas en Norteamérica las últimas dificultades que obstaculizaban el avance técnico del cine, los productores yanquis determinaron las primeras instalaciones sonoras en nuestros cinematógrafos sin la menor resistencia por parte de nuestros empresarios, empujados siempre por una fuerza exterior que casi nunca han querido explicarse. Es así como con una sólida organización comercial, los productores de Estados Unidos, tienen en sus manos el 80% de la industria cinematográfica hispano-americana (1). El resto, debe repartirse entre la producción europea no soviética, puesto que tanto en España como en algunas repúblicas suramericanas, los departamentos gubernamentales, hostigados por los brazos ejecutores del imperialismo yanqui—tal es el caso en que se encuentran todas las repúblicas de Centro América—, prohíben la entrada a todo film soviético) y la escasa e impotente producción nacional.

Estuvimos siempre tan ignoranzados, obramos en todo momento tan anárquicamente, mantuvimos en todo instante una ignorancia tan grande de las fuerzas matrices del cine y de las leyes políticas y económicas que los determinan, que la producción sonora y parlante viene a nosotros en lugar de ir nosotros en su busca. Nuestros comerciantes, en líneas generales, han sido siempre medrosos e incapaces. Y nuestros cineastas, aferrados a sus rutinas y a su retranco cultural de ciclos, no han sentido jamás la más mínima inquietud ni la menor curiosidad por nada ni por nadie. A la primera noticia del gran acontecimiento, debieron salir fuera—unos y otros—a investigar y estudiar posibilidades. Pero los comerciantes, esperraron tranquilamente a que los comerciantes de fuera les trajesen lo que ellos eran incapaces de producir. Y los cineastas se limitaron a replicarse ante el nuevo sistema, no porque este les podía ofrecer nuevas formas de expresión a sus obras, sino porque el público no quería ver las películas habladas en otros idiomas y, bien los alquiladores y los empresarios, se venían obligados a producir películas mudas en español (2) con lo que sus pobres perspectivas personales, se hacían un poco más optimistas. Ni que decir que tanto los unos como los otros se quedaron en casa tranquilamente en espera de poder ver—como un espectador cualquiera—el nuevo sistema en un cine de la Gran Vía madrileña o de las Ramblas catalanas.

Fué de esta forma, como sin apenas apercebirnos, los mejores elementos de todos los países que habían trabajado en la producción cinematográfica española, llegaron al servicio de los productores norteamericanos a dirigir, dialogar e interpretar versiones españolas, de films yanquis. En este sentido, las firmas americanas hicieron con nosotros lo mismo que habían hecho en Francia y que la UFA alemana, había hecho también con los artistas del país vecino. Es decir, que en 1930 y 1931 sobre todo, lo más visible de nuestros talentos, los primeros Saco, Martínez Siero, Ernesto Vilches, Catalina Bórcena, Carmen Larrabeyte, Rafael Rivelles y María Ladron de Guevara, Valentín Parera e Imperio Argentina, Pepe Romeu y Roberto Rey, Amelia Muñoz y María Luz Callejo, Rosita Díaz y Ricardo Núñez, Benito Perajo y Eusebio Fernández Ardavin, Edgar Neville y López Rubio, Fermín y Paramount, Metro Gwynn, Fox Film, Warner Bros, Universal, y otros productores. De esta forma, los industriales americanos, desplazaban de España el peligro que les amenazaba en Alemania y Francia: perder un mercado.

En Alemania, la lucha fué menos intensa porque el combate lo habían dado por perdido los americanos antes de comenzado debido a la fuerza del cine alemán y al acusado nacionalismo de sus espectadores. Pero en Francia, la victoria nacional tardó en decidirse varios años. Francia contribuye con un 25% al capítulo de ingresos que percibe el cine americano por su explotación exterior y no era un mercado a abandonar. Paramount sobre todos los demás productores, hizo un esfuerzo auténtico. Consecuente en la lucha, en 1931, lanzaba a los cuatro vientos de su gabinete publicitario, los nombres de los 17 "escritores y escenaristas franceses más en boga", el de los 8 mejores realizadores gales, el de los 30 mejores "vedettes" de lengua francesa, el de los mejores técnicos en los estudios mejor equipados de Europa, etc. Si Paramount perdiera la batalla en Francia, no es porque haya dejado el campo de los primeros ataques, sino porque se alineó en la lucha con americanos y no europeos: sueldos fabulosos, contratos, a gente que fracasaba luego, compra de escenarios que no se realizaban, en fin, todo un sistema de producción americano que el cine de Europa no puede soportar.

En España, en cambio, la victoria fué más fácil. Tan fácil, que apenas se vió que la sincronización o doblaje permitía presentar las producciones francesas y americanas habladas en español, los editores, cortaron casi por completo la edición de películas habladas en castellano. Cuando los yanquis vieron que España y América del Sur apenas oponía un débil esfuerzo nacional a sus producciones, dejaron incluso de hacer películas en español seguros de que el mercado las tendrían que captar en la forma en que ellos se las sirvieran. De momento, ellos, habían mantenido su hegemonía y con la experiencia realizada, quedaban seguros de que el mercado de habla española, no podía sostener ni alimentar una producción cinematográfica de grandes alcances.

Y hemos dicho que al contratar los americanos figuras hispanas para interpretar versiones españolas de películas producidas en Hollywood o en París, despla-

(1) Véase el número 2 (15) de NUESTRO CINEMA. Aunque en España haya descendido últimamente el porcentaje detenido por los americanos, en cambio, hay países de lengua española en el que su influencia es superior al 80 por ciento que señalamos. En Argentina, por ejemplo, en donde la importancia numeraria de nuestro cine es tan posible y mayor a la influencia yanqui, se han presentado durante el año 1934, 450 películas. La filiaración siguiente nos permitirá ver objetivamente el porcentaje de películas producidas en Norteamericanas: 34; Alemanas: 31; Francesas: 24; Inglesas: 20; Argentinas: 7; Italianas: 6; Checoslovacas: 2; Rusas: 2; Españolas: 2; Mexicanas: 2.

(2) Estas palabras u otras de idéntico significado me refieren a ellas por un director español que según la prensa cinematográfica es, no una promesa optimista, sino una de las más positivas realidades de la cinematografía española de nuestro momento.

(3) El hecho de haber impuesto a sus directores europeos, sus obras, sus "güñones", "recapitales", su técnica y su forma de trabajo, nos demuestran que no son unos fines plañamente románticos ni lucrativos tampoco, puesto que el resultado será siempre un medio y deficiente lo que anima a los americanos a hacer otros tentamos, otras intenciones; otros propósitos que pueen en peligro el porvenir cinematográfico de Europa.

Si se rodeasen de elementos solventes y les dejasen amplio libertad de acción para elegir la obra, el escenario, los intérpretes, y todo lo sucesivo para lograr películas representativas y raciales, podríamos creer en su intención de crear un buen cine comercial. Pero cuando se sabe que obligan a los alemanes, a los franceses, a los españoles, a los italianos a los suecos, a los polacos, los portugueses y los daneses—razas y temperamentos, ambientes y culturas distintas—a realizar la misma obra (hablada en distintos idiomas pero americana siempre) bajo sus trepadas directrices, estamos en el derecho de creer que si hoy nos ofrecen en un mal live europeo es para justificar en nosotros, a los europeos, en los luego sus películas habladas en inglés o, lo que será peor todavía, dobladas en un mal alemán, un mal francés o un pésimo castellano, pronunciado sin orden ni concierto por unos cuantos merodeantes hispanoamericanos en Hollywood. La traducción de los films yanquis es un peligro para el cine europeo. EL SOL, Madrid 1930.

Escena de VIVA MÉXICO suprimida por Sinclair-Lessner de la versión presentada con el título de RAYOS Y TRUENOS SOBRE MÉXICO (Fotoeca Piquera)



ban de nuestro mercado el peligro de que estas figuras se agrupasen en esfuerzos nacionales y pudiesen oponer una competencia seria. En el caso concreto de Paramount, han existido una gran cantidad de cosas que nos determinan que el fracaso obtenido con sus versiones no ha sido puramente casual. Ya en 1930 denunciáramos estos hechos (3). Pero lo que en este instante nos interesa constatar es la contradicción que, como todo imperialismo, el imperialismo cinematográfico norteamericano ha registrado en su actuación española. Con una intención o con otra los yanquis han ofrecido a una cantidad de españoles y suramericanos el acceso a sus estudios de producción. El hecho de que no todos hayan sido utilizados; de acuerdo con sus posibilidades nos demuestra turbios manejos interiores. Pero lo cierto es que al ofrecer a nuestros elementos una experiencia junto al cine sonoro y parlante, han creado en ellos un valor X cuyo interés estarán dispuestos a explotar. Y es aquí donde aparece la contradicción que señalamos, al ver como las fuerzas aliadas de otro momento, han venido a ser, con el correr del tiempo, fuerzas enemigas a tener presente.

Si en España se ha creado de producción en estos últimos tiempos, no han sido las gentes que esperaron el cine en sus casas quienes lo han creado, sino los que salieron en su busca. Aunque nos encontramos ante media docena de directores españoles que vienen dando películas a España, solamente encontramos tres que produ-

cen periódicamente con un resultado menos condenable que los otros: Benito Perojo, Florán Rey y Eusebio Fernández Ardavín. Estos tres productores se enfrentaron ante la nueva técnica cinematográfica en los estudios Paramount de París. Sin esta coincidencia, seguramente no existiría en torno a ellos esa producción cinegráfico que han ofrecido a nuestro mercado, como el número de películas producidas en nuestros estudios sería mucho más inferior si una cantidad de artistas de cine y otro no menos numerosa de actores teatrales desplazados, no hubieran dado sus primeros pasos en las versiones castellanas de los films yanquis.

Este hecho concreto, no solamente se ha dado en España sino en los países suramericanos que han iniciado una producción. Tanto en Argentina como en México —donde comienza a tomar cuerpo un movimiento cinematográfico nacional— la gente que hace las películas actualmente, son antiguos empleados de las firmas norteamericanas. Que ninguno de todos ellos ha sido capaz de ofrecer a su país respectivo un ejemplo cinematográfico a prolongar, es un hecho consumado. Pero que sin las pequeñas experiencias, financiadas por los americanos, nuestra cifra cinematográfica tendría menos unidades, es también otro hecho concreto e incontrovertible.

JUAN P. QUERAS

P. S. Antonio Guzmán Merino comenta (POPULAR FILM, 28 de Febrero 1935) mi artículo anterior y pone en duda mi afirmación de que la actual del cine español no es más ni menos prometedora que la que nos ofrecía el panorama de 1917, primeramente, y 1925-1928 después. Sin pretender iniciar una polémica con el Sr. Guzmán Merino, insisto y reitero mis afirmaciones. A lo largo de este estudio —en el que me propongo llegar a conclusiones seguramente insospechadas por todos aquellos que hablan de la producción española desde un punto de vista romántico y abstracto— se irá convenciendo el Sr. Guzmán Merino —y con él otros muchos que me han señalado como un «enemigo del cine español» sin mayores fundaciones— de que las posibilidades que he nos ofrecido en épocas anteriores no eran menos despreciables que las que poseemos hoy. Hoy, como entonces, el cine mundial tiene fronteras ante sí mismo. Es cierto que la frontera del idioma es hoy más difícil de sortear. Pero, de todas formas, existe la frontera económica tan importante ayer como hoy. Hoy, existe también otra verdad que Guzmán Merino elimina: la de que no hay sino películas buenas y malas. En contra de lo que él cree, la calidad es hoy algo decisivo comercial y cinematográficamente hablando. Guzmán Merino habla también del «acento» y de «un imperio de veinte naciones que aguardan al cine español». ¡Sabe el Sr. Guzmán Merino que el acento nuestro es distinto al argentino, al peruano, al cubano y al de esas veinte naciones que nos esperan! ¡Está enterado además de que ese imperio está gobernado y regentado por un país mucho más fuerte que nosotros y que para arrebatarlo necesitáramos de otras armas infinitamente más convincentes que las que pueda ofrecernos nuestro andaloz, incauto y trasnochado cineasta capitalista de hoy y de mañana!

J. P.

A Propósito de una Película Nacional

Anda por ahí y por aquí, por todas las pantallas nacionales, con gran festejo de corazones y de lágrimas, una película española que se llama *Sor Angélica*. Su éxito no tiene precedentes: llega y resuena en todo el ámbito nacional como un eco bien ajustado a una voz. No me digáis que exagero. Cuando uno sale—y hay que salir con frecuencias— de las cercanías de nuestros propios círculos habituales, es, precisamente, cuando mejor se vé la realidad. Hoy que acostumbrarse a mirar los hechos no desde nosotros, con mirado oblicua y desdén negativo, sino desde el centro de la calle, abiertamente, en compañía no grata, pero sí aleccionadora de los hechos mismos.

Afirmo, pues, porque lo he visto en comprobación, por campos y ciudades, que el éxito cinematográfico de esta temporada es *Sor Angélica*. Y aquí traigo el caso a columna preferente, porque esta destacada realidad nacional lo merece. Si el éxito fuese una mera anécdota como puede serlo la canción de moda en las cocinas o el disco de las pianolas de los bares, no tendríamos nada, que decir. Pero nosotros creemos que no es esto. Creemos que este éxito amplio y sin precedentes, tiene una significación. Es lo que vamos a dilucidar.

Esta extraordinaria película que está conmoviendo sentimentalmente a todos los españoles, ¿que grande y maravillosa obra es? Por sí aún no hay gentes que no han unido sus lágrimas al caudal común de lágrimas y sus corazones a la angustia común de los corazones, debo decirles de lo que se trata: es un folletín.

No quiero meteme en historias. El folletín es la literatura que entra por debajo de la puerta para cazar corazones tiernos, como un cebo para cazar ratones nocturnos. El folletín tiene su vida como todo. Cuenta con

sus momentos de auge y con sus momentos de decadencia. Con sus autores de mérito y con sus autores anónimos. Con su principio y con su fin.

Podríamos decir y creer que la literatura de folletín había acabado ya, incluso en España. Ello querría significar que un nivel de mayor cultura, de educación más amable, de solidez mental y de conciencia más elevada esos sentimientos primarios, elementales y cursis que son los ejes rotativos sobre los cuales se mueve todo folletín clásico.

Pero ahora nos sorprende este hecho y este desconcertadora comprobación: que la literatura de folletín ha muerto, pero que el espíritu de folletín, la mentalidad de folletín, el nivel de folletín, sigue aún en España como antes, como en el siglo pasado o como siempre; intacto y virginal como tantas y tantas cosas.

Se puede decir que en todas partes y en cualquier tiempo hay gentes folletineras, gentes con alma y lágrimas de folletín. Yo no lo niego. Es ciertísimo. Incluso en Rusia, donde la ciencia, la lógica, la educación y los nuevos aires todo lo transforman, tiene que haber estas capas humanas de primaria e incontrolable sentimentalidad, ingenuas y candorosas, inadecuadas y tías.

Pero no es este el caso. Que un folletín cinematográfico hecho con las artes y con los malos artes de todo folletín tenga éxito, no significa nada. Es natural. La diferencia extraña, el relieve de nuestro caso es que mientras en otras partes un folletín de esta naturaleza tendría una importancia secundaria en núcleos limitados de arrabal y barrios populares, de periferia y mesocracia soñadora, aquí en España, la importancia de este folletín tiene carácter nacional, y de abajo arriba, transversalmente,